

Notas

ENTREVISTA CON ANA MARISCAL

Actriz de éxito durante los años cuarenta y realizadora de una decena de irregulares películas entre 1952 y 1968, Ana Mariscal sigue siendo una figura relativamente poco conocida y estudiada por nuestra historiografía. La importancia de su *opera prima*, *Segundo López, aventurero urbano* (1952), para el desarrollo del neorrealismo español y la significativa inflexión en el rumbo de nuestra cinematografía en los años cincuenta ha sido, sin embargo, crecientemente puesta de manifiesto por numerosos autores en los últimos tiempos, hasta el punto de integrar con todos los honores la selección de la veintena de títulos que componían el estupendo ciclo *Películas para un Centenario* que sirvió para devolver al espectador español una impagable memoria cinematográfica con ocasión de las conmemoraciones de diciembre de 1995. Esta entrevista inédita, realizada en el mes de mayo de 1987 por nuestro colaborador Emeterio Diez Puertas, podrá servir sin duda como punto de partida para la necesaria reevaluación de su carrera cinematográfica.

¿Podría hablarnos de sus comienzos?

Yo no pensé realmente en esta profesión ni como actriz ni como directora; no tuve una vocación precoz. Hay veces que, de niño, se tiene ya la idea de una determinada profesión. A mí, al contrario, me gustaban las ciencias mucho más que las letras y mi ilusión era ser catedrático de matemáticas en un instituto de cualquier ciudad. Lo que pasa es que mi hermano, que me llevaba ocho años (y que también sería actor y director de cine, aunque hizo pocas películas porque murió a los treinta y ocho años), empezó a llevarme a un club de teatro *amateur*, Anfístora, que dirigía Puro Celae, donde estaban ensayando una obra de García Lorca: *Así que pasen cinco años*. Yo iba un poco para mirar y también porque a veces, después de los ensayos, íbamos al cine o bajábamos a merendar a un salón de té. Hasta que un día quisieron probar a ver qué tal se me daba aquello y empecé a ensayar un personaje de la obra. Esto era a finales de 1935 o principios de 1936, pero en el mes de junio del 36 me marché a Palma de Mallorca a pasar el verano con una hermana mía, maestra nacional, y me quedé allí los tres años de la guerra.

Pero, claro, aquello fue un poco el germen de mi profesión, porque durante toda la guerra yo seguía recordando los ensayos y los poemas... Y, al terminar, entré en lo que entonces era teatro de la Falange, donde ninguno de los que estábamos pertenecíamos a la Falange ni nada, sino que éramos estudiantes: el director era Luis Escobar y de allí surgieron Blanca de Silos, Angela Pla, Alicia Valderrama, etc. Aquello luego se convertiría en el Teatro Nacional María Guerrero, pero en aquel momento era todavía una compañía *amateur*. Yo ahí estuve haciendo unos cuantos autos sacramentales, sustituyendo a varias actrices. Luego, por unas

fotos que me hicieron en estas representaciones y que vio Luis Marquina, me hicieron una prueba de fotogenia para ver si hacía el segundo papel de una película que iba a dirigir éste. Probaron ocho o diez chicas y me eligieron a mí. Hice el segundo papel de *El último húsar* en los Estudios de Cinecittà y de ahí pasé a hacer más películas mientras seguía con esa compañía *amateur*, sustituyendo a Blanca de Silos, hasta que debuté como actriz profesional en el María Guerrero con *Dulcinea*.

¿Cómo encontró usted la Italia fascista?

Viví dos meses en la Italia fascista y confieso que, no sé si por contraste con la España en ruinas de aquella época, a mí me pareció maravillosa. Y los Estudios de Cinecittà eran fabulosos, con muchísimos platós, cuatro o cinco restaurantes, jardines, talleres de decoración, de vestuario, maquilladores... Bueno, una especie de Hollywood. Además, los italianos nos recibían francamente bien, no sólo por cuestiones políticas, sino porque son gente muy simpática. Y como la dieta diaria daba para vivir en un hotel espléndido, ir a todos los cines y teatros, comprarme sedas naturales italianas y trajes y qué sé yo...

Pero su consagración como actriz no se da hasta *Raza*...

Sí y no. Nada más terminar *El último húsar* me ofrecieron como cinco películas en Italia, pero mis padres —después de la separación de los tres años de la guerra— me pidieron que me viniera y dejara las películas. Así que me vine en julio de 1940 e inmediatamente comencé mi segunda película, *La florista de la reina*, con Eusebio Ardavín, que se estrenó antes que *El último húsar*. Ese fue mi primer estreno: entré de forma más o menos normal, pero al salir de la proyección aquello fue ya de un entusiasmo tan grande que desde aquel momento me dije “no vuelvo al estreno de una película mía”. Y, efectivamente, de las muchísimas películas que he hecho, más de cien, no volví más que al estreno de *Raza* y poco más.

Raza me la propusieron cuando estaba de gira con Luis Escobar. Leí el guión y me encantó por un motivo esencial y es que el papel de la protagonista era de mi edad, diecisiete años, ingenua, más del día, vestida sin ir de época, no como las vampiresas de veinticinco años de mis dos películas anteriores. Además, era un buen papel dramático.

¿Fue escogida por Franco para el papel?

Sí. Yo lo supe algunos meses después de terminada la película, pero no lo dije nunca durante el tiempo que vivió. Después de muerto, cuando aquello no me podía favorecer —sino todo lo contrario— se lo conté como anécdota a un periodista. Resulta que (por lo que cuenta Sáenz de Heredia, ya que a Franco nunca lo conocí personalmente) todos los sábados le ponían una película en El Pardo, con un proyector muy malo, y una de las que le proyectaron fue *El último húsar*. Y entonces él dijo que quería que aquella actriz hiciera el papel de Marisol. Con Sáenz de Heredia fue parecido. Al principio estaban haciendo el guión técnico tres directores: Sáenz de Heredia, Arévalo y otro que no recuerdo. En un momento dado Sáenz de Heredia dijo que había que cortar unas cuantas escenas del guión, pero, claro, eso se lo tenían que decir al General Franco... Ya se sabía que era suyo el argumento de la película, aunque yo no me enteraría hasta mucho después. Así que dijeron: “¿Cómo vamos a decirle a Franco que quiere usted cortar?”. Y Heredia: “Pues díganle ustedes que yo no malgasto un metro de celuloide en algo que venga en el Espasa”. Por fin se lo dijeron y entonces Franco decidió: “Ese es el director que va a hacer la película”.

¿Hubo alguien controlando la producción de la película? ¿Algún enviado de Franco?

Nada, nada, no había ningún control. Sáenz de Heredia hacía lo que le daba la gana. A veces han contado que iban por allí a controlar y a ver la proyección, pero no hubo nada de eso, en absoluto. Iba por allí el que entonces era Capitán Fontán, pero sólo era un asesor, cosa lógica al ser una película de guerra. Como supongo que lo harían con *Escuadrilla*, ¡A mí la Legión! o cualquier otra película similar, pero nada más.

En plena postguerra el cine español no parecía conocer carestías. Había tal vez cortes de



Segundo López, Ana Mariscal, 1952.

luz, pero ustedes cobraban sueldos fabulosos. Industrialmente, ¿cómo andaba de medios nuestro cine?

El cine español tenía bastantes medios entonces. Por ejemplo, un día Sáenz de Heredia me comentaba cómo en *Raza*, para la escena de la visita del santuario, se reconstruyó la ermita en decorado para hacer los interiores. Todo un gran decorado para una escena que apenas duraba nada... Eso demuestra los medios que se tenían.

Pero quizás *Raza*, por ser una película oficial, sería un caso particular, donde no se escatimarían medios...

No, era igual en todas las películas. Se hacían con muchísimos medios.

¿Y los sueldos eran altos?

Había de todo, claro. Pero en proporción a lo que entonces valían las cosas, desde luego que sí. Llegó un momento, en los años cuarenta, en que Alfredo Mayo cobraba veinte mil duros por película. Yo también llegué a cobrar bastante, mucho dinero.

Aparte de la alta cotización, otro indicador de su éxito y aceptación como actriz son las innumerables ofertas de trabajo que recibe, llegando a rodar dos películas a la vez o simultaneando teatro y cine. Pero, en términos generales, ¿tenían aceptación entre el público las películas españolas?

Sí. Cuando una película española tiene de pronto un gran éxito, parece que nunca antes ha habido otra buena. Ahora tiene éxito *Los santos inocentes* y parece como si no hubiera habido otros éxitos antes. Cuando triunfó *Bienvenido, Mister Marshall* pasó lo mismo y cuando *La aldea maldita*, pues también. Supongo que esta tendencia nuestra a denigrar lo

propio no va a acabar nunca. Siempre se ha tenido esa cosa de decir que el cine español era malo. Y a lo mejor en la Gran Vía el crítico de turno decía que una película era muy mala, pero luego por ahí, por toda España, daba dinero. Una vez superado el estreno en la Gran Vía, en toda España gustaba más el cine español que el cine americano porque la gente se sentía más identificada.

Al margen de su enorme capacidad de trabajo en esos años, también se muestra usted como una personalidad muy inquieta. En su trayectoria hay un gusto por el riesgo, por el más difícil todavía. Así, interpreta a Don Juan Tenorio y luego dirige cine y teatro.

Sí, hice el papel de Don Juan Tenorio cuando todavía no se hablaba de feminismo, ni de democracia, ni de mujer realizada. Dirigí teatro por primera vez en Buenos Aires en 1954 y ya antes había dirigido cine. La verdad es que nunca pensé en dirigir hasta veinticuatro horas antes de decidirme.

¿Qué preparación tenía para debutar como directora cinematográfica?

Pues la preparación de haber hecho ya cerca de sesenta películas como actriz. Naturalmente, si estás en el plató durante todo ese tiempo y no se tienen los ojos cerrados, ni los oídos tapados, ni se es imbécil, pues te tienes que enterar de lo que es un cambio de eje o de lo que es un objetivo y un gran angular. En cambio, no había pisado una sala de montaje más que para pedir fotogramas de los primeros planos y conservarlos. Pero no me interesaron nunca la técnica del montaje o la teoría del cine. En absoluto. Leía cosas de cine en la revistas, pero nunca libros ni nada de eso.

¿Busca usted desde el primer momento hacer una película neorrealista?

Bueno, la verdad es que el neorrealismo nos subyugó tanto a mi marido como a mí. El, que estaba acostumbrado a hacer la fotografía a su gusto, quería tener la libertad de crear aquel clima como operador. Al mismo tiempo yo, como actriz, era más tendente a la verdad y a la naturalidad dentro de lo que permitían los guiones más o menos artificiosos del momento. Y, claro, el neorrealismo fue para nosotros como una ráfaga de aire fresco. Era un cine que nos gustaba mucho.

¿Cómo surgió exactamente el proyecto de Segundo López?

Dio la casualidad de que en ese momento ni yo, como actriz, ni mi marido, como operador, estábamos trabajando, cosa que era bastante rara. Y, entonces, un día dijimos: "¿Por qué no hacemos una película?" Decididos, escogimos una novela de Leocadio Mejías, paisano de mi marido, que es de Cáceres. Yo no la conocía, pero mi marido —que tenía una gran amistad con el novelista— me dijo: "¿Por qué no lees la novela y miras a ver si te gusta? La diriges tú y yo hago la fotografía". A mí hasta ese momento ni se me había pasado por la cabeza dirigir, pero la leí, me gustó y le dije: "Mañana te contesto". Lo consulté con la almohada y al día siguiente decidí hacer la película.

Pero antes hubo un proyecto que nunca cuajó: *El circo Capelli*

Eso fue un guión escrito por mí sobre el mundo del circo. El primer trabajo que tuvo mi marido al venirse de Cáceres fue como fotógrafo del Circo Price. Le gustaba mucho el circo y a mí también me atraían sus posibilidades en el cine, pero nunca nos decidimos a hacerlo...

¿Qué conocía exactamente del neorrealismo italiano?

Bueno, yo el neorrealismo lo conocí aquí. En 1949 había vuelto brevemente a Italia, pero no fui al cine. Recuerdo que vi *Ladrón de bicicletas* en el Cine Palace y que ésa era la única película que conocía antes de hacer *Segundo López*.

¿Y cómo podía adscribirse al cine neorrealista si sólo conocía una de sus obras?

Es que lo que nos gustaba y nos dio la idea de hacer una película neorrealista fue la verdad en el cine. O sea, huir de esa cosa preparada, esa luz por aquí, aquel gesto premeditado para que haga más bonito... Eso es lo que me gustaba del neorrealismo. Porque *Segundo López* era

una película muy auténtica, donde ni siquiera los actores eran profesionales. La verdad es que —aparte quizás del chico— al principio tampoco pensé en que fuera así. Pero Félix Dafauce rechazó el papel y entonces pensamos en Manolo Morán, que era muy popular entonces. Nos fuimos a ver una película suya que había en cartel y al final coincidimos los dos: “¿No va a ser demasiado Manolo Morán?” Un actor famoso, conocido, acostumbrado a hacer gracia a la gente, a que el público se riera con él: nos gustaba, pero no era lo que queríamos. Entonces Valentín, mi marido, se acordó de un hombre de Cáceres, un constructor de obras que le había hecho la casa a su padre, y pensó que podía ser el protagonista. Le hicimos venir a Madrid y recuerdo que le hicimos una prueba en la Puerta de Toledo. Y, claro, como es natural, el hombre estaba muy torpe: no es que no hubiera hecho nunca cine, es que sólo había visto tres películas en su vida ... “¿Tú crees que lo podrá hacer?”, me preguntó mi marido. Y yo le dije: “Yo creo que sí. Dirigiéndole, claro”.

Y del cine neorrealista español realizado hasta ese momento, ¿conocía algo?

No. Bueno, quizás había visto *Día tras día*, pero ésta tiene parte de los interiores en decorados, mientras que la nuestra está toda hecha en la calle y en interiores naturales.

¿Vio *El último caballo*, de Neville?

¡Ah, sí! Sí que la había visto.

¿Y *Esa pareja feliz*?

Esa pareja feliz no me gustó nada y, además, no creo que sea neorrealismo. No es más que una comedia.

¿*Surcos* le gustó?

Sí, me gustó como película, aunque no veo que responda exactamente a la realidad.

En declaraciones de la época usted expresa su gusto por dos directores, Neville y Mur Oti, que era su director favorito. Con él hizo *Un hombre va por el camino* (1949).

Bueno, pero esa película no es neorrealista. Yo a Mur Oti le admiraba muchísimo y siempre he dicho que mi mejor interpretación es la de *Un hombre va por el camino*. Pero no es una película muy neorrealista. Vamos, no tiene nada que ver con el neorrealismo. Ahora, en este tema de las influencias tengo que decir —y no sé si es una virtud o un defecto— que ni como actriz ni como directora me he sentido nunca influida por nada. Que haya influencias subconscientes y sin querer, eso sí. Pero decir “como vi aquello, voy a ver si yo lo mejor o voy a ver si lo hago inspirándome en aquello”, ni se me ocurre. Entonces no me divertiría.

Mur Oti intervenía en la película...

Sí, hacía de actor. Como andábamos un poco escasos de dinero, aprovechábamos las amistades. En la misma escena que Mur Oti, que hacía de director de cine, trabajaban también José Luis Alonso, el director del Teatro María Guerrero, que hacía de ayudante de dirección, el operador era el ayudante de mi marido, la script era la script, y algunos otros amigos que aparecieron por allí, entre ellos Angel Jordán, escritor de la revista *Triunfo*, y Carlos Blanco, guionista de *La princesa de los Ursinos*. En otra escena aparecía Carlos Fernández Cuenca haciendo de médico. No les pagábamos nada, claro. Eran amigos y lo hacían encantados.

Al rodar *Segundo López*, usted toma partido por un cine comprometido frente a un cine comercial o presuntamente cultural.

Sí, lo que pasa es que tampoco fue consciente. Consciente sí, pero no deliberado. Porque yo sabía lo que hacía: quería retratar el frío, el hambre, aunque eso no fuera lo único que existía en España... También había estraperlistas y gente que vivía muy bien. Digamos que sí, que la opción respondía a una manera mía de ser.

Una parte del cine neorrealista de ese momento venía claramente patrocinado por sectores

vinculados al Partido Comunista. ¿Se encuadraba usted en algún grupo de oposición al Régimen?

No, nunca he pertenecido a ningún partido, ni he pertenecido a nada.

Pero sí es católica practicante...

Sí, lo soy. Soy creyente, a pesar mío, porque la fe se tiene o no se tiene, pero no es una cosa adquirible.

En *Segundo López* aflora claramente un idealismo cristiano, hay una manera cristiana de ver el mundo, de analizarlo y de ofrecer soluciones.

Totalmente. Así, por ejemplo, el neorrealismo italiano es más humano en el sentido de que está menos ligado a algo superior. El final de *Segundo López* puede parecerse al de *Ladrón de bicicletas*, pero yo creo que hay más esperanza en mi final que en aquel otro. En ese sentido me parece que el mundo neorrealista de De Sica, y sobre todo de Rossellini, es más amargo, más cerrado: no hay solución. Yo, por mi parte, trato al menos de dar una esperanza más trascendente al ser humano. La tesis de mi película *El camino* era precisamente ésa, que lo más importante no está en la más excelso y en lo más grande, sino en el camino que Dios nos ha puesto en la vida. Y a lo mejor está en lo más pequeño.

En otro orden de cosas, ¿cómo se financió una película tan atípica?

Bueno, teníamos unos ahorros invertidos en esto y lo otro, pero no dinero líquido. Y la película había que hacerla con dinero propio, porque sólo después te daban la clasificación o los permisos. Además, si luego era de tercera, nada. El caso es que juntamos nuestro dinero, más otro que nos prestó un amigo (al que se lo devolvimos religiosamente con un interés), y no nos quedó más alternativa que ir a hacerla lo más barata posible. Por eso rodaba con una sola toma: no podía permitirme el lujo de rodar a dos tomas para un solo plano. Porque sí, yo había ganado dinero y mi marido había trabajado muy bien como fotógrafo, primero, y cameraman después, pero en el cine y en el teatro el dinero se gasta como se gana. No por derroche, sino porque en sí misma la vida del profesional del cine y del teatro arrastra muchos compromisos. Y también quizás por haber sido un poco cigarra en vez de hormiga...

¿No obtuvieron crédito alguno del Sindicato?

No, nada de nada. No nos dieron crédito porque a la primera película de una productora no le daban crédito sindical.

El personal debía estar obligatoriamente afiliado al Sindicato y se exigía un mínimo de equipo. Sin embargo, usted utilizó gente que no era de la profesión.

Bueno, había mucha más libertad de lo que se dice ahora. No pasaba nada.

¿Usted pertenecía al Sindicato de Directores?

No. El carnet de directora no lo tuve hasta después de la cuarta película o no sé cuándo. Yo no pregunté nada en absoluto. Sencillamente, me puse a rodar. No pasaba nada. Y con los actores, igual. No había problema con que fueran o no fueran actores.

¿Tuvo la película problemas con la censura?

Nos quitaron cuando el callista le decía a la Francisca: "Le voy a dejar el pie como el de un recién parido". Tuvimos que decir "como el de un recién nacido". También querían quitar la escena en la que el Chirri llamaba a una peluquería y decía: "¿Ha entrado aquí un individuo con una pájara?". Al parecer, en Madrid algunos establecimientos tenían en la pared de los probadores orificios para que desde otra habitación los señores vieran a las mujeres cuando se probaban el corsé y relacionaban esto con esa escena.

¿Nada más?

Con aquello de la censura padecíamos muchísimo y, de hecho, en otras películas me hicieron pasar malos ratos, pero en ésta no tuvimos más que eso.

El hecho de que Segundo López fuese un personaje poco común, más bien excéntrico, ¿cree usted que favoreció este paso por censura sin excesivas dificultades?

Sí, puede ser que tuvieran un poco de manga ancha por ser un personaje marginado. Además, no tenía una profesión determinada y lo que más censurable resultaba era que los actos punitivos los cometiera un señor que desempeñaba una determinada profesión: si, por ejemplo, se ponía a un tranviario que era un estafador, inmediatamente llegaba el cuerpo de tranviarios y protestaba. Entonces, para que nadie protestara, censuraban de antemano. Lo peor que tenía la censura es que era estúpida, era tonta, imbécil más que nada.

Es conocida la declaración de Berlanga según la cual en España el ochenta por ciento de los guiones no se realizaron por problemas de censura. ¿Hay algo de esto en su caso?

Aparte de *Los de Loeches*, no. Quizás porque yo ya me curaba en salud, pero lo cierto es que sólo he tenido prohibido ese guión. Lo hubiera hecho con muchísimo gusto, pero la censura lo prohibió enteramente. Eso fue después de venir nosotros de América, en el 57 ó 58.

Pero como Segundo López fue clasificada de tercera categoría, ustedes no recibieron ningún permiso ni de doblaje ni de exportación y se vieron obligados a exhibir la película por su cuenta para amortizarla...

Sí, al tener tercera tuvimos que explotar la película directamente. Como no te daban cuota de pantalla, a los exhibidores no les valía como película española proyectada y eso significaba que ningún distribuidor la quería y que nadie, por tanto, la estrenaba.

¿Sabe que De Sica hizo algo muy similar cuando, ante las malas recaudaciones de *Ladrón de bicicletas*, se vio obligado a recorrer Italia con la película?

No, no lo sabía. A nosotros nos surgió sin querer...

¿Quiere decir que no existía por su parte un deseo de cambiar la comunicación entre la película y el espectador? ¿No se planteaba, como a veces hicieron los neorrealistas, dejar los circuitos comerciales y buscar una nueva vía?

No, no había intención de salirse de los circuitos comerciales. Fue pura necesidad. Después, cuando pudimos entrar en ellos, lo hicimos. Claro que para ello tuvimos que cambiar el final. Para justificar que la película merecía una revisión, teníamos naturalmente que cambiar algo. Lo que hicimos fue un estrambote: fuimos a la Iglesia de la Virgen del Puerto y allí rodamos el único *travelling* de la película —en ese momento teníamos dinero—, añadiendo una voz en *off* que hablaba de Dios, la Virgen y yo qué sé. Con este final nos dieron segunda y se estrenó en el Cine Rex de Madrid, distribuida por Rey Soria Films. Más tarde, cuando la película dejó de exhibirse, corté ese final.

¿Recibió alguna oferta como directora inmediatamente después de *Segundo López*?

No, inmediatamente lo que trataron es de que me fuera a casa y no volviera a rodar más. La que siempre quiso que la dirigiera era Lola Flores: a mí también me hubiera gustado.

Hasta 1956 no vuelve a rodar otra película, *Con la vida hicieron fuego*, basada en una novela de Jesús Evaristo Carriego, que está ambientada veinte años atrás y plantea la reconciliación entre los dos bandos. Esa ya no es una película neorrealista.

No, no lo es. Es una película literaria.

¿Ya no le interesaba el neorrealismo?

No, no es por eso. Hay dos cosas. Una, que como con *Segundo López* nos las dieron todas en el mismo carrillo, piensas que a lo mejor estás equivocada y hay que tirar por otro camino. La otra, que cada tema te pide un estilo y a esa película no le iba el neorrealismo. Era una novela-río, una película literaria con mensaje de reconciliación, no le iba el neorrealismo. Para haberla hecho neorrealista, debería haber sido más cruda en cuanto a la guerra y queríamos una película más amable.

Sus siguientes títulos, *La quiniela* (1959), *Feria en Sevilla* (1960), *¡Hola, muchacho!* (1961) y *Occidente y sabotaje* (1962), son películas de planteamientos comerciales. ¿Por qué?

Por todo eso, lo mal que nos lo hicieron pasar en cuanto a distribución y demás.

¿Tenía entonces que dirigir lo que le salía?

No, porque producíamos nosotros y podíamos elegir. Pero queríamos entrar un poco en la órbita de la producción normal para ganar dinero y, de vez en cuando, invertirlo en una película que nos gustase, como *El camino*, que nos dio más calamidades que *Segundo López*.

Emeterio Díez Puertas

LOS CINES PERIFÉRICOS BAJO EL FRANQUISMO

1. PREÁMBULO

A partir de 1977, desde el período que se conoce como Transición Democrática (aunque para algunos comience un poco antes) y, sobre todo, con el desarrollo de los Estatutos de Autonomía y el paquete de transferencias administrativas que conlleva, comienza a desarrollarse en las periferias hispanas un atractivo proceso de puesta en pie de producción cinematográfica a partir de empresas radicadas en cada Autonomía respectiva. Culminaba así un debate iniciado a comienzos de la década sobre las condiciones en que sería posible desplegar un conjunto de cines nacionales o regionales en el marco del cine español al margen (o en colaboración) de los habituales centros productivos de nuestro cine (Madrid o Barcelona). En aquellos debates se aludió al precedente que supuso en la década de los veinte la eclosión de cines, más regionales que otra cosa, en lugares tales como Valencia, Asturias, los archipiélagos balear o canario, Galicia, Euskadi, etc. Esta modesta nota se plantea de manera preliminar una evaluación indirecta de las condiciones industriales en que hoy pueden desarrollarse, con razonables perspectivas de futuro, los cines periféricos —y al margen de las generosas subvenciones administrativas que, por razones políticas, pueden estimularlos— en función de cómo estos se desarrollaron durante un largo período, el franquista, en que es fama y tópico sustentar que no existieron.

Precisemos, antes de continuar, que tanto vale decir cine autonómico (o nacional) como cine periférico: el cine producido en Madrid y Barcelona es cine industrialmente central (por mucho que Barcelona se encuentre en la periferia geográfica), ya que cuando se alude a periferia cabe referirse a *periferia industrial*. Y, asimismo, cuando se habla de producción autonómica, nacional o «periférica» se alude a aquella producida por empresas fiscal y administrativamente domiciliadas en la autonomía de que se trate; desdénando, por tanto, las películas producidas o realizadas por naturales de una autonomía en cualquier esquina del mundo, o las referidas a materiales referenciales de la autonomía en cuestión que puedan dar lugar a títulos producidos por empresas ajenas a la misma, o, más aún, a películas rodadas en su suelo autonómico por productoras radicadas en otros suelos, ni siquiera las otras financia-

das por capital procedente de la autonomía considerada a través de empresas no autonómicas (o nacionales, o periféricas, insisto) —cuestión, ésta, ardua por lo demás: no es fácil, por definición precisar las coordenadas geográficas en los que se forma el capital que, como se sabe, es apátrida e internacionalista por necesidad.

Por tanto, en las líneas que siguen, se pasará breve revista a la existencia de productoras periféricas bajo el franquismo —que, pese a su hostilidad hacia las culturas nacionales, no impidió (ni tampoco facilitó) su existencia—, caracterizándolas a grandes rasgos en la dinámica industrial o profesional que las llevó a existir. Y luego se comentará la singularidad del caso gallego, que, pese a ser un territorio con netas señas de identidad nacional, un movimiento nacionalista cultural y político sólido, una no desdeñable tradición en este sentido, y configurarse, en suma, como una de nuestras nacionalidades históricas hasta el punto de que, por días (lo impidió la insurrección franquista), no se promulgó su Estatuto de Autonomía durante la Segunda República, no ha disfrutado hasta fecha reciente de producción cinematográfica ni siquiera en el territorio, más humilde económicamente, del cortometraje. Y entre una y otra cosa quizá pueda deducirse que el problema, en suma y antes que dominio de decla(ma)raciones políticas e ideológicas es, tan sólo, un problema industrial y profesional. O, sea, económico y de mercado.

2.

Bajo los años franquistas aparece producción de largometrajes nada menos que en el País Valenciano (Valencia, Alicante, Sedaví), Sevilla, Canarias (Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas), Euskadi (Donostia e Irún), Murcia y Zaragoza. Por lo que respecta al caso valenciano, el más llamativo de todos, éste resulta típico en tanto que designa con claridad algunos de los caminos tradicionales que conducen a la producción de películas.

Consideremos, en primer lugar, la inexcusable CIFESA. Presente como productora entre 1934 y 1951 (aunque a partir de este año siga financiando películas en tanto distribuidora) esta firma, cuyas realizaciones se cuentan por docenas, inició sus actividades cinematográficas como distribuidora grande (1), y su propietario, que tenía intereses tanto en la banca como en diversas ramas (incluido el sector terciario) de la industria valenciana, siempre mantuvo la sede central de su empresa en Valencia, máxime cuando, convertida en Sociedad Anónima, captó abundante capital del pequeño ahorro valenciano. También vinculada por origen al sector de la distribución de ámbito nacional, la empresa PROCINES, constituida por capital agrario e industrial valenciano y sustanciales aportaciones económicas de sectores profesionales (y que tampoco trasladó nunca de Valencia su casa central) se mostró activa entre 1934 y 1943, período durante el que produjo ocho títulos. Igualmente relacionada con funciones distribuidoras, en este caso zonales, se encuentra la firma también radicada en Valencia Falcó Films cuyo propietario, escindido de la anterior empresa, produciría dos títulos en 1942 y 1943 antes de que su fallecimiento interrumpiera sus actividades. Y no sólo vinculada a la distribución zonal (Alicante y Murcia), sino también apoyándose en una nutrida red de salas de exhibición, Luis Martínez Sánchez creó en Alicante una productora (Levante Films) que actuó entre 1940 y 1942 y que realizó cinco títulos. Y de la misma manera el distribuidor (también zonal: Valencia y Teruel) y antiguo productor durante los años veinte Benito López Ruano produjo en Valencia un solitario título poco antes (en 1950) de que el grupo de cine amateur valenciano aglutinado en torno a Emilio Poveda creara la marca Sister Films con la que realizaría en 1951 su primera y única película. Así mismo, años más tarde, el actor y licenciado en la Escuela Oficial de Cinematografía Francisco Chuliá funda en

(1) Las distribuidoras se dividían en «grandes» o de ámbito nacional, «medianas» o de ámbito regional, y «pequeñas» o de ámbito local o zonal. Las primeras, multinacionales incluidas, difundían generalmente su material por medio de sucursales propias; las regionales dependían de las primeras a título de agencias (no todas las «grandes» tenían una red tupida de sucursales, y a donde no llegaban ellas sí lo hacían las «regionales»; además, a veces unas subcontrataban títulos con las otras) y, ocasionalmente, importaban

producciones extranjeras; las zonales, a su vez, dependían tanto de las nacionales como de las regionales (más de éstas, claro) y, mediante los oportunos acuerdos, constituían con estas últimas una densa estructura de distribución estrechamente interrelacionada.

(2) Quizás este Luis Botas tenga alguna relación familiar con la empresa Organizaciones Cinematográficas Tomàs Botas, que produjo en 1943 la película del orensano Antonio Román, *Intriga*.

Sedaví (Valencia) la empresa Nova Cinematográfica, con la que coproduce, con empresas madrileñas o barcelonesas, varios títulos entre 1965 y 1970. Y, por último, ya en 1975 el constructor Bautista Soler, personaje con interés en la exhibición local (en Alcira, por ejemplo) crea también en Valencia la empresa 5 Films, con la que hasta el momento presente ha producido 13 títulos.

También resulta significativo el caso zaragozano. Si en 1962 el industrial Angel Santacruz Hede promueve la empresa AHES 62 con la que produce una aislada película, también ese año el grupo más activo de cineastas amateurs de la ciudad (Duce, Pomarón, Rotellar), apoyándose en un pequeño inversionista y en algunos contactos en el mundo de la profesión cinematográfica, impulsa la creación de Moncayo Films que, tras filmar algunos cortometrajes, aborda, entre 1964 y 1968, la realización de cuatro largos.

Y, por su parte, la experiencia guipuzcónana no deja de ser altamente ejemplar: si en 1960 el entusiasta industrial Luis Sarasate funda la combativa empresa Soraya Films, productora de un único largometraje en 1961, a partir de 1964 José María Ramos Ruiz de Azúa crea en Irún Frontera Films —de hecho, la crea sólo formalmente; quien la impulsa es el realizador Fernando Larruquert. Años más tarde se hará cargo de la empresa el industrial Luis Calparosoro, quien financia la insólita *Axut* (Zabala, 1976)— entidad de signo inequívocamente nacionalista que, tras lanzar una campaña de suscripción popular de acciones, realiza en 1966 el mítico alegato euskaldún *Ama Lur*.

Pero también comparecen nutriendo esta atractiva corriente cinematográfica Murcia —la Tyrís Films de Ester Cruz, personaje vinculado a la distribución zonal y que produce cuatro títulos entre 1959 y 1962 antes de organizar una distribuidora regional en Madrid— o Sevilla —en donde el inversionista Rafael González Rico funda Rafa Films, activa con tres títulos entre 1942 y 1944; y donde un grupo de profesionales crea en 1943 Sur Films para rodar una película reivindicativamente ambientada en las marismas del Guadalquivir— e incluso Tenerife, donde Massimo Giuseppe Alviani, un profesional del cine italiano relacionado con Ferreri en diversas tentativas hispanas, crea en 1957 con capital familiar la Compañía General Cinematográfica Las Canarias, rodando un título sin continuidad; o Las Palmas de Gran Canaria, donde el distribuidor zonal (desde 1949) y regional (desde 1966) Víctor Bernaldo de Quirós Carrión produce una película en 1966.

Y todo ello por no hablar de las empresas que producen cortometrajes, radicadas en Alicante, Valencia (dos), Alcoy, Las Palmas, Zaragoza (dos), Santander, San Sebastián, Bilbao (dos), Mollerusa, Lloret de Mar, Oviedo (con sus experiencias en el cine de animación), etc.

Como se puede ver, las circunstancias que alimentan el surgimiento de cines periféricos hasta el posfranquismo y la Transición democrática son fundamentalmente, y no podía ser por menos, industriales. Por un lado, empresas vinculadas a potentes distribuidoras nacionales (CIFESA, PROCINES) o regionales (Quirós P.C.), aunque cuando se trate de distribuidoras pequeñas o de zona (Levante Films, López Ruano, Tyrís Films) deba tenerse en cuenta que sus áreas de influencia constituyen aquellos territorios (salvo Madrid y Barcelona con sus provincias) con mayor densidad peninsular de salas de exhibición (que son, por este orden, Valencia, Alicante, Sevilla y Murcia). Por otro lado, agrupaciones locales de aficionados y cineastas amateurs con ciertos contactos industriales que se lanzan a la práctica profesional (Sister Films, Moncayo Films), o profesionales de la industria cinematográfica con suficientes relaciones económicas allá donde fundan las productoras (Compañía General Cinematográfica Las Canarias, Nova Cinematográfica). Y, por último, aquellas entidades o personas decididas a unir la práctica industrial con ciertas reivindicaciones regionales (CIFESA, Sur Films) o nacionalistas (Frontera Films).

3.

Pues bien, ¿qué hay de todo esto en Galicia?: nada. No parece, primeramente, que haya alcanzado éxito tentativa alguna de producción profesional tendencialmente nacionalista o, incluso, regionalista. De igual forma, los movimientos amateurs gallegos tampoco han erigido, como se hizo en Valencia, Zaragoza o Sabadell (piénsese en Llobet Gracia), estructuras profesionales que hayan llegado a buen puerto; por otra parte, profesionales de origen gallego o vinculados a Galicia sólo han tenido interés en asentarse en Madrid. Y por lo que

se refiere a la industria de distribución y exhibición, ¿qué decir? Si bien es cierto que en Galicia no hay ninguna distribuidora grande y sólo, ocasionalmente, una regional, también lo es que las empresas con cierta importancia relativa en el sector siempre se han desentendido de un hipotético cine gallego (es decir, realizado desde Galicia). Así, Juan Jesús Buhigas Arizcun, que tiene una distribuidora zonal en A Coruña (1952) y el cine más importante en Villanueva de Arosa, se muestra tan indiferente hacia los cimientos de un posible cine gallego como su hijo, Juan Jesús Buhigas Villaverde, que en 1956 se traslada a Madrid para trabajar también en el sector de la distribución hasta que en 1961 crea su propia productora: Buhigas Films. Así, José Luis Renedo, propietario de otra pequeña distribuidora de zona en A Coruña y en 1957 (Galaica; con una ramificación vizcaína: Bilbaína), que cuando funda su empresa productora, Trefilms (1966), lo hace asimismo en Madrid. Así también Luis Botas, activo distribuidor zonal en A Coruña desde 1943 (Astro Films, primero, Luis Botas Blanco, después) y propietario más tarde de tres cines en Ferrol y uno en Pontedeume. Y así también Enriquez Núñez (Selecciones Núñez, A Coruña, 1943), olvidadas ya sus actividades productoras madrileñas junto a su hermano Ricardo en las postrimerías del cine mudo y durante el período republicano. Y por lo que se refiere a la única distribuidora mediana o regional (desde comienzos de los sesenta) del período, Selecciones Francesch, fundada por Albino Francesch en 1920, que llega a tener dos cines en A Coruña y otro en Puente García, y que es la única firma gallega que durante estos largos años ocasionalmente importa películas, sólo cabe decir, lacónicamente, que en 1965 traslada su sede central a Madrid; camino en el que ya le había precedido el coruñés Arturo Lacal (Arpa Films, 1954), que en 1966 funda allí la distribuidora pequeña A.L.Films.

Lo hasta aquí expuesto sólo pretende describir someramente un conjunto de hechos y actitudes sobre los que bajo ningún concepto cabría hacer valoración descalificadora alguna. Porque ¿cómo pretender la creación, desde la empresa privada, de estructuras de producción cinematográfica en un territorio (demográficamente problemático y de dispersa estructura poblacional por lo demás) cuyos niveles de negocio sobre el particular, aún ligeramente ascendentes en términos absolutos durante el período considerado, son llamativamente desfavorables y descendentes en el conjunto del territorio español? Véanse, si no, estas cifras (ya se sabe: elaboración propia) suficientemente ilustrativas sobre la progresiva precariedad del cine en Galicia: si en 1949 había un total de 230 salas gallegas sobre un conjunto nacional de 3.647, en 1954 serán 274 sobre 5.286, en 1962 ya 359 sobre 8.625, y en 1967 la cifra será 372 sobre 9.449. De igual forma, el número de butacas disponibles presentaba la siguiente escala: 1949: 102.670/1.944.170; 1954: 117.303/2.953.278; 1962: 155.535/5.402.778; 1967: 152.644/4.925.430. Por tanto, nada menos extraño que la participación gallega en el conjunto del negocio cinematográfico español, y en un momento económico e industrialmente tan significativo como 1969, se reduzca desproporcional y ridículamente a 180.147.398 ptas. frente a un montante global de 6.146.517.340 de pesetas.

Y es que no hay más cera de la que arde.

4. FILMOGRAFÍA

Ofrecemos acto seguido la filmografía, sólo de largometrajes, de las productoras periféricas citadas más atrás (y alguna que otra no citada), señalando, no obstante, que omitimos los títulos de CIFESA (69 entre 1934 y 1951, más otros 32 si atendemos a su producción «encubierta» vía adelantos de distribución) por ser suficientemente conocidas y asequibles para cualquier lector interesado. Asimismo, debemos indicar que no se ofrece ahora el censo de productoras y filmes realizados por empresas surgidas a partir de la Transición Democrática, ya que se trata de otro período histórico bien distinto; razón por la que se detiene en 1977 el cómputo de películas producidas por las únicas firmas que permanecen en activo tras ese año: Frontera Film IrÚn S.A. y S Films. Ni que decir tiene que sobre todas estas empresas cabría abordar análisis más detallados, tanto por lo que respecta a su justificación como por lo que hace al valor de sus títulos producidos; pero, téngase en cuenta, esto no es más que una nota informativa refugiada en el cálido alojamiento que procura esta cordial publicación. Recordemos, por último, que existen estudios monográficos sobre dos de estas productoras: *El caso CIFESA: vint anys de cine espanyol* (Félix Fanés, Filmoteca de la Generalitat Valenciana,

1989); *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso* (Julio Pérez Perucha, ed., *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, 1990); y *Moncayo Films* (Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, Institución Fernando el Católico y Ayuntamiento de Zaragoza, 1996)

PAIS VALENCIANO

PROCINE S.A. (*) (Valencia)

1934 *La dolorosa* (Jean Gremillon; con Rosita Díaz Gimeno y Agustín Godoy) con Aureliano Campa (Barcelona).

1935 *Los claveles* (Santiago Ontañón; con María Arias y Mario Gabarrón), con Aureliano Campa (Barcelona).

1936 *Alhambra* (Antonio Graciani; nueva versión de 1939: *El suspiro del moro*, con Flora Soler y Ricardo Galache).

1939 *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás; con Josita Hernán y Rafael Durán).

1940 *Mary Juana* (Armando Vidal; con Amparo Rivelles y Ángel García).

1941 *Un marido barato* (Armando Vidal; con Nini Montian y Luis García Ortega).

1943 *Café de París* (Edgar Neville; con Conchita Montes y Tony D'Algy).

1943 *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás; con Maruchi Fresno y Luis Peña).

(*) Sus cuatro primeros títulos como Producción Cinematográfica Española Falcó y Cia, Senc.

FALCÓ FILMS (Valencia)

1942 *La novia está boca* (Alejandro Ulloa; con Josita Hernán e Ismael Merlo).

1943 *¡Qué familia!* (Alejandro Ulloa; con Rosita Montaña y Juan Luis Hidalgo).

LEVANTE FILMS S.L. (Alicante)

1940 *La alegría de la huerta* (Ramón Quadreny; con Florita Santa-Cruz y Salvador Castillo).

1940 *Muñequita* (Ramón Quadreny; con Josita Hernán y Rafael Durán).

1941 *El 13.000* (Ramón Quadreny; con Josita Hernán y Rafael Durán).

1941 *Pimentilla* (Juan López de Valcárcel; con Josita Hernán y Rafael Durán).

1942 *Cuando pasa el amor* (Juan López de Valcárcel; con Josita Hernán y Luis Durán).

BENITO LÓPEZ RUANO (*) (Valencia)

1950 *La mujer, el torero y el toro* (Fernando Butragueño; con Jacqueline Plessis y Mario Cabré).

(*) Ya había producido en 1926 *El idiota* (Joan Andreu) y coproducido con su director *Mientras arden las fallas* (Miguel Monleón, 1929). Posterior jefe de producción en Levante Films.

SISTER FILMS (Valencia)

1951 *Dos vidas* (Emilio Poveda; con Patricia Morán y Armando Moreno).

NOVA CINEMATOGRAFICA (Sedaví, Valencia)

1967 *Días de viejo color* (Pedro Olea; con Cristina Galbó y Andrés Resino) con Mota Films S.A. (Madrid).

1969 *El cronicón* (Antonio Giménez Rico; con Esperanza Roy y Cassen) con Mota Films (Madrid) y Procinsa (Madrid).

1969 *Historia de una chica sola* (Jorge Grau; con Serena Vergano y Michael Craig) con Estela Films S.A. (Madrid) y Panda SPA (Roma).

1969 *Me enveneno de azules* (Francisco Regueiro; con Charo López y Junior) con Cite (Madrid).

1969 *Prana* (Raul Peña; con Claudia Gravy y Alberto Dalbes) con Ismael González (Madrid).

1970 *Liberxina 90* (Carlos Durán; con Serena Vergano y Romy) con Films Formentera, S.A. (Barcelona).

5 FILMS (Valencia)

1975 *Sensualidad* (Germán Lorente; con Amparo Muñoz y Fernando Fernán Gómez).

- 1976 *Strip Tease* (Germán Lorente; con Corinne Clery y Terence Stamp).
 1976 *La violación* (Germán Lorente; con Beatriz Rossat y Simon Andreu).
 1977 *Acto de posesión* (Javier Aguirre; con Amparo Muñoz y Patxi Andion) con Películas Mexicanas S.A. de CV (México).
 1977 *Carne apaleada* (Javier Aguirre; con Esperanza Roy y Bárbara Rey).

ARAGÓN

AHES-62 (Zaragoza)

- 1962 *La chica del gato* (Clemente Pamplona; con Gracita Morales y Ángel Ter).

MONCAYO FILMS

- 1964 *Muere una mujer* (Mario Camus; con Gisia Paradis y Alberto Closas).
 1965 *El rostro del asesino* (Pedro Lazaga; con Paloma Valdés y Germán Cobos).
 1966 *Culpable para un delito* (José Antonio Duce; con Yelena Samarina y Hans Meyer).
 1968 *El magnífico Tony Carrera* (José Antonio de la Loma; con Erika Blanc y Thomas Hunter) con Cine Produzioni Associate (Roma) y Hape Film (Colonia).

EUSKADI

SAROYA FILMS (Donostia)

- 1961 *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante; con Laura Valenzuela y Agustín González).

FRONTERA FILMS IRUN, S.A. (Irún)

- 1966 *Ama Lur* (Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert) con Distribuidora Cinematográfica Ama Lur S.A.
 1976 *Axut* (Jose María Zabala).

MURCIA

TYRIS FILMS (Murcia)

- 1959 *Concierto en el Prado* (Vicente Lluch).
 1960 *Melodías de hoy* (José María Elorrieta; con Elder Barber y José Luis).
 1961 *Horizontes de luz* (Leon Klimowsky; con Marta Padovan y Antonio Ozores).
 1962 *Torrejón City* (Leon Klimowsky; con Tony Leblanc y May Haetherly).

ANDALUCÍA

RAFA FILMS (Sevilla)

- 1942 *Canelita en Rama* (Eduardo García Moroto; con Juanita Reina y Luis Peña Sánchez).
 1943 *Fin de curso* (Ignacio F. Iquino; con Luchy Soto y Fernando Freire de Andrade).
 1944 *Macarena* (Antonio Guzmán Merino; con Juanita Reina y Miguel Ligero).

SUR FILMS S.A. (Sevilla)

- 1943 *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre; con Conchita Montes y Tony D'Algy).

GALGO FILMS (Sevilla)

- 1975 *Manuela* (Gonzalo García Pelayo; con Charo López y Fernando Rey).
 1976 *La escuela* (Roberto Fandiño; con Claudia Gravy y Javier Escrivá).

ISLAS CANARIAS

COMPAÑÍA GENERAL CINEMATOGRAFICA LAS CANARIAS (Santa Cruz de Tenerife)

- 1957 *El reflejo del alma* (Massimo G. Alviani; con Maria Piazzai y Armando Moreno).

V. BERNALDO DE QUIRÓS P.C. (Las Palmas de Gran Canaria)
1966 *Los celos y el duende* (Silvio F. Balbuena; con Carmen Rojas y Pastor Serrador).

Julio Pérez Perucha