



# “El productor d'ara gestiona prebendes i subvencions”

Josep Anton Pérez Giner (València, 1934) té a la seva esquena una llarga trajectòria de més de cinquanta anys com a productor de cinema, tasca que se li ha reconegut amb diversos premis. Ha fundat més de cinc productores, i ha estat president de l'Agrupació de Productors de Catalunya. Ara, la Fimoteca de la Generalitat de Catalunya li dedica una retrospectiva.

**A**mb disset anys, i mentre estudiava dret i professorat mercantil a Madrid, Josep Anton Pérez Giner començà a treballar en el cinema. Al setembre complirà el setantè aniversari i en fa cinquanta-dos com a productor, primer a Madrid i des del 1972 a Barcelona. Ha treballat en més de cent títols, dels quals se'n sent responsable d'una vuitantena; una col·lecció força eclèctica, però amb obres tan emblemàtiques com *La quinta del porro* (1980), *La vieja memoria* (1978), *Companys, procés a Catalunya* (1979), *El Pico* (1982), *L'escot* (1987), *Latino Bar* (1991) o *Mones com la Becky* (1999).

—Heu rebut un parell d'homenatges en poc més d'un mes: els premis Tirant i el de la Fimoteca de Catalunya. Què en penseu, d'aquests actes?

—Suposo que pensen que estàs a punt de morir-te i que no estaran a temps de fer-te un homenatge en vida. Però bé, ho agraeixo i ho faig amb molt de gust.

—Com va ser l'homenatge que us van fer a València, la vostra ciutat natal, ara fa poc més d'un mes?

—Crec sincerament que l'homenatge que em van fer és insuperable, m'agradaria destacar-ho. Em va sorprendre el caliu que va tenir, va ser molt gratificant. A més, tot i que no hi he treballat gaire, a València, hi he mantingut el contacte. Per això una de les pel·lícules que vaig triar per als premis

Tirant va ser *La nova cançó* (Francesc Bellmunt, 1976), rodada a València i que compta amb la participació dels cèlebres Joan Fuster, Vicenç Ventura o el grup Al Tall.

—Quin ambient s'hi respirava?

—Dins la sala, el Bloc, la Carme Alborch, l'Eliseu Climent i tants altres constituïen una illa de “valenciania” clara i neta. Ara bé, només sortir de l'IVAM ja es notava la presència de Zaplana, tot i que no hi era en persona. És a dir, hi havia les dues Valències: la minoritària, i l'altra, al carrer, la controlada pel PP. Una mica trist, però d'altra banda feia il·lusió el fet d'haver participat a València en aquests actes.

—Heu celebrat les noces d'or amb el cinema. Esteu content amb la trajectòria?

—Sí. Amb algunes pel·lícules, estic realment satisfet dels resultats comercials, i amb altres, dels artístics.

—Veurem més films produïts per la vostra productora?

—Tothom diu que jo no estic jubilat, que tornaré a fer cinema, però dic que estic “en el dic sec”. Em trobo bé físicament i intel·lectualment, però se m'ha acabat la paciència.

—Per què?

—Perquè estic tip d'aguantar noves juntes de subvencions i nous compradors de drets televisius. Considero que l'autèntic productor és el que compra drets de televisió, perquè decideix què es fa i què no.

**“Abans anaves a les televisions i si t’havia sortit un bon producte, te’l compraven. Ara és diferent: si no l’has venut abans de començar-lo, no te’l compren”**

—D’això, si us sembla en parlarem després. Anem a pams. A quina edat va començar a treballar en el cinema?

—Vaig debutar-hi amb disset anys, en *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953). Estudiava dret i professorat mercantil a Madrid i necessitava guanyar diners per enviar-los a la família. Com que el meu oncle era en Vicente Escrivà, que tenia una productora que es deia Aspa PC, vaig entrar en aquest film de meritori: portava cafès i feia de “traïdor”, “*trae un café, trae un refresco*”.

—Us interessava el cinema?

—Al principi no tenia cap vocació. M’hi vaig ficar perquè necessitava una font d’ingressos, però després vaig agafar-li el gust i un gran amor.

—I per què us decantàreu cap a la producció i no, posem com exemple, cap a la direcció?

—Perquè l’ofici de direcció em sembla molt frustrant. En canvi, m’hauria agradat treballar en fotografia o so, però no em sentia preparat. I pel que estava estudiant, trobava que em podia servir, per qüestions de drets d’autor i tot això. Vaig anar pujant l’obligatori escalafó del Sindicat Vertical —quinze títols— abans no em donessin el títol de cap de producció.

—A Madrid ja produïeu pel vostre compte?

—Sí, vaig fer *Se vive una vez* (Arturo González, 1963), *Juguetes rotos* (Ma-

nuel Summers, 1966) i *La Araucana* (Juli Coll, 1970), però com que els resultats econòmics no van anar prou bé, ho vaig anar alternant amb tasques de direcció de producció per a altres productores.

—És d’aquesta època quan neix la llegenda de “l’Innominable”? En la professió deien que pronunciar el vostre nom portava malastrugança

—Tot ve del rodatge d’*El ho, el lleig i el dolent* (Sergio Leone, 1967), on s’havia de fer esclatar un pont i es va fer abans que les càmeres estiguessin preparades per filmar. Això va comportar que s’hagués de reconstruir i el conseguint retard de dos mesos. Em van culpar a mi, però aquell dia jo no era al rodatge. Des de llavors, se m’ha clavat l’etiqueta de portar mala sort...

—Però algú la va fer córrer.

—Bé, això és perquè fèiem molta broma amb el Manuel Summers, que era molt divertit i ho va preparar, perquè jo li deia que era “*un señorito andaluz*”, tot fent conya.

—Es diu que hi havia gent a Madrid que quan sentia el vostre nom fins i tot s’aixecava de la taula i se n’anava...

—Això és absolutament fals. Eren bromes del productor català Pepón Coromina, un personatge que li agradava ser molt brillant i que quan tomava de Madrid escampava aquest tipus de rumors. La gent que creu en aquestes coses —que jo pugui portar mala sort— és com la gent que llegeix l’horòscop o les beates que van a missa: és ingenuïtat. Són forces ocultes en què jo no crec.

—Posteriorment us traslladàreu a Barcelona.

—Sí. Aquí la primera va ser *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1969), però la que vaig produir personalment fou *La rebelión de los muertos* (León Klimovsky, 1972), de l’època de Profilmes, d’on vaig ser accionista i productor.

—Vau treballar amb el també valencià Ricardo Muñoz Suay, que semblava que tenia el do de la ubiqüitat.

—Sí, ell era llavors cap de relacions públiques del grup MPI (Motion Pictures International). Com que es portava el gènere de terror, va tenir “la idea de crear una empresa a l’estil de la Hammer anglesa”. Va ser quan vaig buscar els

directors —León Klimovsky, Miquel Iglesias, etc.— i l’actor Paul Naschy, que el vam tenir molts anys en exclusiva.

—Quants espectadors necessitàveu per cobrir costos amb aquests tipus de pel·lícules?

—Ni un. Perquè s’amortitzaven amb les vendes a l’estranger: ja estaven venudes als Estats Units, Alemanya, el Japó i l’Àfrica del Sud, i a més es venien molt bé. Es per això que es rodaven en anglès: els actors s’aprenien més o menys els diàlegs, tot i que el parlaven bastant malament.

Imagina’t el Paul Naschy, que no en sabia gaire, d’anglès... Era la manera de poder doblar després, i que no es notés tant que eren films estrangers.

—D’aquesta sèrie, quina va tenir més èxit?

—*Exorcismo* (Joan Bosch, 1975), amb Paul Naschy. Tenia l’avantatge que era la mateixa època que *El exorcista* (William Friedkin, 1973), i quan l’anaves a vendre es pensaven que era la mateixa pel·lícula.

—Però a la vegada fèieu un altre tipus de cinema. Fa poc ha sortit en DVD *La nova cançó* (1976) i *Canet Rock* (1977), de Francesc Bellmunt, dos documentals que parlen per si sols d’aquesta època.

—Sí, vam produir pel·lícules de caire molt divers: des de *Perros callejeros* (Eloy de la Iglesia, 1976); els documentals que tu comentes, juntament amb *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978) o *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), que va guanyar la Concha de Plata al Festival de Sant Sebastià.

—Vau donar la primera oportunitat a una sèrie de directors que després han fet carrera: Francesc Bellmunt, Ventura Pons, Jordi Cadena, etc. A l’hora de contractar-los, en què us basàveu?

—En la intuïció. Veia que tenien talent, una certa frescor, i confiava en ells. Per exemple, en Bellmunt el vaig veure en la seua intervenció a *Pastel de sangre*, una pel·lícula d’esquetxs, i li vaig proposar de fer-ne una amb mi, d’acció, que va ser *Robin Hood nunca muere* (1974). Després, quan va voler fer una obra més personal com *La nova cançó*, jo li vaig donar suport, igual que amb *L’orgia* (Francesc Bellmunt, 1979), i vam continuar treballant junts en altres títols.

—I eren films parlats en català.

—Perquè considerava que la gent les aniria a veure, entre altres raons perquè no entendria que, per exemple, *L'orgia* o *La quinta del porro* (Francesc Bellmunt, 1980), es fessin d'una altra manera. No puc suportar veure *L'últim emperador* de Bernardo Bertolucci parlada en anglès i, en canvi, *La pasión de Cristo* de Mel Gibson, sí, perquè els actors parien en arameu i llatí; aquest és un exemple de com s'ha de fer el cinema. En els westerns americans els mexicans parien en espanyol, no?

—A banda de l'èxit de *L'orgia*, a Prozesas, que era la divisió cinematogràfica del Grup Z, es van produir films com *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1979) o *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), que van aplegar uns 800.000 espectadors cada un. Això és quasi impensable avui dia.

—Sí, van ser grans èxits. Eren casos aïllats en l'època, no et pensis... És com *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) o altres fenòmens d'avui dia. D'aquell temps també vaig produir *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1982), una pel·lícula molt arriscada, que va ser la número 1 en recaptació d'aquell any.

—Després de cofundar Lolafilms, on només produïreu un sol film —*Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981)—, començàreu l'etapa amb Ópalo Films. Quins films en destacaríeu?

—Vaig endegar una coproducció amb Cuba que es diu *Latino Bar* (Paul Leduc, 1991), un film sense diàlegs. Aquestes obres poden arribar a veure la llum si es fan amb uns certs criteris d'amortització i es busquen mitjans perquè puguin defensar-se, com per exemple l'assistència a festivals, en aquest cas, per exemple, en el de Cinema Independent de Sundance dels Estats Units o el de Berlín. Finalment es va recuperar el capital, sempre tenint molt en compte la minoritària comercialitat que tenia.

—La producció als anys setanta i vuitanta era molt més arriscada que la d'ara?

—Avui dia, abans de començar un film, ja se sap el que es guanyarà. El concepte de productor, tal com jo l'en-



"Els telefilms havien de ser un producte per cobrir 'temps morts' i despeses de manteniment, però ara ja són el principal motor de producció."

tenc, era fer una pel·lícula amb risc, com quan vaig fer les primeres pel·lícules en català, sense cap subvenció.

—Enyoreu la figura del productor de la vella escola?

—Era una manera de treballar diferent: Benito Perojo, Cesáreo González i, darrerament, Querejeta, Megino, Andrés Vicente Gómez, tenien un altre tarannà. Se la jugaven i el seu fracàs o èxit era només seu: ara no, qui decideix és el senyor de la tele.

—És el cas de documentals de risc com *Mones com la Becky* (Joaquim Jordà, 1999)?

—Exacte. Si no hagués comptat amb una prebenda televisiva i un ajut del Ministeri, *Mones com la Becky* no s'hauria pogut fer.

—He sentit a dir que com a productor no n'heu perdut mai, de diners.

—És que no n'he tingut mai, per això no en podia perdre. El que he fet ha estat fundar societats i aconseguir accionistes i financers. Ara, si et refereixes al resultat econòmic que han donat, efectivament, no n'he perdut: de les pel·lícules que jo he produït i que considero que les he parit, les que no s'ha recuperat tota la inversió es poden comptar amb els dits d'una mà.

—Què ha quedat del vostre pas com a assessor d'assumptes cinematogràfics de la Generalitat de Catalunya?

—Només els telefilms, i malauradament ha canviat el concepte que volia aconseguir. Havia de ser un producte per cobrir "temps morts" i despeses de manteniment de les productores de llargmetratges.

Ara, en la major part dels casos, són el principal motor de producció i s'han convertit en *services* que ajuden a produir telefilms de producció estrangera sense cap catalanitat.

—Quin paper representen ara les televisions en la decisió dels projectes cinematogràfics i quin paper feien abans?

—Abans anaves a les televisions i si t'havia sortit un bon producte, te'l compraven. Ara no, és diferent: si no l'has venut abans de començar-lo, ja no te'l compren o ho fan a preus ridículs.

—Llavors, el productor d'avui, què fa?

—Ara, el productor no decideix, només fa un treball de gestor de prebendes i subvencions. El productor és un simple senyor que proposa coses i són les televisions les que trien els projectes que tiraran endavant i els que no. Pensa que el 60% aproximadament del cost d'una pel·lícula prové de la televisió; si no hi pots comptar, no pots tirar endavant el projecte.

Carles Còdol