

La Producció Cinematogràfica a Catalunya

1962 - 1969

tesi doctoral

Esteve Riambau Möller

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Comunicació Àudio-visual i de Publicitat

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500492089

La Producció Cinematogràfica a Catalunya

1962 · 1969

tesi doctoral

Esteve Riambau Möller

BARCELONA, 1995



Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Comunicació Àudio-visual i de Publicitat

La Producció Cinematogràfica a Catalunya

1962 · 1969

tesi doctoral

autor:

Esteve Riambau Möller

director:

Dr. Romà Gubern Garriga-Nogués

BELLATERRA, 1995

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Comunicació Àudio-visual i de Publicitat

ABREVIATURES MES FREQUENTS

ASDREC = Asociación de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía

c = Caja

C = Coproducció

DGCT = Dirección General de Cinematografía y Teatro ó Director General...

DGCPE = Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos ó Director...

E.O.C. = Escuela Oficial de Cine

Exp = Expediente

I.I.E.C. = Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas

MIT = Ministerio de Información y Turismo ó Ministro de...

O.M. = Orden Ministerial

SNE = Sindicato Nacional del Espectáculo

INDEX

1. INTRODUCCIO	1
2. MATERIALS I METODOLOGIA	7
2.1. CRITERIS D'INCLUSIO	7
2.1.1. Possibilitats	7
2.1.1.1. Cinema en català	
2.1.1.2. Cinema sobre Catalunya	
2.1.1.3. Cinema realitzat per catalans	
2.1.1.4. Cinema rodat a Catalunya	
2.1.2. Opció: les empreses de producció. radicades a Catalunya	14
2.1.3. Bases per la inclusió de les productores objecte d'estudi.	17
2.1.3.1. El registre d'empreses cinematogràfiques	
2.1.3.2. La domiciliació de les empreses	
2.1.3.3. Anàlisi de les excepcions i atipicitats	
2.2. LIMITS CRONOLOGICS	22
2.3. ALGUNS PROBLEMES METODOLOGICS	24
2.3.1. Les "dates" dels films	24
2.3.2. Els crèdits sindicals i els drets d'autor	27
2.3.3. Tres casos atípics	30
2.3.3.1. <u>Sexperiencias</u> (1968)	
2.3.3.2. <u>Mercenarios del aire</u> / <u>Le canard en fer blanc</u> (1967)	
2.3.3.3. <u>Sonata para dos espías</u> / <u>Serenade für zwei spione</u> (1965)	
2.4. FONTS DOCUMENTALS	35

2.4.1. Visionat dels films	35
2.4.2. Bibliografia	36
2.4.2.1. Llibres cinematogràfics	
2.4.2.2. Llibres històrico-culturals	
2.4.3. Hemerografia	40
2.4.3.1. Diaris	
2.4.3.2. Revistes especialitzades	
2.4.3.3. Revistes d'informació general	
2.4.3.4. Revistes publicitàries i gremials	
2.4.3.5. Catàlegs de producció	
2.4.4. Documents originals	43
2.4.5. Altres fonts documentals	44
2.4.6. Testimonis personals	44
3. CONTEXT HISTORIC I CULTURAL	46
3.1. FETS HISTORICS: ESPANYA I CATALUNYA	46
3.1.1. La política oficial	47
3.1.2. L'oposició: obrers, església, universitat	55
3.1.3. La resistència catalanista	60
3.2. L'ECONOMIA A CATALUNYA	63
3.3. LES INDUSTRIES CULTURALS A CATALUNYA	66
3.3.1. El mecenatge	68
3.3.2. El sector editorial	79
3.3.3. Teatre	83
3.3.4. El sector discogràfic i la Nova Cançó	88

3.3.5. Premsa	91
3.3.6. Ràdio	99
3.3.7. Televisió	103
4. EL CONTEXT CINEMATOGRAFIC	107
4.1. L'EUROPA DELS "NOUS CINEMES"	107
4.2. LA LEGISLACIO ESPANYOLA	108
5. LES EMPRESES DE PRODUCCIO	119
5.1. QUANTIFICACIO I CARACTERISTIQUES GENERALS	119
5.2. TIPIFICACIO DE LES PRODUCTORES CATALANES	128
5.2.1. I.F.I. ESPAÑA S.A.	128
5.2.2. ESTE FILMS	138
5.2.3. P.C. BALCAZAR	140
5.2.4. TEIDE P.C.	148
5.2.5. VERTICE PC	150
5.2.6. ISASI P.C.	151
5.2.7. E.C.A. FILMS	153
5.2.8. URANIA FILMS	155
5.2.9. TUSI S.A.	156
5.2.10. BUCH-SANJUAN S.A.	157
5.2.11. FILMS 59	159
5.2.12. PIRENE FILMS S.A.	163
5.2.13. JET FILMS S.A./INCINE S.A	164
5.2.14. CINE D'OR S.L	167
5.2.15. VICTOR M. TARRUELLA P.C	168
5.2.16. COOPERATIVA CONSTELACION	168
5.2.17. ESTUDIOS MACIAN S.A	170
5.2.18. TIBIDABO FILMS S.A.	170
5.2.19. P.C. M.E.M.S.A.	172
5.2.20. FILMS ROVIRA BELETA S.A	174
5.2.21. J.M. BLAY CASTILLO	175
5.2.22. PROCIMA FILMS	176

5.2.23. FILMSCONTACTO	177
5.2.24. FILMS PRONADE S.A./PROFILMES S.A.	180
5.2.25. HELE FILMS	182
5.2.26. TILMA FILMS S.A	183
5.2.27. P.C. CIRE S.A	184
5.2.28. HERSUA INTERFILMS	185
5.2.29. FILMS CANIGO	187
5.2.30. PROMOFILM S.A	187
5.2.31. DIAGONAL FILMS	189
5.2.32. FILMS PAC	190
5.2.33. CINE XX	191
6. EL TEIXIT INDUSTRIAL	192
6.1. ESTUDIS DE RODATGE	192
6.1.1. ORPHEA	195
6.1.2. I.F.I.	204
6.1.3. BUCH-SANJUAN	207
6.1.4. BALCAZAR	208
6.1.5. KINE S.A	212
6.1.6. ISASI	213
6.2. INDUSTRIES AUXILIARS	215
6.3. EL CINEMA PUBLICITARI	216
6.4. CATALUNYA COM A PLATO CINEMATOGRAFIC	220
6.5. ELS PROFESSIONALS	225
6.5.1 Directors	225
6.5.2 Guionistes	228
6.5.3 Tècnics	231
6.5.4 Actors	233
7. INDUSTRIA I LEGISLACIO	237

7.1. UNA INDUSTRIA ATÍPICA	238
7.1.1. El cost de les pel·lícules	238
7.1.2. Mecanismes de finançament	245
7.1.3. Ideologia	249
7.2. UN MIRALL LEGISLATIU	257
7.2.1. La protecció econòmica	257
7.2.1.1. Crèdits sindicals	
7.2.1.2. Juntes de classificació	
7.2.1.3. Control de taquilla	
7.2.2. Les coproduccions	268
7.2.2.1. Filiacions interessades	
7.2.2.2. L'altra cara de la moneda	
7.2.2.3. Problemes d'identitat	
7.2.3. Escoles i Interessos	295
7.2.3.1. L'E.O.C.	
7.2.3.2. L'Escola de Barcelona	
7.2.3.3. L'"Interés Especial": beneficis i servituds	
7.2.4. Cinema infantil	307
7.3. LA DISTRIBUCIO: UNA FONT DE PRODUCCIO	313
8. LES CENSURES	322
8.1. LA NATURALESA DELS CENSORS	325
8.2. LLAPIS I TISORES: LA CENSURA DELS GUIONS	326
8.3. OBSESSIONS I FIXACIONS	328
8.3.1. El sexe	329
8.3.2. La moral	332
8.3.3. La religió	334

8.3.4. La violència	335
8.3.5. La política	338
8.4. LES VERSIONS CATALANES	345
8.5. LES CENSURES PARALLELES	354
8.6. LES DOBLES VERSIONS	363
9. ELS FILMS: TENDENCIES GENERIQUES I ESTILISTIQUES	369
9.1. ELS GENERES	370
9.1.1 El western	370
9.1.2 El policíac i els seus derivats	374
9.1.3 La comèdia	376
9.1.4 Altres gèneres (i subgèneres)	377
9.2. NENS AL CINEMA	379
9.3. ELS NOUS CINEMES	379
9.3.1 Un Nou Cinema Català?	380
9.3.2 L'Escola de Barcelona	388
10. L'EXHIBICIO	392
10.1. LA QUOTA DE PANTALLA	392
10.2. LES RECAPTACIONS	395
10.3. LES SALES	397
10.4. L'ART I ASSAIG	400

10.5. ELS FESTIVALS 403

11. CONCLUSIONS 407

APENDIX

A) FILMOGRAFIES

A.1. FILMS VS PRODUCTORES 425

A.2. EMPRESES DE PRODUCCIO 429

A.3. DIRECTORS 500

A.4. PSEUDONIMS 517

B) DADES SOCIO-ECONOMIQUES.

B.1. CLASSIFICACIONS (1962-1964) 519

B.2. COPRODUCCIONS (Països i percentatges) 520

B.3. DISTRIBUIDORES 523

B.4. LLICENCIES EXHIBICIO I RECAPTACIONS 528

B.5. EXHIBICIO (Dates i locals) 532

B.6. FESTIVALS I PREMIS INTERNACIONALS 537

C) MATERIALS DE REFERENCIA.

C.1. BIBLIOGRAFIA CINEMATOGRAFICA 540

C.2. BIBLIOGRAFIA HISTORICO-CULTURAL 549

C.3. HEMEROGRAFIA 559

C.4. ENTREVISTES PERSONALS 569

1. INTRODUCCIO

La recent aparició d'alguns textos que tracten diversos aspectes de la història del cinema espanyol des d'òptiques cada cop més rigoroses no ha aconseguit allunyar el fantasma de les nombroses mancances que encara arrossega aquesta disciplina al nostre país. Dues referències obligades, les "Jornadas sobre Metodologías de la Historia del Cine en España" celebrades a Gijón el 1988 (ROMAGUERA i LORENZO 1989) i el dossier monogràfic "Propuestas para la escritura de una historia del cine español" publicat al primer número de la revista Archivos de la Filmoteca (març-maig, 1989), van mostrar amb contundència les diverses cares del problema.

A les irreparables llacunes en la conservació del patrimoni cinematogràfic de les primeres dècades -un 90% del cinema mut espanyol es dona per perdut- i la dispersió, malgrat l'esforç de les diverses Filmoteques, de materials encara existents, s'hi afegixen altres deficiències no menys significatives. Les autobiografies dels protagonistes o, quan no es disposa d'aquest tipus d'obra, testimonis orals de primera mà, són escasses, les referències bibliogràfiques apareixen mediatitzades per distorsionadors filtres publicitaris o trivialitzadors i l'atipicitat de les característiques pròpies del cinema espanyol l'allunyen de possibles homologacions amb altres països.

La tardana incorporació de la història del cinema a la metodologia científica o a l'àmbit de la investigació universitària al nostre país ha impossibilitat la substitució o reparació d'aquestes deficiències i, en canvi, ha obert altres terrenys de polèmica. Les dues publicacions abans esmentades aglutinen un conjunt d'autors preocupats pels mateixos problemes i, a la vegada, plantegen concepcions metodològiques sovint diverses quan no contradictòries. A l'encara desèrtic paisatge d'inqüestionables punts de referència -catalogació, perioditzacions, etc.- s'hi afegix una disparitat de criteris cada cop més radicalitzada que obliga a la reformulació de cada treball sectorial des d'una base que comença per la primera de totes les preguntes possibles: "Què és la història del cinema?".

Una resposta pertinent "sugiere una definición bipartita. La historia del cine implica el estudio del fenómeno al que habitualmente nos referimos como <<cine>> (...). Asimismo, implica el estudio del cine desde una perspectiva particular y con objetivos particulares en mente, perspectiva y objetivos que son históricos" (ALLEN i GOMERY 1985, 20). Des del punt de vista d'aquests autors, en conseqüència, la història del cinema abastaria aspectes estètics, tecnològics, econòmics i socials que

ultrapassen la concepció del cinema com una simple col·lecció de films individuals per esdevenir "una serie de complejos sistemas interactivos de comunicaci3n humana, negocios, interacci3n social, posibilidades artísticas y tecnología" (IDEM, 58).

Bona part de totes aquestes premisses coincideixen en delimitar l'objecte d'estudi del present treball sobre una parcel·la del cinema espanyol subjecta a diverses acotacions. La primera és d'ordre cronol3gic i es refereix al període comprès entre 1962 i 1969. En un posterior apartat metodol3gic s'especifiquen els motius concrets pels quals s'ha optat per aquesta perioditzaci3n, però resulta imprescindible subratllar aquí que la naturalesa d'aquesta elecci3n correspon a uns criteris prioritàriament polítics.

Es el període que coincideix exactament amb la presència de Manuel Fraga Iribarne al front del Ministerio de Informaci3n y Turismo, responsable de la política cinematogràfica, i amb un transitori canvi de rumb en la trajectòria de la política espanyola sota la dictadura del general Franco. D'aquestes circumstàncies, també aplicables a d'altres sectors de la cultura i de la societat espanyoles en una dècada especialment decisiva per l'evoluci3n de la dictadura a la democràcia, van ser-ne fruit una sèrie de disposicions legislatives que, en matèria de censura i protecci3n a la cinematografia, repercutirien sobre el sector fins una nova mutaci3n produïda arrel dels canvis polítics i econòmics datats a finals de la dècada. La promulgaci3n d'unes noves directrius legislatives permeten observar, des d'una perspectiva insòlita en la història del cinema espanyol que només es tornarà a produir amb igual contundència arrel del decret del 1984, la reacci3n de la indústria per acoblar-se, amb una precisi3n mil·limètrica, a un **diktat** estrictament polític.

La segona acotaci3n, d'ordre geogràfic, correspon a la bicapitalitat de la indústria cinematogràfica espanyola entre Madrid i Barcelona. Les seves arrels són històriques, contempnen diverses alternances en l'hegemonia d'una i altra ciutat i respondrien als respectius substractes específics de la cultura espanyola i catalana. Aquestes diferències es van manifestar en l'especificitat de diverses manifestacions polítiques del període, en la corresponent evoluci3n de diverses indústries culturals i haurien de tenir el seu respectiu reflex en la producci3n cinematogràfica. Malgrat l'efecte distorsionador de la repressi3n específicament exercida pel franquisme sobre la cultura catalana, caldria suposar que -gràcies als signes de tolerància que la dictadura es va veure obligada a exercir al llarg de la dècada dels seixanta- el cinema seguiria una evoluci3n similar a la d'altres mitjans d'expressi3n que, a

contracorrent, van recuperar terreny a través d'un procés de progressiu retorn a les característiques existents abans de la instauració de la dictadura.

Des d'aquestes dues coordenades temporoespacials, els objectius del present treball són:

1. Inscriure la producció cinematogràfica a Catalunya en el context dels esdeveniments polítics més importants del període i en l'activitat d'altres indústries culturals tant en l'aspecte estrictament econòmic com en la respectiva presència que la llengua catalana va tenir en cada una d'elles.

2. Definir la naturalesa del sector de la producció dins el context de la indústria cinematogràfica espanyola en funció del cost de les pel·lícules, la naturalesa de les empreses i la influència exercida per l'aparell legislatiu en matèria de protecció i censura.

3. Tipificar les empreses catalanes en funció de diversos paràmetres definitoris de la seva naturalesa, analitzar-ne les característiques, avaluar el seu historial i la trajectòria de les persones que les regien així com quantificar l'activitat que va dur a terme durant el període estudiat.

4. Exposar el teixit industrial del qual es nodrien aquestes empreses en matèria d'estudis de rodatge, indústries auxiliars, activitat paral·lela del cinema publicitari o dels serveis prestats a rodatges realitzats a Catalunya per productores alienes.

5. Perfilar, en termes generals, les característiques dels diversos professionals contractats per aquestes empreses: directors, guionistes, tècnics i actors.

6. Avaluar el cost de les pel·lícules, els seus mecanismes de finançament, sovint basats en criteris polítics, i la ideologia dels seus responsables.

7. Contrastar les diverses branques de l'aparell legislatiu en matèria de protecció amb els films adscrits a uns models industrials específics sorgits de les diverses disposicions en matèria de criteris de subvenció, coproduccions, "Interés Especial" o cinema infantil.

8. Analitzar el sector de la distribució com un mecanisme de producció derivat de les característiques de la legislació espanyola sobre aquest particular.

9. Estudiar les característiques, el mecanisme d'actuació i els criteris d'aplicació de la censura sobre els films estudiats.

10. Apuntar les grans tendències genèriques i estilístiques que agrupen la majoria dels films d'acord amb models pròpis o importats en funció de les grans corrents de l'època.

11. Establir els circuits d'exhibició de les pel·lícules tant des de la seva incidència social -locals i dates en què es van estrenar, festivals on van concursar- com de la repercussió econòmica d'aquesta fase industrial dels films sobre el seu procés de producció.

Les característiques de l'objecte d'estudi prioritzen, en conseqüència, els aspectes econòmics i socials als estètics i tecnològics des d'una perspectiva coincident amb diverses històries econòmico-industrials sorgides a partir dels anys seixanta, potser "por la convicción de que una mirada exclusiva a las obras y a los autores no explica ni de dónde nacen las unas ni en qué situaciones operan los otros" (CASSETTI 1993, 322). Els estudis capdavanters en aquest terreny¹ s'han aplicat exclusivament al model del sistema d'estudis de Hollywood per unes característiques de funcionament industrial que faciliten l'aplicació de diversos paràmetres socioeconòmics i un volum de dades suficientment exhaustiu per a ser sotmès a una interpretació estadística, tot i que sovint cauen en l'exclusiva consideració de "les variables econòmiques en elles mateixes, sense cenyir-se a qüestions sociològiques o ideològiques" (LAGNY 1992, 160).

Tanmateix, la publicació del treball de POZO (1984) sobre la indústria cinematogràfica espanyola des de 1896 fins a 1970 i les seves actualitzacions (GOMEZ B. DE CASTRO 1989; FUNDESCO 1993), continuadores elles mateixes dels textos primerencs de LOPEZ GARCIA (1945) i de les anàlisis oficials de MOYA LOPEZ (1954) i VALLE FERNANDEZ, han certificat no únicament la viabilitat de l'aplicació del mètode a d'altres models industrials sinó també la necessitat de no prescindir d'un context ideològic estretament vinculat a la dimensió política adquirida pels mecanismes legislatius que regeixen una producció cinematogràfica com l'espanyola. Estudis puntuals sobre CIFESA (FANES 1981 i 1989), Elías Querejeta (HERNANDEZ LES 1986), la indústria a Catalunya en èpoques més recents (JOSE I SOLSONA 1983; CENTRE D'ESTUDIS DE PLANIFICACIO 1989) o la figura de Cesáreo González, en una tesi doctoral de Emilio Carlos García Fernández, han incidit en diverses parcel·les monogràfiques identificades amb diverses puntes de l'iceberg que amaga el raquitisme del substracte del sector de la producció cinematogràfica espanyola. En canvi, l'objecte del present estudi no consisteix tant

¹ Entre d'altres, cal citar els de Thomas Guback (*The International Film Industry*, 1969), Tino Balio (*The American Film Industry*, 1976), Janet Wasko (*Movies and Money. Financing the American Film Industry*, 1982) o els esmentats ALLEN i GOMERY (1985).

en la recerca de l'excepció que més s'apropi al model nord-americà sinó en l'anàlisi de la norma aplicada -en matèria industrial- a un determinat segment de la cinematografia espanyola acotada per unes estrictes coordenades temporoespaciales.

Des d'aquesta perspectiva, els objectius abans indicats permeten establir les següents hipòtesis:

1. L'existència de substancials diferències -econòmiques però també relatives a la identitat nacional dels respectius productes- entre el cinema i la resta de indústries culturals directament vinculades a l'entorn de Catalunya.

2. La justificació d'aquestes diferències degut a una atipicitat de la indústria cinematogràfica espanyola derivada d'uns mecanismes de finançament basats en l'efecte distorsionador que el proteccionisme estatal -abans i després dels canvis legislatius promulgats durant el període estudiat- exerceix en el procés industrial convencional (producció-distribució-exhibició).

3. La relació de dependència existent entre la identitat dels professionals implicats o la naturalesa de les empreses involucrades en aquesta estructura industrial i les característiques dels productes resultants en un règim polític dictatorial transitòriament subjecte a unes peculiars contradiccions internes.



2. MATERIALS I METODOLOGIA

2.1. CRITERIS D'INCLUSIO

2.1.1. POSSIBILITATS

La primera part de l'enunciat d'aquest treball, la producció cinematogràfica a Catalunya, exigeix una definició previa que ha estat objecte de nombroses controvèrsies. El fet que les resolucions del Congrés de Cultura Catalana, celebrat durant la transició del franquisme a la democràcia en un clima d'elevat grau de consens entre totes les forces polítiques participants, es veiessin obligades a fer una excepció per aportar dues definicions contraposades del cinema català ja dona una idea prou precisa d'aquestes discrepàncies arrelades històricament.

Fruit d'unes votacions molt equitatives, la primera de les propostes aprovades deia: "A partir del moment històric actual, podem definir com a cinema català aquell que sigui produït i realitzat per ciutadans que viuen i treballen als Països Catalans, que reflecteixi directament o indirecta la realitat nacional d'aquests mateixos països i que utilitzi la llengua catalana per a la seva expressió. Ateses les circumstàncies polítiques, socials, econòmiques i culturals precedents i actuals és lògic, però, que el cinema català estableixi un reflex de la realitat diglòssica dels nostres països en el camí cap a la normalització idiomàtica".

A la segona proposta, la qüestió idiomàtica era molt més flexible i se subordinava a la definició basada en criteris industrials: "Avui, per raons històriques que no són només de fa quaranta anys, considerem cinema català aquell que fet als Països Catalans per ciutadans que hi viuen i hi treballen reflecteixi la nostra realitat nacional. Com que aquesta realitat nacional és complexa, considerem també que el conjunt de la producció cinematogràfica haurà de palesar la nostra diversitat lingüística a fi i efecte de no excloure ningú de la nostra empresa col·lectiva. De tota manera, a mesura que els Països Catalans es vagin normalitzant idiomàticament, el cinema català es farà ressò d'aquest procés. A més a més, caldrà instrumentalitzar des dels òrgans de poder competents tot un seguit de normes i mesures que afavoreixin i fomentin l'ús normalitzat de la llengua catalana en la producció cinematogràfica de casa nostra" (CONGRES DE CULTURA CATALANA 1977).

Quan el crític i historiador Miquel Porter Moix va ocupar el càrrec de primer Cap de Servei de Cinematografia de la Generalitat no va dubtar en adoptar la

primera proposta, de la qual n'havia estat un dels més acèrrims defensors. La seva postura era una conseqüència lògica de la seva Història del cinema català, publicada el 1969 en col·laboració amb M^a Teresa Ros Vilella en unes circumstàncies polítiques que justificaven el recurs a la memòria històrica per plantejar l'anhel d'un panorama de futur que llavors encara era utòpic. Resulta, però, simptomàtic que, en la seva posterior revisió del mateix text, l'autor canviés el títol -amb una diferència semàntica significativa- i definís així el seu contingut: "No és tan sols un resum d'allò que correspondria estrictament a la cultura "parlada en català", sinó del que ha estat fet i viscut al nostre territori, sigui en la llengua que sigui. No es tracta d'una Història del cinema català sinó d'una Història del cinema a Catalunya; no parla només de les cintes que, per diverses raons, han volgut tenir una base cultural d'arrel netament catalana, sinó també d'aquelles que n'han prescindit" (PORTER MOIX 1992, 9).

Des de la base d'aquesta relativització de criteris, Palmira González ha arribat a preguntar-se si "és de debò que hi ha un cinema català, un cinema dels Països Catalans? No és més aviat un desig, una fantasia, més que no pas una realitat?". Ella mateixa s'autorespon de forma contundent amb arguments geogràfics i industrials: "Hi ha hagut, i hi ha, molts films fets als Països Catalans, per directors i productors catalans; llavors, hi ha hagut i hi ha un cinema català"². Però en un altre text sobre els "anys daurats" del cinema català, González matisava justament que la seva qualitat, el grau de colonialisme o el fet d'estar parlat o retolat en castellà en un percentatge molt alt "són qüestions molt importants, que cal tenir en compte, encara que no neguen el fet que hi ha una producció pròpia" (GONZALEZ 1987, 14).

Fent oïdes sordes a aquests consells, alguns autors han arribat a falsejar la realitat o a ignorar algunes parcel·les històriques fonamentals -com l'articulació del cinema produït a Catalunya amb la legislació i el mercat de la resta de l'Estat- per arribar a conclusions preestablertes. Mentre textos del mateix Porter i d'altres autors nacionalistes catalanitzen arbitràriament títols de films exclusivament difosos en llengua castellana, Joaquim Romaguera gosa fins i tot reivindicar l'estudi del cinema espanyol "a partir de les seves aportacions autonòmiques i trencar així amb la tradició dels historiadors veterans de tractar el cinema espanyol d'una manera global i general, és a dir, centrista i centralitzada"³.

² GONZALEZ LOPEZ, P. 1987. "Historiografia del cinema dels Països Catalans. Estat de la qüestió". Estudis Balears, Vol V, 26. A: ROMAGUERA I LORENZO 1989, 81.

³ ROMAGUERA I RAMIO, J. 1992. "Ricard Blasco, cineasta", Treballs de comunicació 3: 122. El mateix autor havia aplicat aquest punt de vista al cinema català en el seu article "Estado actual de la historiografía cinematográfica en Catalunya", a ROMAGUERA I LORENZO 1989, 89-97.

En un estudi previ sobre el cinema produït a Catalunya fins la guerra civil (RIAMBAU 1994) ja vaig posar en evidència quin era el seu precari grau de "catalanització" i, en conseqüència, l'absurd de partir d'aquesta hipòtesi. L'evolució patida durant el franquisme, des d'aquest punt de vista, no necessita comentaris. En conseqüència, em limitaré a sintetitzar els arguments que invaliden quatre possibles paràmetres de definició de la naturalesa del cinema català.

2.1.1.1. Cinema en català

Durant els primers anys de la seva història, l'únic suport idiomàtic de l'exhibició cinematogràfica eren els comentaristes que acompanyaven verbalment les projeccions. Es molt probable que, en determinats àmbits, les seves actuacions fossin en llengua catalana, però l'absència de qualsevol registre físic ha fet desaparèixer aquest testimoni exclusivament extrafílmic.

L'aparició de rètols, tot i que la conservació d'una mínima part del patrimoni cinematogràfic imposa una certa prudència en les afirmacions categòriques, no va incrementar la presència de la llengua catalana a la pantalla. La major part dels productors eren al mateix temps distribuïdors i, habitualment, substituïen els rètols en idiomes estrangers per una traducció que els fes comprensibles pel públic local. Però la revisió del material que es conserva i dades indirectes -com la publicitat o la premsa de l'època- indiquen que el percentatge de films amb retols en català era mínim, gairebé anecdòtic, respecte l'ús del castellà.

La irrupció del sonor encara va complicar més les perspectives. Amb la importació de versions hispàniques de films produïts a Hollywood o a Joinville i les perspectives locals d'exportació a països hispanoparlants, el sonor va provocar la definitiva sentència d'un malalt crònic que ja es trobava en situació terminal. Incapaç d'assumir el baix cost dels rètols en català per a les còpies destinades a l'exhibició local, la feble indústria barcelonina va prescindir -encara amb més motiu- de les versions sonores en aquest idioma.

Les conclusions d'un estudi sobre la utilització cinematogràfica del català durant el període comprès entre el 1927 i el 1934 subratllen que "la llengua pròpia va tenir un paper tant excepcional com tristori, sense que mai no arribés a fer forat ni afillés transcendència d'alguna mena" (ROMAGUERA 1992, 200). La **TAULA n° I** mostra la relació completa dels films que, amb retols o diversos sistemes sonors, van utilitzar la llengua catalana abans del franquisme. Resulta fonamental destacar -a

ANY	TITOL	DIRECTOR	ARXIU	FONT	SUPPORT
1906?	EL MATALASSER	?	-	PG	?
1907	Aplec de S. Medir/DC	F.GELABERT	-	PG	?
1907	TERRA BAIXA	F.GELABERT	-	PG/JR	?
1908	HISTORIA DE CRISTOFOL COLOM		-	PG	?
1909	FLORS DE CINGLE	J. GASPAR	FG		TITOL CAS/CAT
1910	BAIXANT DE LA FONT DEL GAT	R.DE BAÑOS A. MARRO	-	PG	?
1910	MAR I CEL	N. CUYAS	-	PG	?
1910	CARTA AL BON JESUSET	?	-	PG	?
1912	L'Aplec de Begues/DC	F.GELABERT	-	PG	?
1914	MISTERI DE DOLOR	A. GUAL	FG*	PG	
1914	LA FESTA DEL BLAT	J. TOGORES	-	PG/JR	?
1914	Festes de Tàrrega/DC	?	FG		RETOLS
1916	Festes de Tàrrega/DC	?	FG		RETOLS
1917	Aplec de la Mare de Déu del Camí	?	FG		TITOL
1922	TERRA BAIXA	A.E. LICHO / \$	-	AyC	RETOLS CAS/CATAL
1922	La sardanista/DC	A. ROURE	-	AyC	RETOLS
1923	GLORIA QUE MATA	R.SALVADOR	FV/FG		FR.SONORS
1923	MOSSEN JANOT	?	FE*	PG/JR	
1924	LA BARRAQUETA DEL NANO	J. ANDREU	FV/FG*	RB	
1925	LA MA DEL MICO	J. ANDREU	-	RB	?
1925	NIT D'ALBAES	M. THOUS	FE*	RB	
1925	LES BARRAQUES	RONCORONI	FE*	RB	
1926	EL CAMI DE LA FELICITAT	J. G. BARRANCO	-		RETOLS CAS/CATAL
1926	EL MISTIC	J. ANDREU	-		CANÇO
1927	LA MARIETA DE L'ULL VIU/BAIXANT FONT GAT	AMICHATIS	-		RETOLS CAS/CATAL
1927	El noi de la mare/DC	M.SILVER/\$	-		CANÇO
1928	CARAMELLAS	AMICHATIS	-		CANÇO
1929	L'AUCA DEL SR.ESTEVE	L. ARGILES	-		CANÇO
1929	CATALUÑA/DC	?	-		CANÇO
1930	PRIM	J. BUCHS	FE		1 RETOL
1930	EL NANDU VA A BARCELONA	B. ABADAL	-		MUDA SINCRON.
1931	"PALESTRA" (1)	-	-		RETOLS

1931	GLORIA	BEHRENDT/\$	-		RETOLS
1932	EL SENYOR RAMON (2)	B. ABADAL	-	JR	SONORA
1933	Draps i ferro vell	A.CHOTIN/\$	-		SO DOBLAT
1933	EL FABA DE RAMONET	J. ANDREU	FV		SONORA
1933	MERCEDES	J. M. CASTELLVI	-		FRAGMENTS SONORS
1933	EL CAFE DE LA MARINA	D. PRUNA	-		SONORA
1936- 1939	"Laya Films"/DC	GENERALITAT CATAL.	FG/FE		SONORS

TAULA nº I: Films exhibits en versió catalana abans del franquisme. Llegendes: **TITOLS:** Els títols en minúscules corresponen a curtmetratges; DC=documental; (1)=Aquesta societat catalanista va promoure el retolat en català dels films estrangers América, El setè cel, Dos amants, El capità salvació, Per la raó i el dret, La taqui-meca i El delator; (2)=Existeixen dubtes raonables sobre l'estrena d'aquesta pel·lícula. **DIRECTOR:** ?=es desconeix el director; \$=produccions estrangeres. **ARXIU:** FG=Fil·moteca de la Generalitat de Catalunya; FE=Fil·moteca Espanyola; FV=Fil·moteca Generalitat Valenciana; els casos seguits d'un * indiquen que la versió de la còpia conservada és la castellana, sense que això contradigui la possible existència de còpies en català a les que es refereixen altres fonts. **FONTS:** Unicament s'especifiquen les fonts quan es tracta d'hipòtesis dels autors citats sense altres informacions contrastades. PG= GONZALEZ 1987; JR= ROMAGUERA, 1992; AyC=Arte y Cinematografía. Font: RIAMBAU 1994, 115-116.

causa de les seves implicacions econòmiques- que la única producció continuada van ser els documentals bèlics de Laya Films, produïts pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat durant els darrers anys de la guerra civil.

Quan el 26 de gener del 1939 les tropes del general Franco van entrar a Barcelona, es va desencadenar una ferotge repressió contra qualsevol rastre de la cultura catalana, fins i tot de l'ús públic de l'idioma. Però mentres en altres àmbits aquestes mesures comportaren gravíssimes conseqüències, en matèria d'exhibició cinematogràfica foren absolutament supèrflues. El fet que des de feia cinc anys tots els films a l'abast del públic de la capital catalana -llevat els documentals de Laya Films-, s'exhibissin en versió castellana és una realitat que no es pot oblidar a l'hora d'estudiar el següent període.

Aixó no obstant, la intransigència del règim franquista en relació a la cultura catalana va ser tan radical i indiscriminada contra diversos aspectes de la vida social, econòmica, jurídica o cultural del país (BENET 1973; FERRER I GIRONES 1985) que un hipotètic cinema en català fou -a més de per les raons industrials ja existents abans de la guerra- políticament inviable. L'efímera aparició d'una còpia d'El Judes realitzada per Ignasi F. Iquino el 1952 amb el pretext del Congrés Eucarístic de Barcelona va ser l'anècdota, i poc més de mitja dotzena de títols autoritzats durant el període que ens ocupa van ser tot el bagatge registrat durant els quaranta anys de la dictadura franquista.

Ja en democràcia i fins i tot un cop transferides algunes competències a la Generalitat, el mateix Departament de Cultura es plantejava que "la utilització generalitzada del català en les versions cinematogràfiques distribuïdes a Catalunya podria fer del mitjà cinematogràfic una important eina de normalització lingüística. Ara per ara, però, i a pesar dels avenços aconseguits, el cinema està encara lluny de jugar aquest paper progressivament desplaçat vers la televisió autonòmica. De les 500 i escaig pel·lícules de llargmetratge estrenades a Catalunya la temporada 1980/81, només 12 eren parlades en català: menys d'un 3%.

"El Departament, conscient que cal avançar cap a la normalització lingüística del cinema, ha emprès tres tipus d'accions: el pagament de la doble versió, la col·laboració en el doblatge de films estrangers i l'ajut al doblatge de films infantils"⁴. En conseqüència, llevat dels moments en que el cinema ha estat subvencionat per l'administració autonòmica -Laya Films durant la guerra civil i el beneficiat per la política de normalització lingüística des del 1983-, el criteri lingüístic resulta

⁴ GENERALITAT DE CATALUNYA. 1982. Memòria del Departament de Cultura, Barcelona: 129.

francament reduccionista a l'hora d'empendre l'estudi de la producció cinematogràfica a Catalunya.

2.1.1.2. Cinema sobre Catalunya

Menys operativa resulta encara la hipòtesi de considerar el cinema sobre Catalunya com un conjunt homogeni en les seves vessants històriques, geogràfiques o culturals. L'existència de peces tan exòtiques com una adaptació de Maria Rosa dirigida per Cecil B. De Mille el 1916 o successives versions de Terra Baixa, del mateix Angel Guimerà, produïdes per l'alemany A.E. Licho el 1922 i la seva compatriota Leni Riefenstahl als anys trenta constitueix un poderós element dissuasori, encara que no estigui exempt d'una morbosa curiositat.

Durant el franquisme, la coincidència cronològica de títols com Mariona Rebull (1947), Nada (1947), Don Juan de Serrallonga (1948), El señor Esteve (1948), El tambor del Bruch (1948) o La hija del mar (1952) aporta dades molt interessants sobre la visió que la dictadura volia transmetre de Catalunya. Tanmateix, la seva perspectiva correspon a un ordre més sociològic que industrial.

2.1.1.3. Cinema realitzat per catalans

La tercera de les possibilitats rebutjades correspon a la partida de naixement dels cineastes. Primera dispersió possible: quins cineastes? Els realitzadors, els productors o els actors?. Per què uns i no els altres? Segona dispersió: els vasos comunicants establerts per cineastes catalans amb els de la resta de l'estat espanyol van ser nombrosos i fructífers.

Des dels germans Ricardo i Ramón de Baños, cineastes oficials de la Casa Reial des de primers de segle, fins les incursions parisines o romanes d'Albert Marro, el cinema primitiu a Catalunya va comptar amb nombrosos cineastes viatgers. Una conseqüència positiva d'aquesta evidència seria el cosmopolitisme d'alguns d'aquests professionals, però tampoc cal oblidar una possible explicació que contempli aquest fet migratori com a conseqüència de successives crisis de la indústria local. El mateix Fructuós Gelabert, que el 1906 havia rebutjat una proposició per anar a treballar als Estats Units perquè "sempre s'havia sentit català de cap a peus i es considerava capacitat per fer una gran tasca a casa nostra" (LASA 1988, 125), va moderar posteriorment aquest sentiment patriòtic que li atribueix el seu biògraf en fer-se càrrec de la realització del folletí d'ambient taurí La España trágica (1918) en exteriors rodats a Córdoba, Sevilla, La Línea, Algeciras i Tetuán.

La relació completa de cineastes catalans actius en altres contrades és extensa, dispersa i inespecífica, no sols durant el període anterior a la guerra civil sinò també en els anys del franquisme. Des d'aquesta perspectiva s'hauria de considerar, per exemple, el paper jugat pels catalans a les produccions nord-americanes rodades a Hollywood en una Babel hispànica compartida per altres espanyols o llatinoamericans. D'altra banda, la bicapitalitat cinematogràfica espanyola entre Barcelona i Madrid va fer que, de la mateixa manera que la inauguració dels estudis Orphea va atraure els millors realitzadors de la resta de l'Estat, el posterior éxode cap a la capital s'emportés alguns cineastes locals.

2.1.1.4. Cinema rodat a Catalunya

La última de les possibilitats descartades és la inversa de l'anterior. Prescindint de la nacionalitat dels equips de rodatge, Catalunya ha gaudit de determinades circumstàncies tècniques -els estudis Orphea i l'equipament per rodar-hi els primers films sonors- o geogràfiques -el mar- que l'han convertit en un indret teòricament privilegiat per esdevenir un atractiu plató cinematogràfic.

Ja abans de la primera guerra mundial van afincar-s'hi alguns cineastes italians que van anar augmentant -disortadament sense respectar la mateixa proporció qualitativa- com a conseqüència de la neutralitat espanyola durant el període bèl·lic. En canvi, els grans realitzadors centroeuropeus exilats van marxar directament a Hollywood, amb breus estades a França, però sense que cap d'ells s'afinqués a Espanya. Únicament van arribar alguns cineastes fugitius del nazisme, però pertenyien més a l'àmbit tècnic -fotògrafs o decoradors- que al dels realitzadors.

Per raons òbvies, el franquisme va frenar la importació de cineastes estrangers, llevat les visites a terres catalanes d'algun nostàlgic de l'Espanya eterna, com Orson Welles, però les migracions interiors foren nombroses, com ja s'ha dit, entre Madrid i Barcelona. Un estudi més detallat de les produccions no catalanes rodades a Catalunya durant els anys seixanta es pot trobar en un proper epígraf sobre el teixit industrial.

2.1.2 OPCIO: LES EMPRESES DE PRODUCCIO RADICADES A CATALUNYA

Descartades les anteriors possibilitats, s'imposa un criteri que reuneixi les característiques de coherència i representativitat i, a més, gaudeixi d'un ampli consens entre historiadors i la mateixa administració pública catalana. En la

introducció al seu estudi sobre la producció barcelonina entre 1906 i 1923 Palmira González afirma: "Quan s'empra l'expressió "cinema a Barcelona" s'ha d'entendre el cinema realitzat per empreses productores establertes en aquesta ciutat, encara que depenguin en algun cas d'una casa central estrangera" (GONZALEZ 1987, 14).

Arrel de l'experiència acumulada per dur a terme el seu documentat estudi sobre CIFESA, Félix Fanés també apuntava la possibilitat de que, "amb l'objecte de fugir de la dispersió i de l'heterogeneïtat, es tractaria d'efectuar la història dels cinemes nacionals a partir de la història de les respectives empreses cinematogràfiques"⁵. Aixó comporta, sempre segons el mateix autor, una sèrie d'aventatges: "1. Una recerca d'aquesta mena difícilment interfereix les altres, ni tampoc pot resultar massa redundant en relació als coneixements que ja es posseeixen, ja que es discurreix per un camí realment nou. 2. L'estudi d'una casa de producció -sempre que sigui d'unes dimensions suficients- té l'aventatge de situar-nos automàticament al mig d'allò que, al meu entendre, és la causa primera de dinamització dels materials distints i heterogenis que componen el cinema. Es a dir: ens situa en l'espai en que el capital gràcies a una força de treball determinada i mitjançant la tecnologia precisa es transforma en un material d'una naturalesa distinta: un film. 3. El tercer aventatge d'aquest procediment és (...) que ens dóna la multiplicitat de "fets cinematogràfics", la seva diversitat, les seves complexes relacions, acotada, cenyida, delimitada. El mateix succeeix amb el "fet fílmic": en l'empresa conflueixen un nombre determinat de films i allí es decideix la seva pertinença a un o a diversos gèneres; la presència d'uns o altres codis cinematogràfics; la influència en aquests codis d'altres de provinents de camps no-cinematogràfics, així com la tria dels diversos temes o motius; els continguts i el dit i el no-dit en aquests continguts, etc. El "fet fílmic", delimitat per l'empresa, forma en definitiva un teixit de significacions que és possible de llegir fins i tot com a un text únic. 4. La coherència major o menor d'aquest text dependrà de l'empresa i de la seva evolució. (...) Els films d'una empresa sempre poden ser llegits com un gran text. Un text que tindrà la seva història, les seves evolucions i canvis i que ben probablement serà aspre, desigual i discontinu".

Alguns d'aquests criteris, que CIFESA reuneix amb un caracter gairebé excepcional dins la història del cinema espanyol, són parcialment compartits per les empreses radicades a Catalunya durant el període estudiat. Tanmateix, el mètode resulta operatiu i viable, tot i que es fan necessàries una sèrie de matisacions. Un

⁵ FANÉS, F. 1990. "L'empresa com a receptacle (Un enfoc de la història del cinema)". A: ROMAGUERA I ALDAZABAL (ed.), 34-35.

autor tan minuciós com Carles José i Solsona ja es va trobar amb alguns problemes metodològics quan el va utilitzar per primer cop, ja que "els criteris d'escolliment poden ser molt variats i cadascun donarà lloc a una configuració diferent del cinema català. Si, per tal de defugir aquest obstacle, hom fa a cap a la combinació de preceptives, la troca quedarà encara més embullada, atès que es multiplicarà el nombre d'hipotètics dissenys de la producció catalana. Resta llavors la possibilitat d'addicionar les normes, de manera tal que algunes empreses que han estat bandejades per una pauta concreta (per exemple la localització) puguin ser resquitades per causa d'una altra regla de mesura (per exemple, el capital o l'equip de persones que treballa en un film). Aquesta darrera opció de la suma de principis rectors ha estat triada per l'autor -encara que restrenyent-ne força les addicions- després d'un llarguíssim procés de dubtances i d'acarament de raciocinis a favor i en contra. (...) La qüestió és molt escrua, atès que en la relació de pautes de selecció n'haurà, necessàriament, un aiguabarreig de regles objectives i de criteris personals" (JOSE i SOLSONA 1983, 17-19).

En una extensa introducció al seu treball de documentació sobre Seixanta anys de cinema català (OLTRA 1990, 33-68), Romà Oltra també parteix d'una base similar a la de José i Solsona. Però, mogut per un subjectivisme d'arrels nacionalistes, estableix variants en base a factors relacionats amb la *territorialitat* del capital, el percentatge de força de treball local, qüestions culturals o factors lingüístics. En conseqüència, malgrat estar ampliament raonats, els seus criteris contempnen excessives ambigüitats, perquè si bé "la domiciliació de les empreses ha estat també el meu criteri de "catalanitat" pel que fa a les de producció cinematogràfica, excepte en alguns casos com el de la temàtica, (...) altres casos particulars són els de les empreses que, per motius "administratius", van domiciliar-se a Madrid"⁶.

Un paràgraf de la primera Memòria del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya que també aposta per una definició de la indústria cinematogràfica catalana "entesa com el conjunt d'empreses productores, distribuïdores i exhibidores, laboratoris, estudis, etc... que tenen la seva seu social a Catalunya, independentment de la llengua en què treballin"⁷, ratifica la validesa de l'opció de partir de l'estudi de les empreses, en aquest cas de producció. Però les matisacions contemplades per José i Solsona i Oltra obren un ampli ventall de

⁶ OLTRA, R. Carta a l'autor, Barcelona, 25.8.1994.

⁷ GENERALITAT DE CATALUÑA. 1982. Op. Cit.: 129.

variants basades en criteris subjectius que, en el límit, poden remetre a l'absurd o tornar a destruir aquesta possible plataforma edificada sobre un equilibri coherent.

2.1.3. BASES PER LA INCLUSIO DE LES PRODUCTORES OBJECTE D'ESTUDI

Amb aquesta pretensió com a fita prioritaria, el perfil del material seleccionat com objecte d'aquest estudi -els films produïts a Catalunya entre 1962 i 1969- respon als següents criteris:

2.1.3.1. El registre d'empreses cinematogràfiques

La inscripció en el Registre Mercantil suposa l'existència -legal i comercial- d'una marca. Però, en el cas de la indústria cinematogràfica, qualsevol tramit relacionat amb l'administració pública -permisos de rodatge i d'exhibició, subvencions, censura, etc.- exigeix la inscripció adicional al Registre d'Empreses Cinematogràfiques. La seva consulta permet conèixer la data de constitució, el nom del propietari (cas de les persones físiques) o del consell d'administració (cas de les persones jurídiques) i el capital inicial, a més d'eximir la molt més laboriosa -i onerosa- recerca dins del Registre Mercantil.

2.1.3.2. La domiciliació de les empreses

La divisió taxativa entre les productores domiciliades a Barcelona o a Madrid -dada que també consta al Registre d'Empreses Cinematogràfiques- és orientativa però planteja alguns dubtes i exigeix algunes precisions individualitzades. Donada la seva condició de "marca", la domiciliació d'una determinada productora a Barcelona o Madrid -són excepcionals les radicades en altres ciutats espanyoles- no és un paràmetre estable. Hi ha productores que neixen en una ciutat i es traslladen a l'altra sense canviar la seva titularitat, n'hi ha d'altres que mantenen oficines en totes dues i una tercera possibilitat és la que constitueixen aquelles que canvien de lloc pel traspàs de la seva titularitat.

2.1.3.3. Anàlisi de les excepcions i atipicitats

La base de la nòmina definitiva d'empreses contemplades en aquest estudi ha estat elaborada a partir de la base de les productores domiciliades a Barcelona en el Registre d'Empreses Cinematogràfiques. Una primera criba ha descartat les carents d'activitat en la producció de llargmetratges, segons les dades procedents dels anuaris del Sindicato del Espectáculo. Un seguiment de les seves activitats des

de principis de la dècada dels cinquanta fins a finals de la dels setanta provoca altres baixes que exigeixen una justificació individualitzada:

a) ANDORRA FILMS S.A.: Aquesta productora presidida per Joaquín Berenguer de los Arcos, amb Valentín Fernández Tubau com a conseller delegat, es va inscriure al registre d'empreses cinematogràfiques el 9.8.1967 amb seu social a Barcelona, però es va traslladar a Madrid per produir el seu únic llargmetratge, O.K. Yevtushenko (1967), dirigit per José Luis Madrid.

b) BRIO PC: Constituida el 19.7.1956 per Jesús M^a López Patiño -ell mateix vinculat a LAURUS FILMS, la productora de l'actor Conrado Sanmartín, Julio Salvador i José Antonio de la Loma- va generar a Barcelona 1 llargmetratge el 1956, 2 el 1958, 1 el 1960 i 1 el 1961. Fins aquí reuneix tots els requisits, però posteriorment va canviar el seu domicili social a Madrid i, durant el període estudiat, va limitar la seva activitat a les coproduccions hispanoargenines De profesión: sospechosos i Del brazo y por la calle, ambdues produïdes el 1966.

c) C.B. FILMS: Tant Oltra com José i Solsona consideren aquesta empresa com "catalana". Objectivament, la seu social de la distribuïdora estava radicada a Barcelona i la de la productora a Madrid, però el segon la inclou degut al "paper jugat per l'oficina de la Ciutat Comtal, la catalanitat dels principals elements de la gerència i dels recursos propis i del pes específic de Barcelona en la presa de decisions" (JOSE I SOLSONA 1983, 35). Des de la seva doble seu a Madrid i Barcelona i la seva doble condició de productora i distribuïdora, va intervenir en dues coproduccions respectivament datades el 1955 i el 1960. Durant el període estudiat va coproduir El regreso de los siete Magníficos i Joe el implacable el 1966, a més de participar en nombrosos films produïts en col·laboració amb l'empresa madrilenya PEDRO MASO P.C. En base a aquest darrer acord ha estat exclosa d'aquest estudi.

d) CINEPRODEX: Constituida el 12.6.1958 pel realitzador barceloní Miquel Iglesias Bonns, tenia seu a Madrid i Barcelona. Des d'aquesta ciutat va impulsar 1 llargmetratge el 1958, 1 coproducció el 1960 i un altre fim nacional el 1961, però va romandre inactiva durant el període estudiat.

e) CONCHA FILMS: Constituida el 13.5.1957 per Justo Ortiz González, va produir un sol film el 1957.

f) ESTELA FILMS: Constituida el 12.2.1948 sota la presidència de Félix Millet i Maristany, un personatge íntimament relacionat al mecenatge de la cultura catalana, aquesta empresa individual va adquirir entitat jurídica a partir del 25.1.1957 (Tom 1 n^o 23; capital social: 5.000.000 pts) però, tot i les seves vinculacions amb Catalunya, sempre va estar domiciliada a Madrid. El seu nom va apareixer associat a

un llargmetratge d'animació, basat en el conte de La ventafocs, administrativament presentat per primer cop a nom de l'empresa barcelonina BAGUÑA HERMANOS S.L. El cartró de rodatge sol·licitat va ser concedit el 22.12.1948 i en els seus crèdits inicials hi constaven Antonio González Alvarez com autor del guió literari, Josep M^a Aragay Muixí com a responsable del guió tècnic i cap de producció, Juan Alvarez García de la música, Jaume Baguñá Gili -editor de la revista Patufet- de la direcció, i el dibuixant Josep Escobar Saliente com a operador. El pressupost estava estipulat en 2.013.510 pts, però degut a les dificultats econòmiques d'aquesta empresa de caire artesanal el permís de rodatge va ser transferit a ESTELA FILMS.

Segons l'historiador Josep Benet, contractat com a gerent d'aquesta curiosa aventura cinematogràfica, "s'havia fet aquella altra pel·lícula d'animació, Garbancito de la mancha, i l'origen de La ventafocs és en Baguñá, el del Patufet. Va posar-hi molt entusiasme i pocs diners. El que feia de productor era l'Aragay, però va haver-hi un moment que no tenien sortida, estaven ofegats per tot arreu. L'Escobar, que era el dibuixant, havia estat a la presó. Mentre, a Madrid s'havia creat ESTELA FILMS a partir de gent d'Acció Catòlica, segons el model que havien fet a Itàlia amb Alesandro Blassetti. Hi havia en Millet i uns quants banquers. Em sembla que l'Aragay i el seu germà, que voltaven l'Acció Catòlica per aquí, van anar a veure en Millet per veure si es faria càrrec de la producció. La pel·lícula va passar de BAGUÑA a ESTELA i va ser en aquell moment quan jo vaig intervenir-hi com a productor, per tirar-la endavant i mirar d'acabar-la perquè s'hi havien posat uns diners. Bona part de la financiació era directament d'en Millet i després ell s'entenia amb ESTELA. De Barcelona no van intervenir més que els artistes" (BENET a l'autor)

Un d'ells era Alexandre Cirici Pellicer, que es va responsabilitzar de l'associació dels fons visuals de la pel·lícula a motius artístics vinculats a la història de Catalunya. En canvi, mai no es va presentar oficialment cap sol·licitud de rodar el film en català, perquè "això, en aquells moments, era impensable. L'única possibilitat -recorda Benet- era introduir la catalanitat en el tema o amb l'ambient". A les dificultats econòmiques pròpies d'aquesta empresa atípica dins el cinema espanyol s'hi va afegir la inesperada competència de Walt Disney amb un film basat en el mateix conte. El litigi era pel títol de La ventafocs, que Baguñá tenia registrat i va difondre a través de revistes professionals franceses. La Disney va apareixer posteriorment i, segons Benet, "hauríem pogut guanyar el plet però era una empresa impossible. En la situació econòmica en la qual nosaltres ens trobàvem no podíem anar a un plet amb la Disney..."

Després de ser projectada a Venècia, Erase una vez va obtenir una classificació administrativa que li va permetre resoldre la seva inversió econòmica, però mentre l'administració -a través de David Jato- desaconsellà repetir l'experiència, ESTELA tampoc es va mostrar entusiasmada amb projectes vinculats amb Catalunya. Millet va delegar bona part de les seves responsabilitats a l'empresa en el seu nebot, l'advocat i perit mercantil Jordi Tusell i Coll, i un cop acabada l'aventura d'Erase una vez i fracassats altres projectes, els seus protagonistes es dissolgueren. Benet treballà al sector immobiliari, Alexandre Cirici i Francesca Granados marxaren a Madrid per dedicar-se a la publicitat i ESTELA, amb Tusell al capdavant, s'integrà plenament en la producció d'un gènere de films perfectament adaptats a les tendències dominants del franquisme fins que, després de ser president de l'Agrupació Sindical de Productors Cinematogràfics, Uniespaña i Cinespaña, el productor català tornà a Barcelona el 1969 gràcies a una línia de crèdit oberta per Banca Catalana per rodar tres films en coproducció amb altres empreses arrelades a Catalunya: TEIDE en el cas de La respuesta, TIBIDABO en el d'Un invierno en Mallorca i FILMS R.B. en el de La llarga agonía dels peixos. En conseqüència, ESTELA no reuneix els requisits per ser considerada com a objecte d'aquest estudi i els tres films que coproduí seràn abordats des de les seves respectives empreses coproductores.

g) UNION CINEMATOGRAFICA EOLO S.L.: Domiciliada a Madrid i Barcelona, aquesta empresa vinculada a l'Opus Dei va produir dos films des d'aquesta ciutat el 1958 i el 1959, però després va romandre inactiva.

h) G.E.C.S.A.: Presidida per Artur Espagnolo de Luciano, aquesta societat anònima va ser la responsable d'una única coproducció datada el 1959.

i) IBERICA CINEMATOGRAFICA S.A.: El seu President era Cándido Hernández Traperó i Luis Nadal Otal actuava com a secretari. Únicament van produir un llargmetratge el 1960.

j) INTERNACIONAL FILMS ESPAÑOLA S.A.: Anteriorment denominada ESPARTACUS FILMS S.A., la productora de l'actor Espartaco Santoni va canviar de marca el 22.3.1963 i va figurar transitòriament inscrita a Barcelona abans de coproduir La boda (1963), Campanadas a medianoche (1964) i Los Brutos en el Oeste (1965). El seu nou director-gerent va ser Emiliano Piedra.

k) JAVA P.C.: L'empresa resultant de l'associació entre el realitzador i guionista José Antonio de la Loma i el cap de producció Valentín Sallent va generar una única coproducció el 1960.

l) JURO FILMS: L'empresa fundada pel realitzador Juli Coll va ser la responsable d'un llargmetratge el 1957 i dos el 1961. L'agost del 1963 encara actuava des de Barcelona i va arribar a presentar la documentació de Los felices sesenta, el primer film de Jaime Camino. Però, segons el mateix productor-director, "es en aquellos momentos cuando veo la necesidad de trasladarme a Madrid para continuar mi carrera de director, pues en Barcelona sólo éramos un grupo de francotiradores y yo había llegado, al querer seguir en la profesión, a pasarme la vida en los aviones, entre dos ciudades. Lo cierto es que eso era el resultado de que no se supo crear en Barcelona una industria del cine" (J. COLL a CASTRO 1974, 127). Posteriorment, ja des de Madrid produeix Los muertos no perdonan.

m) LEPANTO FILMS: La seva activitat es limita a un llargmetratge el 1957 i un altre -coproduït amb IMPERIAL- el 1958.

n) M.E.M.S.A. P.C.: Tot i la seva domiciliació fundacional a Madrid, la identitat dels seus propietaris - Núria Espert i Armand Moreno- i, sobre tot, la seva posterior absorció per la barcelonina CIRE PRODUCCIONES S.A. obliga a contemplar-la.

o) METROPOLI P.C.: L'empresa regida per J. A. Arévalo es va responsabilitzar de dos films produïts el 1960 -un d'ells en col·laboració amb TEIDE- sense altres activitats posteriors.

p) MEZQUIRIZ P.C.: Dirigida per Miquel Mezquiriz, aquesta empresa amb seu a Madrid i Barcelona només va ser activa durant el període anterior a l'estudiat amb 5 llargmetratges (2 d'ells en regim de coproducció) entre el 1955 i el 1961.

q) P.E.C.S.A. FILMS: L'empresa de Josep Carreras Planas, fabricant d'un model de camises que havia tingut èxit, va fer suspensió de pagaments a finals dels anys cinquanta després d'haver produït a Barcelona 4 llargmetratges el 1956 (1 amb HISPANIA i 2 coproduccions internacionals), 2 el 1958 i 2 coproduccions respectivament el 1959 i el 1960.

r) P.E.F.S.A. (Productores, Exhibidores, Films S.A.): Aquesta societat constituïda el 2.10.1958 amb Joan Estrada Clerch com a President i Joan Mur com a Director-Gerent va produir dos films "barcelonins" el 1959 -Miss Cuplé- i el 1961 -Los atracadores-, però a partir del 1964 va reaparèixer a Madrid amb productes com Morir en España (1964), Hoy como ayer (1965), Juguetes rotos (1965, coproduïda amb PARAGUAS FILMS), les coproduccions internacionals Combate de gigantes/La gran aventura de Maciste (1965), Camino de la verdad (1967), Crónica de nueve meses (1967), Cuarenta grados a la sombra (1967), El cobra (1967), Tu perdonas.... yo no/El gato, el perro, el zorro (1967), Simón Bolívar (1968), Viva la Revolución

(1968) i els films nacionals Cómo está el servicio! (1968; amb FILMAYER), Long Play (1968) i Mi marido y su complejo (1969).

s) TITAN FILMS: L'empresa d'Antoni Bofarull, pintoresc actor i productor propietari d'un conegut restaurant barceloní, va produir tres llargmetratges entre 1953 i 1956 sense activitat durant els anys seixanta.

L'exclusió de les productores domiciliades a Madrid també ha comportat les absències d'algunes empreses que, d'acord amb altres criteris i sobre tot pel que fa a alguns films en particular, podrien ser considerats "catalanes": És el cas de MONTORNES FILMS, una empresa fundada per Antoni Ribas per la producció del seu primer llargmetratge -Las salvajes en Puente San Gil- o de l'adscripció nominal de Fata Morgana, la primera pel·lícula de l'Escola de Barcelona, íntegrament rodada a la ciutat comtal, a la productora madrilenya FILMS INTERNACIONALES S.A., de la qual era conseller delegat José López Moreno. Tampoc s'ha inclòs ALTURA FILMS S.L. que, segons Miquel Iglesias -que va rodar-hi la coproducció Cómo te amo-, era la delegació espanyola de la R.K.O. afincada a Barcelona perquè, oficialment, tenia la seu a Madrid. En funció de mantenir una unitat de criteri sobre la selecció de les empreses, a costa d'una probable injustícia històrica basada en alguns films, els casos esmentats han estat exclosos. D'haver transigit en aquestes excepcions també resultaria molt difícil arribar a considerar "catalanes" bona part de les coproduccions de BALCAZAR rodades a Itàlia.

En qualsevol cas, el resultat d'aquesta acotació metodològica té com a primera pretensió esdevenir un corpus d'estudi dotat d'una coherència formal. Sotmeses a anàlisis des de diversos punts de vista determinats per factors històrics, legislatius o estètics, les productores i films que han estat presos en consideració actuaran com a *case studies*, conillets d'índies susceptibles d'aportar dades que permetran arribar a uns resultats i conclusions.

2.2. LIMITS CRONOLOGICS

La segona part de l'enunciat d'aquesta tesi respon a una periodització delimitada entre 1962 i 1969, els marges de la qual queden justificats per un doble criteri, històric i cinematogràfic.

Des del primer punt de vista, 1962 marca una nova etapa dins la història del franquisme. El dictador va designar aquell any el seu sisè govern amb una significativa presència de membres de l'Opus Dei i el nomenament de Manuel Fraga Iribarne

com a ministre d'Información y Turismo. Malgrat nombroses contradiccions internes es va posar en marxa un pla de mesures discretament "liberalitzadores" que responen a la pressió cada cop més important de l'oposició obrera, estudiantil, un sector de l'església i, a Catalunya, dels sectors nacionalistes.

En un any marcat per la tragèdia de les inundacions del Vallès, a Catalunya es van reforçar les iniciatives destinades a la recuperació dels signes d'identitat nacional. Es va produir la convocatòria d'un clandestí Congrés de Cultura Catalana, es va constituir Edicions 62 en el terreny editorial i en el discogràfic EDIGSA va acollir l'eclosió de la Nova Cançó sorgida públicament el desembre del 1961.

Cinematogràficament, la política de Fraga Iribarne va tenir la seva correspondència en el retorn de José M^a García Escudero a la DGCT. La seva política en matèria de censura i protecció marcaria el tarannà del futur cinema espanyol. Específicament, Catalunya també va rebre en aquesta data l'impacte derivat de l'incendi dels estudis Orphea.

Si el període es va obrir sota un signe de moderat optimisme, tant en l'ordre històric com en el cinematogràfic, 1969 marca la fi de qualsevol esperança. Quan Fraga Iribarne va ser rellevat del seu càrrec al MIT per un govern definitivament controlat per l'Opus Dei, el país vivia sota un Estat d'excepció que revelava la impotència del règim per controlar qualsevol esclat de llibertat per qualsevol altre mitjà que no fos la repressió. Franco, conscient de la seva avançada edat, va intentar assegurar el futur amb la designació de Joan Carles de Borbó com el seu successor a títol de rei i, en el seu tradicional discurs de cap d'any, va sentenciar: "Todo está atado y bien atado".

En l'àmbit cinematogràfic, el projecte dissenyat per García Escudero s'havia esgotat des de molt abans del 1969. Sobre el paper, les normes de censura del 1963 i les de protecció promulgades el 1964 es mantenien vigents, però els nous criteris aplicats per Carlos Robles Piquer com a nou responsable de la cinematografia espanyola, a través de la recent creada DGCPE, van ser molt més restrictius. Això no obstant, la fi del període obert per García Escudero es va perllongar fins el 1969. En aquesta data, coincidint amb l'escàndol MATESA, el Fons de Protecció que nodria les subvencions públiques destinades al cinema espanyol va esgotar les seves exostències i la censura va tornar a exhibir les seves urpes amb repercussions dramàtiques per alguns films que ni tan sols van arribar a veure la llum. La designació d'Enrique Thomas de Carranza com a nou DGCPE amb Alfredo Sánchez Bella com a ministre de Información y Turismo marca, en definitiva, una nova etapa.

2.3. ALGUNS PROBLEMES METODOLOGICS

Definides les bases per la inclusió de les productores contemplades en l'estudi i els marges cronològics que el delimiten cal precisar alguns problemes que afecten als films generats a partir de l'activitat d'aquestes empreses.

2.3.1. LES "DATES" DELS FILMS

La coproducció hispano-italiana Viva Carrancho!/L'uomo que viene da Canyon City dirigida per Alfonso Balcázar va sol·licitar el cartró de rodatge el juliol del 1965 i li va ser concedit el gener del 1966. Una nota de premsa publicada a La vanguardia española el 25.6.1965 anunciava el recent inici del rodatge a Esplugues City. Consultats els "Datos Finales" presentats a la DGCT (Exp. 23265; C. 31.466), la productora comunicava que la data d'inici de rodatge era el 9.8.1965 i la d'acabament el 18.9.1965. Si ens cenyim a la "data de registre" de la seva llicència d'exhibició, va ser concedida el 16.3.1966 però no es va estrenar a Barcelona fins el 30.1.1967 i a Madrid fins el 28.5.1973.

Aquest és només un exemple sobre les possibles "dates" d'una pel·lícula, però el problema afecta gairebé tots els films. Amb quina de les dates ens quedem? La resposta ha de ser unívoca i contundent, perquè aquest factor pot ser decisiu a l'hora de contemplar la "catalanitat" d'una determinada productora en el període estudiat. Però no és senzilla i requereix una anàlisi detallada de cada un d'aquests punts de referència cronològics. El "cartró de rodatge" era un document facilitat per l'administració un cop presentada la seva sol·licitud i un pla de producció de la pel·lícula, informat favorablement pel Sindicato del Espectáculo i superat el tràmit de la censura prèvia del guió. Tanmateix, tal com mostren les **TAULES nº II i III**, la seva concessió no condicionava la obligatorietat del rodatge de la pel·lícula i, en el cas que el projecte fos ajornat, la seva vigència limitada feia necessària la seva renovació per ser rodat en una data posterior.

D'altra banda, el compliment d'aquest document era també molt relatiu per part de les productores. En una circular de la DGCT -reproduïda al Boletín de Uniespaña, desembre 1965- aquest organisme afirmava tenir coneixement "de que con lamentable frecuencia algunas productoras cinematográficas vienen iniciando el rodaje de películas sin la preceptiva autorización de esta Dirección General e incluso antes de haber sido presentada la oportuna solicitud de permiso de rodaje". La falta descrita "será sancionada por este Ministerio con el mayor rigor, tanto más cuanto no

ANY	SOL·LICITATS	CONCEDITS	DENEGATS	RENUNCIES
1961	120	98	14	11
1962	111	105	10	17
1963	163	109	16	22
1964	237	136	16	11

TAULA nº II. Permisos de rodatge per pel·lícules espanyoles de llargmetratge. Sol·licitats, concedits, denegats i renunciats.

ANY	SOL·LICITATS	CONCEDITS	DENEGATS	RENUNCIES
1961	24	19	3	2
1962	48	30	6	8
1963	74	44	11	10
1964	112	61	12	2

TAULA nº III. Permisos de rodatge per llargmetratges coproduïts per empreses espanyoles. Sol·licitats, concedits, denegats i renunciats.

existen razones estimables que abonen una actitud de tolerancia, previsto el sistema de autorizaciones provisionales de rodaje de fácil y rápida tramitación".

Circumstàncies alienes a ambdues parts -les productores i l'administració- podien relegar la funció del cartró de rodatge a un tràmit purament simbòlic dins d'un engranatge burocràtic que disposava d'altres peces molt més rellevants i imprescindibles. Una carta dels apoderats d'I.F.I. ESPAÑA S.A. al DGCT datada el 29.9.1965 indica clarament aquests extrems:

"El 6 de Mayo ppdo., comenzamos el Rodaje de la película "5 PISTOLAS DE TEXAS", el cual finalizó el 16 de Junio último, disponiendo actualmente de la 1ª copia, sin que hasta la fecha dispongamos del correspondiente y definitivo Permiso de Rodaje, documento que precisamos para someter al criterio de la Junta de Censura y Apreciación de Películas dicho título, Permiso de Rodaje, que al parecer no se nos ha facilitado por no haber sido promulgada la Nueva Ley Cinematográfica Italiana.

"Tal circunstancia, -que comprendemos ajena a esa Dirección-, nos ocasiona un grave transtorno Comercial y Económico, por cuanto que en primer lugar, no podemos incluir la indicada película en las listas de trabajo de distribución, aparte de que por otro lado, nuestras gestiones de Estreno son un tanto infructuosas, por no tener la Calificación Oficial"10.

El fet que, a finals del 1968, el Sindicato del Espectáculo continués protestant de l'inici de rodatges amb simples autoritzacions provisionals o sense cap tipus de permís indica clarament que aquesta funció merament simbòlica del cartró de rodatge era plenament vigent. En una nota dirigida a l'Agrupació de Productors -reproduïda al Boletín de Uniespaña, novembre 1968, pàg. 2-, la presidència de l'esmentat sindicat comunicava: "Por regla general, las películas que comienzan de esta forma anómala -que indica claramente la falta de sentido profesional de las Productoras en cuestión- son las que originan mayor número de reclamaciones laborales, encontrándose el Sindicato en posición desairada ante los reclamantes que no conciben cómo puede empezar a filmarse una película sin nuestro conocimiento".

Davant la inconsistència documental del Cartró de Rodatge per conèixer la veritable data de producció d'una pel·lícula, Oltra opta en el seu estudi citat per l'altre tramit burocràtic datat: la Llicència d'Exhibició. Aquest document era concedit a les productores un cop la pel·lícula havia superat l'escull de la Junta de Censura i podia ser exhibida públicament. En conseqüència, el criteri d'aquest organisme podia motivar demores de mesos o fins i tot d'anys entre la realització de la pel·lícula i l'obtenció del document esmentat. La respuesta, de Josep M^a Forn, va ser presenta-

da per primer cop davant la censura l'octubre del 1969 i no va rebre la corresponent Llicència d'Exhibició fins el juliol del 1975.

Tampoc resulta útil partir de la referència de les dates d'estrena d'una pel·lícula. A aquelles que, segons el criteri vigent fins el 1964, eren classificades de "3^a" els era formalment denegada la possibilitat d'estrenar-se ni a Madrid ni a Barcelona. En els altres casos, segons els interessos comercials dels distribuïdors i exhibidors, la diferència d'estrena entre una i altra ciutat era imprevisible i si els retards, en un i altre lloc, podien arribar a ser considerables, l'exhibició en altres indrets de la península únicament és controlable a partir de recerques historiogràfiques locals.

Per tots aquests motius, i donat que aquest és un estudi essencialment centrat en la producció, s'ha optat pel mateix criteri cronològic utilitzat per l'Anuario del Sindicato del Espectáculo que contempla "las películas que fueron rodadas antes del 1 de diciembre de cada año -se supone que un mes es suficiente para efectuar mezclas y trabajos de laboratorio-, dando así por terminado el ciclo de realización dentro del año" (VALLE FERNANDEZ 1969, 248). Per l'any 1969, no inclòs en aquest anuari, s'ha aplicat el mateix criteri a partir de les dades publicades a la secció "Se rueda" de la revista Nuevo Fotogramas, que seguia sistemàticament -setmana a setmana- el rodatge de les produccions nacionals.

En un i altre cas la seva font documental eren les dates d'inici i final de rodatges contingudes als "Datos Finales" presentats per les productores a la DGCT. També en aquest tipus de paràmetre es produïen dissociacions entre la realitat i la burocràcia i, tornant a l'exemple inicial de Viva Carrancho, la mateixa productora podia utilitzar dues dates de rodatge segons es dirigís a la premsa o a l'administració. Però, com ja s'ha dit a l'inici d'aquest epígraf, és necessari utilitzar un criteri unívoc i contundent. El de les dates de rodatge com a reflexe més ajustat a l'activitat d'una productora sembla, a més d'operatiu, el menys equívoc.

2.3.2. ELS CREDITS SINDICALS I ELS DRETS D'AUTOR

Existeix una extesa confusió entre la historiografia cinematogràfica i la simple documentació. La primera, com qualsevol altra especialització històrica, parteix d'una recerca de dades i testimonis per sotmetre'ls a una anàlisi i extreure'n unes conclusions. La segona és només una part de la primera, la que correspon exclusivament a la recollida -o la transcripció- d'un material susceptible de posteriors estudis. El caràcter sistemàtic de la indústria cinematogràfica -i també la seva capacitat de suscitar mitomanies- propicia aquest tipus d'activitat propera al col·

leccionisme que inclou cronologies, filmografies o, en la seva concepció més exhaustiva, les fitxes tècniques i artístiques de les pel·lícules.

Recentment un equip d'investigació coordinat per Palmira González ha posat en marxa un projecte de catalogació del cinema espanyol homologable al realitzat en altres països per tal de respondre a "la necesidad urgente de una base de información en que los datos más fundamentales de las películas aparezcan recogidos de manera sistemática y con garantías de fiabilidad"⁸. Això no obstant, després d'aquest benintencionat pròleg general, unes breus "Notas preliminares" indiquen que "en bastantes ocasiones, las fuentes consultadas proporcionan informaciones diferentes y hasta contradictorias entre sí. Cuando las contradicciones afectan a datos importantes, lo hemos reflejado en notas. Cuando aquellas son de escaso relieve, hemos optado por la solución que parecía más correcta después de contrastar las fuentes".

Es pot afirmar, amb un marge d'error molt petit, que en el cas de la producció cinematogràfica a Catalunya entre 1962 i 1969 -deixo en el terreny de les hipòtesis l'extrapolació que se'n pugui fer a d'altres àmbits- aquestes "bastantes ocasiones" són pràcticament universals. En aquest cas també s'han contrastat les fonts, fins i tot amb els títols de crèdit de les mateixes pel·lícules, però no és només un problema de documentació ni de recollida de les dades. Amb la consulta de fonts públiques, el límit màxim al qual es pot accedir són els convencionalismes exigits administrativament. Aquests no sempre corresponen a la realitat o a la suma de dades que, individualment, poden tenir una justificació "teòrica" però que en la seva confrontació donen com a resultat un híbrid polimorf de difícil catalogació.

En el cas que ens ocupa, són tres les causes que provoquen aquestes "*informaciones diferentes y hasta contradictorias*". La primera són els crèdits sindicals, que obligaven a una certa quota de tècnics registrats en cada rodatge i al seguiment d'una sèrie d'escalafons professionals abans de poder accedir a determinats càrrecs. Sovint, la pròpia feblesa econòmica de les productores impedia cobrir físicament tots els llocs de treball exigits pel sindicat i la situació es resolvia amb la col·laboració d'amics que signaven desinteressadament per una feina que no havien executat, o amb la participació -ja no tan desinteressada- de representants del sindicat que també proporcionaven signatures fictícies a canvi d'alguna retribució extraoficial. Càrrecs de responsabilitat més elevada, directors de fotografia o realitzadors, tampoc estaven al marge d'aquestes situacions.

⁸ GONZALEZ LOPEZ, P. i CANOVAS BELCHI, J.T. 1993. Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930. Volumen F2, Madrid, Filmoteca Española: 9.

Carlos Durán va cursar estudis de realització al prestigiós IDHEC de París i, "al volver, pedí una convalidación de estudios en la E.O.C. que me fue denegada, porque no había intercambio cultural entre Francia y España. Fui al Sindicato y me ofrecieron hacer películas de meritorio (5 de meritorio, 5 de script, 5 de ayudante). Dada la producción que había en España, en Barcelona era imposible hacerlo y en Madrid me resultaba muy caro vivir, porque los meritorios son explotados de un modo innoble. No se les paga, se les da una caridad. Entonces salió la posibilidad de hacer una película francesa con Pierre Gaspard Huit y al terminar y volver a Barcelona, compañeros de Madrid me firmaron una serie de películas, y tras seis o siete el Sindicato siguió negándome el permiso de ayudante de dirección. Un día fui a Madrid, y con un amigo, que conocía a alguien en el Sindicato de Madrid -que es mucho más serio que el de Barcelona- en veinte minutos conseguí el carnet de ayudante de dirección, que no había conseguido en varios años" (C. DURAN a CASTRO 1974, 135-136).

Anècdotes d'aquest estil n'hi ha dotzenes i, en general, val a dir que, des de la presidència de l'ASDREC, Juan Antonio Bardem va resoldre més d'un problema burocràtic. Alguns eren flagrants injustícies, com l'esmentat de Durán, però en d'altres casos hi havia abundants dosis de picaresca. Els títols de crèdit de Noches del universo, una producció espanyola d'ESTE FILMS del 1963, especifiquen que el seu director era Miguel Iglesias Bonns. Interrogat al respecte, el realitzador afirma actualment: "Ni la vaig dirigir, ni la he vist. Me la va encolomar l'Enrique Esteban. De cop i volta un dia vaig veure que m'hi havia posat sense dir-me res. No em va pagar res, però com que hi havia amistat..." (IGLESIAS a l'autor). En un apartat posterior s'expliquen les circumstàncies que van provocar aquesta pintoresca situació, però valgui aquest exemple per il·lustrar la relativitat de la informació vehiculada pels títols de crèdit en funció de les exigències sindicals.

La segona causa que posa en entredit la versemblança de les fitxes tècniques es deriva del sistema de coproduccions. L'exigència d'unes proporcions mínimes entre els països coproductors i d'uns barems de puntuació de cada tècnic o actor generava una copiosa picaresca de límits difícilment imaginables si no es comparen les dades d'una mateixa pel·lícula procedents de cada un dels països que hi participaven. De vegades es troben tants noms per un mateix càrrec com països hagin intervingut en la coproducció. L'apartat corresponent a aquest tema és ric en exemples que eximeixen multiplicar aquí les referències a un dels capítols més vergonyosos de la història del cinema espanyol.

Per últim hi ha un tercer factor a considerar, no menys imprevisible. El fet que els guionistes cinematogràfics participessin dels drets d'autor d'una pel·lícula va generar una particular estratègia. En els crèdits de guió, argument o diàlegs en els quals apareix el nom del productor -o d'algun assalariat de la empresa o fins i tot d'algun parent- es pot sospitar que la seva presència està bàsicament justificada per la seva participació d'aquests beneficis, independentment de la seva intervenció real sobre el guió. Però no tot és tan simple. Una exhaustiva confrontació entre les dades pròpies i el currículum personal de José Antonio de la Loma va revelar algunes discrepàncies. El seu nom, per exemple, no figura als títols de crèdit d'Oklahoma John, però en canvi ell assegura cobrar d'aquest film el corresponent percentatge de la Sociedad General de Autores de España, perquè "de vegades posàvem el nom o no el posàvem, segons. Allò del que sí que tenia ganes era de cobrar allò que havia treballat" (DE LA LOMA a l'autor).

2.3.3. TRES CASOS ATÍPICS

La relativitat de criteris que presideix la història del cinema espanyol no afecta únicament als seus hipotètics responsables tècnics i artístics -les "tapadores" que van actuar durant les llistes negres provocades per la cacera de bruixes del senador McCarthy van ser pura anècdota comparades amb els desdoblaments de personalitat produïts en el sí del cinema espanyol- sinó a les mateixes pel·lícules en la seva filiació més bàsica i, fins i tot, en la seva textura material. Presentaré tres exemples paradigmàtics:

2.3.3.1. Sexperiencias (1968)

Animat pel tracte dispensat per l'administració en la qualificació de les seves dues anteriors pel·lícules -Noche de vino tinto i Biotaxia- José M^a Nunes es va aventurar a rodar un nou llargmetratge titolat Sexperiencias: "Gràcies a la comprensió de Fotofilm, de Voz de España i dels Estudis Balcázar, a més dels tècnics i els actors (...) i els amos dels llocs on vam rodar, vam arribar a la còpia estandard amb l'única despesa dels menjars i d'un parell de cascos d'aquests que porten els soldats a les guerres, de tipus alemany, que vam comprar, i també, una vegada, que per rodar al soterrani de "El Paraigua", vam comprar una bombeta, el portalàmpades i deu metres de cable. (...) Recordo que en el rodatge no havíem gastat ni quinze mil pessetes"⁹

⁹ NUNES, J.M. 1990. Suplement del Programa de Mà de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.

Darrera d'aquesta singular empresa no hi havia ni tan sols una marca que l'aixoplugués com abans havien fet FILMSCONACTO i HELE FILMS. Només una gran dosi d'entusiasme i d'ingènua gosadia de costos insospitables. Nunes recorda: "Vaig arribar a la Subdirección General de Cinematografía amb la còpia de la pel·lícula, que pesava quasi trenta quilos. Com que s'havia fet sense guió i, per tant, sense tota la burocràcia prèvia de censura, contractes amb la conformitat del Sindicato Nacional del Espectáculo i tot això, era en realitat una pel·lícula que es podia considerar amateur, encara que rodada en 35 mm. El primer que van dir, ja no recordo qui, algú, d'una manera despòtica, com quan es mostraven enfadats, que es veu que era quasi sempre, va ser: "Això no es pot fer!". I jo, des de la meua por, vaig replicar heroicament: "Sí que es pot! Ja ho pot veure!". I vaig fer patinar el sac cap a l'homenet, que es va haver d'enretirar perquè el terra d'aquell Ministeri relliscava molt.

"(...) Al final, i d'acord amb alguns dels homes importants de l'organització del Ministerio de Información y Turismo, no sé si un que es deia Zabala, Andres Zabala, em sembla, que malgrat tot sempre em va semblar bona persona, o el mateix Subdirector General de Cine, que llavors era Francisco Sanabria, que també era d'aquestes bones persones, es va arribar a un acord que a mi em va semblar un triomf. Com que era propera la data de la celebració de la Setmana de Cinema de Molins de Rei, em van dir que sol·licités permís perquè la pel·lícula fos exhibida únicament en aquesta mostra de cinema. En la conversa es va insinuar que, una vegada autoritzada per aquesta eventualitat i exhibida, com que la premsa ja hauria parlat de la pel·lícula, seria més fàcil tornar a fer una altra sol·licitud per a la seva exhibició en cine-clubs, i així més tard podria ser autoritzada en cinemes d'Art i Assaig"¹⁰.

Nunes va seguir aquests consells però, finalment, la pel·lícula va ser prohibida. Segons explica el realitzador en el mateix programa de mà de la Filmoteca, "sembla ser que, afortunadament, Sanabria havia estat present en aquella sessió de la Censura pel visionat de la meua pel·lícula; dos dels censors estaven disposats a tocar a la Dirección General de Seguridad per a denunciar-me per haver-la fet. I sembla que va ser Sanabria el que va haver d'exercir la seva autoritat de President de la Junta reunida i com a Director General de Cine per impedir allò que es proposaven.

¹⁰ NUNES, J.M. 1990. Document inèdit lliurat a la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.

"(...) Aleshores vaig sortir d'Espanya amb una còpia **lavender** de la pel·lícula, amb el propòsit de poder-li donar nacionalitat luxemburguesa o belga, o el que fos. No ho vaig aconseguir, segurament per falta de mitjans; sempre fan falta diners per a qualsevol cosa. (...) Recordo encara l'aire paternal i protector de Zabala, llavors Secretari General de la Subdirección General de Cinematografía, així de llarg, en el seu propi despatx, dient-me que el que podia fer era canviar-li el títol i comercialitzar-la a l'estranger".

Però no va haver-hi res a fer. La delegació russa que havia originat tot el malentès assegurant a Nunes, quan van coincidir a Karlovy Vary amb motiu de Biotaxia, que la seva següent pel·lícula quedava automàticament inscrita al Festival de Moscou no va tornar a donar senyals de vida. Tampoc el tarannà de Robles Piquer era el mateix de García Escudero i el cineasta va pagar cara la temeritat de prescindir dels tràmits legals per fer una pel·lícula d'agitació política titulada Sexperencia. En conseqüència, un ofici de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, datat el 7.2.1969, afirmava textualment: "1º.-Prohibir su exhibición en todo el territorio nacional con arreglo a las vigentes Normas de Censura Cinematográfica (Normas 9ª-1ª, 10ª, 17ª-2ª y 18ª). 2º.- Prohibir su exportación al extranjero. 3º.- Advertir a Vd. que cualquier exhibición de la mencionada película será considerada como clandestina y sancionada de acuerdo con las disposiciones que al caso procedan" (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 393).

La pel·lícula no te cartró de rodatge, llicència d'exhibició ni una marca productora que la recolzi. "Sigue siendo una película inexistente porque ahora me niego a legalizarla" (NUNES a l'autor), afirma el realitzador, però existeix el negatiu i una còpia que es conserva a l'arxiu de la Filmoteca de la Generalitat. On ubicar-la formalment en un estudi sobre la producció cinematogràfica?

2.3.3.2. Mercenarios del aire/Le canard en fer blanc (1967)

Segons l'anuari del Sindicato Nacional del Espectáculo del 1969 aquesta coproducció dirigida pel francès Jacques Poitrenaud figura registrada dins de l'òrbita de la productora madrilenya SANTOS ALCOCER P.C. Això no obstant, la localització d'un dossier de premsa de la pel·lícula va provocar serioses sospites sobre la seva filiació. En aquest document publicitari, normalment imprès per la mateixa productora, Mercenarios del aire consta com una producció de P.C. BALCAZAR en la qual intervenen alguns dels col·laboradors tècnics habituals de la casa (el cap de producció Valentín Sallent o el decorador Juan Alberto Soler) i la distribuïdora és BENGALA, propietat dels mateixos productors.

El dubte semblava definitivament resolt amb la consulta de l'expedient oficial de rodatge de la pel·lícula¹¹, on figura registrada a nom de SANTOS ALCO CER P.C. El nom del mateix productor, d'altra banda, apareix acreditat com autor dels diàlegs de la versió espanyola. Però la veritable solució a l'enigma no va sorgir fins conèixer el testimoni personal de Jaime Jesús Balcázar: "Esta es una de esas producciones que ya nos vino embastada. Trabajaba Roger Hanin, que ya había protagonizado la película de Claude Chabrol coproducida con nosotros y si un rodaje había ido bien era normal que corriese la voz y viniesen otros productores del mismo país. En este caso, la película se rodó en Huelva y yo recuerdo haber estado allí. Hace unos años, cuando vendimos los negativos de nuestras películas, yo tenía esta película en mi lista de películas producidas por nosotros, pero no apareció la documentación oficial a nuestro nombre. Ahora recuerdo que este proyecto iba a Madrid y el contacto era Santos Alcocer. A cambio de la ayuda que recibió del Estado, éste figuro como coproductor oficial de la película, pero los coproductores reales fuimos nosotros. Fue una manera de pagarle una comisión, pero los gastos del rodaje corrieron por nuestra cuenta y las ventas de la película las llevamos nosotros. Santos Alcocer sólo fue, como dicen los italianos, el **prestanome**" (BALCAZAR a l'autor).

L'anterior referencia a les "tapadores" del mccarthysme té la seva plena justificació en aquesta desconcertant història, que per desgràcia no va ser un cas aïllat. Jesús Balcázar confessa que va succeir alguna cosa semblant amb El pez de los ojos de oro (1972) de Pedro L. Ramírez, però és probable que n'hi hagi més. Potser les suficients per fer dubtar fins i tot de la fiabilitat de la filiació de les pel·lícules a una determinada productora?.

2.3.3.3. Sonata para dos espías/Serenade für zwei spione (1965)

Un altre cas que obliga a relativitzar la possible filiació documental del cinema espanyol és aquesta pel·lícula italo-alemanya inicialment plantejada com una coproducció amb Espanya. Fotogramas va anunciar -segons informacions remeses per la productora- l'inici del seu rodatge la primera quinzena de març del 1965. Les empreses coproductores eren la italiana METHEUS FILMS srl (20%), l'alemanya MODERN ART FILM GmbH (50%) i l'espanyola I.F.I. ESPAÑA S.A. (30%). El director era l'alemany Michael Pfléghar i, a més del nom d'Iquino entre els guionistes, la presència d'Antonio Liza com a cap de producció i de Fernando Sancho o Indio González entre els actors garantia aquesta participació. El rodatge finalitzà en els

¹¹ Exp. 119-66; c. 36.259.

terminis previstos però quatre anys després l'anuari del Sindicato del Espectáculo ometia qualsevol referència a aquesta pel·lícula, no ja sols entre les produccions d'Iquino sinó com a film de nacionalitat espanyola. Quins eren els fets que justificaven aquest canvi d'identitat?

Una carta dels apoderats d'I.F.I. ESPAÑA S.A. al DGCT datada el 12.3.1965 denuncia que:

"el rodaje de esta película no corresponde en absoluto al que tenemos aprobado por Censura. Hemos descubierto que se estaban rodando escenas sexuales con desnudos, afeminados, y fumadores marihuanos y otras drogas, todo ello ajeno al guión que en su día entregamos en esa Dirección. Nosotros hacemos nuestras gestiones y nuestras protestas al Grupo Alemán con tal fuerza que al final por toda contestación lo que han hecho ha sido salir de España algunos de los elementos principales. El resto continúa en España, pero está en vía de salir en este momento llevándose consigo una cámara marca ARRIFLEX con todos sus objetivos más otro material que vino por la Aduana consignado a esta película. Si bien es verdad que este material pertenece a la casa extranjera nosotros no podemos permitir la salida subrepticia del mismo sin antes fijar dos puntos:

"1º.- Que se nos liquide todo el dinero que hemos invertido en el rodaje de esta Coproducción.

"2º.- Que cuando tenga que salir el material se efectúe normalmente por la Aduana (...) de Barcelona, que es por donde entró ya que al salir este material somos responsables I.F.I. ESPAÑA S.A.

"(...) Tan pronto como tuvimos conocimiento de lo que se estaba haciendo en cuanto al rodaje de esta película, por parte de los pocos participantes españoles dimos orden al Laboratorio para que en ningún caso pudiera salir el negativo y muchísimo menos para el extranjero"¹².

A la vista d'aquestes infomacions i, sobre tot, d'una notícia publicada al butlletí dels Servicios Informativos de la Dirección General de Prensa -"El productor de cine Pfléghar interrumpió bruscamente su rodaje de Serenata para dos espías, iniciado en la Costa del Sol, y se trasladó a California porque estaba aburrido de las dificultades con que tropezaba en España"-, el DGCT va informar al MIT de que aquest organisme "procederá a formular las quejas y reclamaciones pertinentes al organismo alemán competente en materia cinematográfica".

Fins aquí arriba la primera versió d'un conflicte que, després de ser plantejat inicialment en termes de moral i censura -no deixa de ser paradoxal que sigui precisament Iquino, l'introducció de la pràctica de les "dobles versions", el qui denunciï aquest fet a la DGCT- acaba centrant-se en un litigi econòmic sobre la possessió d'un negatiu dipositat al laboratori. La segona versió procedeix d'una carta dirigida per MODERN ART FILM GmbH, el productor alemany, al MIT a nom de Pedro Cobelas i amb data 11.6.1965.

¹² Exp. 32-65; c. 31.444.

La misiva indica que:

"entre las Empresas participantes se firmó un contrato de coproducción oficial con fecha 25 de enero de 1965, el cual no obstante fue modificado a instancias de la Empresa española, mediante un contrato no oficial firmado el día 22 de enero de 1965 de modo que la Empresa española no necesitaba poner la participación prevista en el contrato oficial, sino que figuraba solamente como arrendadora de equipos y materiales. Se interrumpió la coproducción a principios de marzo de 1965, dando naturalmente la Empresa española la culpa por la rotura de la coproducción a la Empresa alemana y ésta viceversa a la española. La película, que fue financiada como ya se mencionó, exclusivamente por la parte alemana, se terminó de otra forma. Luego surgieron diferencias sobre la liquidación entre la IFI española y nuestra empresa, cuya causa es, que según opinión de la Empresa abajo firmante, las facturas estaban infladas. Sin embargo, esto no tiene importancia hoy día ya, puesto que mientras tanto el Sr. Iquino de la Firma IFI española se apropió indebidamente de 12.000 metros de Negativo en Color de película de 35 mm y de 300 metros de idem de 16 mm de ancho y según nos hemos informado a través de los Organismos de Aduana, pagó sin avisarnos las tarifas de aduana por ello y utilizó este material malversado por valor de unas 400.000 ptas, para hacer una película propia. No se puede hablar pues de que nosotros debamos todavía algo a la IFI española, sino al revés, nosotros tenemos que deducir importantes exigencias de este desfalco".

No es tracta de pendre part per una o altra postura ni és aquest, encara, el lloc per comentar les valuoses dades sobre la mecànica de les coproduccions que es deriven d'una i altra argumentació. Des d'un punt de vista exclusivament metodològic, les preguntes que es plantejen arrel d'aquest contenciós són: D'haver-se respectat els acords de coproducció, fins a quin punt es podia considerar "espanyola" una pel·lícula rodada en aquestes circumstàncies? Quina era la participació real dels components de l'aportació espanyola? Hauria estat més "espanyola" la pel·lícula si s'haguessin utilitzat els 1.700 metres de negatiu rodats a Espanya? Des del moment que I.F.I. ESPAÑA S.A. va renunciar a la seva participació a la coproducció, Sonata para dos espías és una pel·lícula exclusivament alemanya. Com a tal, ha estat formalment exclosa de l'estudi, però les preguntes anteriors continuen vigents i poden ser aplicables, en termes similars, a moltes altres que, sense un litigi que provoqués la seva ruptura legal, van ser rodades en condicions similars.

2.4. FONTS DOCUMENTALS

2.4.1. VISIONAT DEL FILMS

En un estudi en el qual prevaleixen els criteris industrials i polítics als estètics, el visionat dels films ajuda a valorar subjectivament la seva infraestructura

econòmica o a confrontar les dades procedents dels pressupostos oficials amb el seu reflex real a la pantalla. També permet la percepció de les grans tendències genèriques o estilístiques i, en alguns casos, valorar l'esforç personal d'alguns cineastes o els entusiastes intents de reflexar la realitat d'un país malgrat els impediments d'ordre econòmic i polític. Els títols de crèdit aporten, com hem vist a l'apartat anterior, unes dades "oficials" -similars a les que es poden trobar als "Datos finales" de la documentació oficial-, que no tenen per què coincidir amb les "reals".

D'altra banda, el fet que no resulti gens fàcil poder accedir al visionat de tots els films inclosos dins del període estudiat és un altre indicador indirecte de la seva naturalesa econòmica. Molts d'ells estrenats al seu moment en efímers programes dobles de sales de repertori, han desaparegut pràcticament de circulació. Un seguiment detallat de la programació televisiva durant el període de realització d'aquest estudi ha donat uns resultats escassament productius: la mínima proporció de pel·lícules localitzades dins l'allau de subproductes que diàriament emeten les quatre cadenes públiques i les tres privades que arriben a Catalunya és una dada que reflecteix explícitament el valor de canvi de la majoria dels productes dels quals estem parlant. Un inconfessat cicle sobre I.F.I. ESPAÑA S.A. emès per una cadena privada quan aquest treball es trobava en una avançada fase d'elaboració va anivellar discretament els resultats, però val la pena subratllar que la franja horària reservada per aquestes emissions oscil·lava entre les cinc de la matinada i les onze del matí.

Una exploració del mercat del video ha resultat molt més productiva, tot i que no tant en els circuits de distribució comercial com gràcies a alguns col·leccionistes privats o a alguns dels mateixos productors que conserven part del seu estoc en aquest format en edicions avui ja retirades de circulació. També esporàdiques visites als "encants de vell" o a comerços especialitzats han solventat determinades incògnites a preus assequibles, sempre i quan no es tractés de les molt més cotitzades pel·lícules protagonitzades per Sara Montiel. Finalment, la consulta dels arxius de la Generalitat de Catalunya també ha permès visionar algunes còpies que, com en el cas de la majoria dels films de l'Escola de Barcelona, ni disposen d'edicions videogràfiques comercialitzades ni han estat mai emesos per la petita pantalla.

2.4.2. BIBLIOGRAFIA

2.4.2.1. Llibres cinematogràfics

Tot i que algunes de les llacunes existents es van cobrint progressivament, l'estudi del cinema espanyol encara planteja moltes dificultats des del punt de vista

de les referències bibliogràfiques. L'absència de textos canònics o material de documentació inqüestionable obliga a partir de zero en molts aspectes. Davant el caràcter excessivament superficial i tòpic de la majoria de les històries generals del cinema espanyol, el modèlic marc establert per un recent estudi de la dècada dels cinquanta (HEREDERO 1993) no té equivalències en altres períodes però estableix un precedent metodològic inevitable.

Un aspecte tan aspre com és el marc legislatiu disposa, afortunadament, de la documentació original en publicacions oficials i de la seva contextualització (SALAZAR LOPEZ 1966; VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1992). Les repercussions de la censura també han generat útils textos de referència (GUBERN i FONT 1975; GONZALEZ BALLESTEROS 1981; GUBERN 1981) i els diversos llibres publicats per García Escudero (1962; 1967; 1970; i 1978) constitueixen documents de primera mà per conèixer el seu punt de vista com a responsable de la cinematografia espanyola d'aquells anys.

Una revisió de les publicacions del Ministerio de Cultura, el Instituto de la Opinión Pública o, especialment, els anuaris del Sindicato del Espectáculo (VALLE FERNANDEZ 1963 i 1969) permet extreure dades de dubtosa objectivitat però d'indubtable valor pel seu caràcter oficial, tot i que exigeixen fer les corresponents correccions territorials per delimitar l'objecte d'estudi¹³. En qualsevol cas, donada la manca de dades que únicament es troben en poder dels mateixos productors, les xifres oficials en matèria de producció i exhibició constitueixen el paràmetre de referència obligat per qualsevol intent d'objectivació quantitativa.

Al acotar el tema central d'aquest estudi a les vessants industrials i, més en concret, de producció, un volum important de la bibliografia adquireix un valor purament testimonial o anecdòtic. Monografies sobre cineastes aporten dades sovint molt útils -especialment en el cas de testimonis personals (CASTRO 1974)- però sempre puntuals i aïllades. D'altra banda, la simple coincidència de noms tan dispars com Mario Camus (FRUGONE 1984), Claude Chabrol (CHABROL 1976), José M^a Forqué (SORIA 1990; CEBOLLADA 1993), Sara Montiel (ALFAYA 1971), Elías Querejeta (HERNANDEZ LES 1986), Francisco Regueiro (BARBACHANO 1989) o Gonzalo Suárez (HERNANDEZ RUIZ 1991) ja indica la heterogeneïtat dels responsables de la producció estudiada.

¹³ "És i ha estat tan greu aquest problema que, si haguéssim de fer cas del 70 o 80 per cent de les dades de base disponibles, resulta que Catalunya com a univers d'investigació no existeix! El problema supera àmpliament l'ordre metodològic i transllueix l'autèntica qüestió de fons: la centralització de les dades a Madrid, però també els plantejaments centralistes de les investigacions i enquestes de base" (GIFREU, J. 1983. "L'espai comunicacional com a objecte d'investigació". *L'Avenc* 59: 43).

Des d'un punt de vista més ampli, la indústria cinematogràfica espanyola ha estat abordada per diversos autors amb coneixement de causa dels bastidors de l'administració (MOYA LOPEZ 1954; LOPEZ GARCIA 1972; CUEVAS 1976) i, també, per un capítol de Siete trabajos de base sobre el cine español (BRASO, GALAN, LARA et. al. 1975) i POZO (1984). L'articulació entre la indústria privada i l'aparell legislatiu va ser objecte de bel·ligerants textos escrits durant els primers anys de la democràcia (FONT 1976; HERNANDEZ 1976; HERNANDEZ i REVUELTA 1976). Revisats actualment i desprovistos d'alguns apassionaments aporten una visió bastant precisa del cinema espanyol, especialment en el cas dels treballs dels germans PEREZ MERINERO (1973; 1975; i 1976).

Fenòmens puntuals del període, com el Nuevo Cine Español, també han tingut els seus estudis específics (SANTOS FONTENLA 1966; VILLEGAS LOPEZ 1967; MARTINEZ TORRES 1973; MOLINA-FOIX 1977; RODERO 1981) realitzats amb diversos graus d'intensitat i d'interès. Un estudi genèric sobre els nous cinemes europeus (MONTERDE, RIAMBAU i TORREIRO 1987) va ser el punt de partida per un posterior aprofundiment en el marc de l'Escola de Barcelona (RIAMBAU i TORREIRO 1993) que apareix generosament citat al llarg d'aquest treball a fi d'evitar reiteracions inútils i va tenir un profitós punt de referència en una tesi doctoral prèvia (MARTINEZ BRETON 1984). Ja llavors vam lluitar contra el buit, encara superior al del cinema espanyol, que afecta al cinema català.

La història general de PORTER MOIX (1969, en col·laboració amb ROS VILELLA) i la seva revisió del 1992 tenen la virtut d'obrir camí en un terreny inexplorat i l'inconvenient d'un to voluntàriament divulgatiu que tendeix a objectivar opinions merament subjectives. D'altra banda, l'aprofundiment en temes puntuals posa en evidència nombrosos errors de precisió. Molt més ambiciós i pertinent resulta el treball de GIFREU (1983) sobre premsa, ràdio, televisió i cinema però, disortadament, es limita a la dècada posterior a la d'aquest estudi. Resulten útils els estudis econòmics de JOSE I SOLSONA (1983) -prolífics en informació i precisos en opinions estrictament derivades de les seves conclusions- i algunes dades aportades per OLTRA (1990) a partir de criteris metodològics discutibles. També són valuoses les informacions contingudes en alguns diccionaris (ROMAGUERA 1994), tot i que alguns errors es transmeten mecànicament des d'altres textos. Un documentat estudi sobre el cinema vasc (ZUNZUNEGUI 1985) aporta una didàctica estratègia de com abordar una cinematografia de característiques similars a la catalana.

La voluntat d'exhaustivitat obliga, necessàriament, a la consulta de textos puntuals sobre aspectes que afecten alguns dels films estudiats. Es el cas del

cinema d'animació (MANZANERA 1992), l'infantil (RODRIGUEZ GORDILLO 1977), el d'Art i Assaig (MUNSO CABUS 1972) o l'amateur (TORRELLA 1965). També la crítica és objecte d'una atenció que fa imprescindible la consulta de les obres de TUBAU (1983) sobre la controvèrsia entre les dues revistes especialitzades de l'època. No es poden oblidar els gèneres, especialment el spaghetti western, que obre tot un ampli ventall de referències bibliogràfiques de procedència italiana. La consulta d'alguns autors foranis que han escrit sobre cinema espanyol (BESAS 1985; LARRAZ 1986; KINDER 1993) aporta opinions pintoresques però la seva utilitat és molt reduïda.

En canvi, ha estat de gran utilitat la consulta de bibliografia italiana per disposar del punt de vista respectiu de les coproduccions d'aquell país amb empreses radicades a Catalunya. Mentre el diccionari de POPPI i PECORARI (1992) és rigoros i exhaustiu, d'altres textos aporten algunes dades econòmiques complementàries (RONDOLINO 1967 i 1975) o diccionaris de pseudònims utilitzats per cineastes italians (BERNARDINI 1993).

2.4.2.2. Llibres històrico-culturals

L'abundant bibliografia històrico-cultural consultada ha estat imprescindible per l'elaboració del context històric de l'època i el perfil de les diverses indústries culturals paral·leles al cinema. Sense abandonar el punt de vista de la seva dependència amb la realitat espanyola, en l'àmbit de la resistència antifranquista a Catalunya els noms dels protagonistes es repeteixen amb insistència d'un sector a l'altre i la possibilitat del seu contrast enriqueix la visió de conjunt i precisa detalls.

Les evocacions personals o les memòries de diversos personatges - encapçalats per Manuel Fraga Iribarne, com a responsable del MIT i de la seva política cinematogràfica- han estat una eina de primera mà per poder personalitzar determinades institucions o empreses i accedir a la trama política i econòmica més o menys subterrània que sustentava nombroses organitzacions culturals. Són poc freqüents les al·lusions al cinema des d'aquest terreny, però la constatació d'aquesta dada també posa de rellevància, per passiva, el paper que va jugar aquesta indústria en un àmbit cultural i polític més ampli.

Un ventall majoritari de la historiografia catalana es pot permetre el luxe de prescindir formalment de definicions metodològiques sobre el seu objecte d'estudi. La llengua és el criteri dominant i els analistes literaris no necessiten justificar la seva atenció exclusivament centrada en les obres escrites en català. La Nova Cançó, d'altra banda, va considerar el fet de cantar en castellà com un signe de dissidència,

de disgregació. Un fet similar succeeix amb el teatre, dotat d'un volum de producció prou ampli per esdevenir autònom. Que el cinema quedés al marge d'aquest estatus -sota una mateixa pressió política- és un factor que també anticipa algunes de les seves característiques i exigeix un particular dispositiu metodològic.

2.4.3. HEMEROGRAFIA

L'hemerografia consultada planteja un doble problema. Els textos de l'època, sotmesos a la censura i a una escassa perspectiva històrica resulten, en general, excessivament cojunturals. Desaparegudes aquestes circumstàncies, les referències hemerogràfiques sobre l'objecte d'estudi en dècades posteriors -llevat de L'Avenc des d'una perspectiva històrica-, són molt escasses.

2.4.3.1. Diaris

La revisió de premsa diària s'ha limitat exclusivament a La vanguardia española. Fullejar les seves pàgines convida a respirar l'ambient d'una època, la seva escala de valors socials i polítics o, simplement, el retrat d'una concepció de la vida sotmesa a una certa mutació. Cinematogràficament, les planes d'espectacles del diari del comte de Godó eren una referència obligada, però les seves aportacions objectives sobre el tema estudiat es redueixen a:

a) Notícies normalment reproduïdes de notes de premsa remeses pels mateixos interessats -productores privades o organismes oficials- i, en conseqüència, carents de qualsevol objectivitat o sentit crític. Informen sobre dates de rodatge de les pel·lícules, aprovació de noves disposicions legislatives, visites d'actors estrangers o esdeveniments socials que envoltaven les estrenes.

b) Les crítiques de les estrenes, habitualment signades per Antonio Martínez Tomás. Expliquen l'argument del film, aporten algunes dades sobre el seu repartiment i inclouen una valoració subjectiva d'interès molt relatiu.

c) La cartellera i la publicitat de les estrenes. Permet saber la data i els locals d'estrena de cada pel·lícula, així com la seva permanència en cartell si es controla evolutivament -normalment setmana a setmana- la programació de cada local. Els cartells publicitaris també aporten, de forma irregular, algunes dades sobre la producció de la pel·lícula i, en especial, la seva distribuïdora.

d) L'entorn cultural reflectit per informacions paral·leles sobre teatre, ràdio i música.

2.4.3.2. Revistes especialitzades

Les revistes especialitzades consultades són susceptibles d'una triple subdivisió:

a) Primer Plano i Fotogramas tenen una voluntat divulgativa de caire eminentment popular de manera que hi sovintegen, sense excessiu rigor, notícies de rodatges, projectes o anecdotaris diversos d'interès relatiu. A la primera, d'ideologia obertament franquista, hi figuren alguns articles d'opinió signats per Fernando Vizcaíno Casas i periòdiques visites a les produccions espanyoles en rodatge que, d'haver tingut un caire menys frívol, haurien pogut aportar algunes dades útils. Quan Primer Plano va desaparèixer, a finals de 1963, Fotogramas va incrementar el seu protagonisme. Les seves planes van incorporar la secció "Se rueda" elaborada a partir de la informació subministrada per les mateixes productores sobre els rodatges en curs (data d'inici, localitzacions, nombre de setmanes i personal tècnic i artístic). També són parcialment útils les entrevistes sistemàticament realitzades amb cineastes espanyols i la notable qualitat de les crítiques signades per Jaime Picas i, posteriorment, per Enrique Brasó. La seva seu barcelonina i l'amistat personal d'Elisenda Nadal amb els membres de l'Escola de Barcelona va propiciar que aquest moviment tingués en la revista la seva caixa natural de ressonància, especialment gràcies a l'hàbil dosificació dels comentaris publicats per Ricardo Muñoz Suay que hi feien referència des de la seva secció titulada "Una columna".

b) Film Ideal -publicada des del 1956-, Nuestro Cine -el primer número de la qual va aparèixer el 1961- i, en menor mesura, Cinestudio -contemporània de l'anterior- es van erigir en la plataforma del debat ideològic entre diverses postures cinematogràfiques i polítiques. Sota l'ombra de Cahiers du Cinéma i una perspectiva crítica idealista profundament fascinada pel cinema americà en la seva concepció més generosa, Film Ideal també va apostar a fons per García Escudero. La seva arribada a la DGCT va ser entusiàsticament aplaudida i les seves disposicions legals elogiosament comentades. Entre els seus col·laboradors hi figuren alguns membres de la Junta de censura cinematogràfica, però la fi del període estudiat va coincidir amb la crisi de la revista i un canvi de col·laboradors que propiciaria un número monogràfic sobre l'Escola de Barcelona que era, simultàniament, una partida de naixement i un epitafi. Des d'una òptica marxista que tenia en el neorealisme italià un dels seus punts de referència, Nuestro Cine també va jugar a favor la carta de García Escudero. Molts dels col·laboradors de la revista eren alumnes de l'E.O.C. i aquesta institució va ser objecte d'una atenció privilegiada. Film Ideal i Nuestro Cine aporten escassa informació sobre temes de producció, però les seves pàgines

recullen l'essència de tot el cinema espanyol dels anys seixanta, fins i tot amb una explícita referència de la segona a la problemàtica específica del cinema català.

c) Imagen y sonido i Documentos cinematográficos aporten elements puntuals sobre la producció catalana dels seixanta, ambdós des d'una òptica barcelonina, però el seu interès és merament complementari. La primera estava marcada per la influent opinió del crític Joan Francesc de Lasa i la segona per escriptors i cinèfils situats en l'òrbita del Cine Club Monterols, vinculat a l'Opus Dei.

2.4.3.3. Revistes d'informació general

Algunes revistes d'informació general o cultural disposaven d'una secció cinematogràfica fixa. La més important era Destino, amb Miquel Porter Moix com a titular d'una "Cinta sin fin" des d'on reivindicava amb insistència la necessària existència d'un cinema català. Les contades intervencions de Nestor Luján, Baltasar Porcel o Sebastià Gasch en temes cinematogràfics ajuden a comprendre el seu escàs grau d'infiltració dins la resta d'àmbits culturals. El mateix Porter Moix també era el responsable de la crítica cinematogràfica de Serra d'or i Jaume Picas repetia col·laboració a Tele Estel. D'altres revistes culturals en català, com Orifloma i Presència, també abordaven el cinema des de perspectives nacionalistes.

2.4.3.4. Revistes publicitàries i gremials

La consulta de revistes procedents de l'òrbita publicitària -Información y Publicidad i Control- ha estat molt útil per conèixer aquest àmbit imprescindible per valorar la indústria cinematogràfica catalana. També ha estat molt productiva la lectura dels butlletins -en format policopiat- d'algunes associacions professionals. El de l'Associació de Directors (ASDREC) reproduïx les actes d'assemblees que avui adquireixen el caràcter de termòmetre de la temperatura cinematogràfica viscuda en aquells instants. Les repercussions de la política de coproduccions sobre l'índex de contractació de realitzadors espanyols, els informes de la Comissió Sindical previs a l'aprovació de projectes o el debat sobre la censura són temes de consulta obligada en aquest valuosíssim document. El butlletí de Uniespaña era l'òrgan intern de l'Associació de Productors i les actes de les seves assemblees aporten informacions de menor rellevància que les de dels seus col·legues, però en canvi van jugar un paper destacadíssim quan va sonar l'alarma de l'exhauriment del Fondo de Protección. Les sol·licituds de cartons de rodatge per projectes que després no es van rodar és una informació exclusiva d'aquesta publicació.

2.4.3.5. Catàlegs de producció

Els responsables de la política cinematogràfica dels països implicats en la producció catalana del període estudiat editaven uns catàlegs amb les seves respectives produccions. Contenen algunes llacunes i nombrosos errors - especialment un discutible criteri de classificació cronològica-, però resulta molt interessant confrontar les dades d'un mateix film realitzat en règim de coproducció. Existeix un Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català (ROMAGUERA, 1983 i 1988) amb documentació precisa però, com el títol de l'obra indica, es limita al films que responen a un criteri lingüístic i, en conseqüència, les referències a la producció dels seixanta a Catalunya resulta purament anecdòtica.

2.4.4. DOCUMENTS ORIGINALS

Davant un panorama biblio-hemerogràfic tan poc específic com el descrit, la possibilitat d'accedir als documents originals inèdits resulta fonamental. La dictadura franquista practicava un doble joc basat en la ocultació pública d'uns vasos comunicants establerts amb la indústria. Mentre als medis de comunicació tot eren èxits d'un cinema espanyol que tenia el seu realitzador més prestigios -Luis Buñuel- en un exili reafirmat després de l'escàndol de Viridiana, la correspondència creuada entre el MIT i els productors s'ocupava principalment de temes menys eufemístics: les negociacions amb la censura fins l'obtenció de l'anhelat *nihil obstat* i les súpliques per obtenir la màxima rendibilitat econòmica d'aquesta humiliació ètica, en funció de la subvenció derivada de les apreciacions subjectives de les Juntas de Clasificación o de Apreciación y Censura.

Durant el procés d'elaboració del llibre sobre l'Escola de Barcelona (RIAMBAU i TORREIRO 1993) vam tenir l'oportunitat d'accedir a alguns documents extraordinàriament reveladors. Alguns oficis de censura ja havien estat exhumats públicament per autors com Gubern o González Ballesteros a fi d'il·lustrar el mecanisme de funcionament d'aquest organisme. Però el fet de disposar de la documentació completa per reconstruir tota la cronologia que va afectar la prohibició de Liberxina 90 dona una nova llum sobre la magnitud de les arbitrietats comeses contra aquesta pel·lícula.

D'altra banda, el projecte de document fundacional de la productora ASPIC Films, que havia de reunir els principals membres de l'Escola de Barcelona en un règim d'autogestió, no va ser directament esmentat per cap dels seus signants que van ser entrevistats personalment. Tampoc constava en cap referència bibliogràfica,

però el fet d'haver-lo trobat en un arxiu privat va permetre demostrar l'existència d'un engranatge decisiu per comprendre el funcionament d'aquest moviment.

Vista aquesta experiència, la consulta als expedients oficials de les pel·lícules estudiades -d'acord amb una pràctica ja realitzada per alguns investigadors universitaris (MARTINEZ BRETON, 1984; HERNANDEZ LES, 1986; HERNANDEZ RUIZ, 1991)- es perfilava com una operació imprescindible. La mecànica de funcionament -malgrat l'extraordinària gentilesa dels seus responsables- és laboriosa i existeixen llacunes derivades de catàstrofes naturals (la documentació de tot un any sencer es va destruir en una inundació). Però el material que se'n desprèn és ric i apassionant, tant pel que fa als engranatges de funcionament intern de l'aparell estatal sota un règim dictatorial com per la documentació aportada pels productors. Una història del cinema espanyol que, si no pot ser "real", com a mínim tingui pretensions d'"oficial" ha de passar necessàriament per la consulta d'aquests arxius.

2.4.5. ALTRES FONTS DOCUMENTALS

Les biblioteques de cinema de les filmoteques de Barcelona i Madrid disposen d'altres fonts documentals d'interès. La classificació nominal de diversos materials permet trobar-hi des d'articles hemerogràfics selectius -la documentació procedent de Tele-eXprés sobre l'Escola de Barcelona i el seu entorn és notable- fins material publicitari de les pel·lícules. En aquest sentit, els dossiers de premsa són útils pel que fa a la sinopsi argumental i a dades tècniques i artístiques de les pel·lícules, però cal anar amb compte amb els freqüents errors de transcripció. D'altra banda, un material tan aparentment insignificant com els anomenats "programes de mà" avui ja en desús, es va revelar d'extraordinària utilitat gràcies a un anònim col·leccionista que ha cedit a la Filmoteca de la Generalitat uns àlbums fets a mà que, sobre la base d'aquestes il·lustracions, recullen les dates i locals de totes les estrenes cinematogràfiques produïdes a Barcelona.

2.4.6. TESTIMONIS PERSONALS

El dispositiu de fonts documentals recollides s'ha completat amb els testimonis personals d'alguns protagonistes. L'experiència d'haver aplicat el mateix mètode al treball anterior sobre l'Escola de Barcelona va donar fruits positius, i s'ha repetit amb alguns matisos susceptibles de correcció. Totes les entrevistes han estat realitzades personalment per l'autor, enregistrades en cinta magnetofònica i transcrites respectant l'idioma original i, dins els marges de la ortodòxia gramatical, el to col·loquial. L'espectre dels personatges entrevistats s'ha cenyit exclusivament a

productors, realitzadors o guionistes, personatges directament vinculats amb l'administració i, en un cas particular -per la seva puntual vinculació a la producció cinematogràfica i altres activitats de promoció cultural- un historiador. S'han descartat tècnics i actors per no multiplicar els punts de vista des de perspectives més perifèriques de l'estricta producció de les pel·lícules.

Alguns dels personatges entrevistats amb motiu del llibre de l'Escola de Barcelona han estat eximits d'un nou interrogatori, ja que les dades disponibles eren suficients. En d'altres casos s'han fet qüestionaris complementaris sobre aspectes no tractats en aquella ocasió. La major part d'entrevistes restants s'han fet explícitament per aquest treball amb un qüestionari individualitzat prèviament elaborat sobre les dades disponibles.

La receptibilitat dels entrevistats ha estat diversa -des de la suspicàcia fins la sincera col·laboració- però la memòria no ha estat homogènia en tots els casos. Algunes amnèsies selectives no per esperables deixaven de ser significatives. Però les respostes i, sobre tot, la reconstrucció vivencial d'una època, d'una forma de viure i de fer cinema, han estat, en la seva gran majoria, gratificantment valuoses.

3. CONTEXT HISTORIC I CULTURAL

3.1. FETS HISTORICS: ESPANYA I CATALUNYA

La història d'Espanya hauria pogut canviar radicalment el dia 24 de desembre del 1961. Franco va anar a caçar coloms als voltants del Pardo, com molts altres dies de la seva vida, però aquella vigília de Nadal va patir un accident de conseqüències imprevisibles. Per causes no del tot explicades (PRESTON 1993, 866) li va explotar l'escopeta, provocant-li ferides a la mà esquerra de les quals va haver de ser intervingut quirúrgicament. Naturalment, l'incident va ser minimitzat per la premsa de l'època però va obrir els primers interrogants sobre la successió del dictador i el va col·locar en una situació de vulnerabilitat física durant uns anys que esdevindrien especialment conflictius des del punt de vista polític i social.

Des d'una perspectiva oficial, el franquisme tractà de respondre als nous aires que arribaren d'Europa des de bon principi de la dècada dels seixanta amb una sèrie de mesures que tractaven de flexibilitzar, com a mínim en aparença, la fèrria dictadura militar imposada després de la guerra civil. El franquisme evidencià en aquest moment que no era un cos homogeni -com aquell dels inicis, "que es cuando se nos aparecen sus propósitos libres de disfraces e interferencias de las obligadas acomodaciones posteriores" (FONTANA 1986, 9)- sinó una heterodoxa i sovint contraposada conjunció de tendències i interessos aglutinats sota l'omnipresent paraigua del dictador. Però les perspectives d'un futur més o menys immediat sense Franco i la primacia de determinats interessos econòmics sobre els estrictament polítics provocà una sèrie de posicionaments i actituds clarament identificables davant una creixent oposició democràtica.

Fou durant aquests anys que els fronts de resistència a la dictadura es multiplicaren amb una triple base universitària/intel·lectual, obrera i, posteriorment, d'alguns sectors de l'església. Catalunya, d'altra banda, obrí un quart flanc d'oposició en base a l'específica repressió política exercida sobre els signes d'identitat nacional sovint conreats per sectors socials que, en altres zones d'Espanya, no tenien motius per mostrar-se tan bel·ligerants. Això no obstant, aquesta proximitat d'interessos entre elements intel·lectuals que es movien en l'òrbita universitària i una burgesia agredida en els seus sentiments nacionalistes fou la que generà a Catalunya una especificitat de les indústries culturals en base a un ús de la llengua catalana que

desafiava la implacable repressió desencadenada fins aquell moment pel franquisme.

3.1.1 LA POLITICA OFICIAL

La dècada dels cinquanta va acabar amb una marcada inflació i una sèrie d'indicadors econòmics que posaven en evidència el fracàs de la política autàrquica del franquisme. Els primers símptomes d'un cert canvi de rumb ja s'havien produït el 1957 amb l'accés dels tecnòcrates Mariano Navarro Rubio i Alberto Ullastres als ministeris d'Hisenda i Comerç, respectivament. Posteriorment, l'afiliació espanyola a l'Organització Europea de Cooperació Econòmica i al Fons Monetari Internacional van provocar per part d'aquests organismes la recomanació d'un pla d'estabilització que Franco es va veure obligat a acceptar. Internament, el dictador també es va plegar davant la suggerència de Luis Carrero Blanco per designar l'opusdeïsta Laureano López Rodó com a comissari del Plan de Desarrollo en detriment dels interessos de Falange. Però en canvi va acceptar amb grans reticències la sol·licitud d'obertura de negociacions en vistes a un hipotètic ingrés al Mercat Comú proposada per Fernando María Castiella el febrer del 1962.

La immaduresa, o la intransigència, del règim davant qualsevol assimilació a les democràcies europees es va posar de manifest arrel del nomenat Pacte de Múnic segellat el juny d'aquell mateix any amb motiu del IV Congrés del Moviment Europeu. 118 polítics espanyols de gairebé totes les tendències -exclosos els comunistes- van reclamar la democràcia per el país. Franco qualificà aquesta aliança tàctica de *contubernio*, però un mes després designava un nou govern, el sisè de la dictadura. La seva composició conjugava un augment específic dels nomenats *tecnòcrates* però evidenciava nous símptomes de reticència per part de Franco davant qualsevol perspectiva de canvi. "No es ventajoso para el país cambiar de gobierno -confessà al seu cosí- pues los nuevos ministros tardan bastante en ponerse al día en cuanto a asuntos pendientes, lo que produce retraso en sus soluciones. Tampoco es ventajoso para mí, ya que siempre hay alguno que queda más o menos resentido del cese" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 343).

Aquest nou govern que regiria els destins d'Espanya durant bona part del període estudiat estava integrat pels següents membres, oportunament identificats políticament (TAMAMES 1973, 515-516): Vicepresident: general Agustín Muñoz Grandes. Subsecretaria Presidència: almirall Luis Carrero Blanco. Governació: general Camilo Alonso Vega (militar monàrquic conservador). Assumptes Exteriors: Fernando M^a Castiella (Acción Católica). Exèrcit: Pablo Martín Alonso (militar, nou).

Marina: Pedro Nieto Antúnez (almirall falangista, nou). Aire: José Lacalle Larraga (militar, nou). Educació: Manuel Lora Tamayo (Opus Dei, nou). Obres Públiques: general Jorge Vigón (militar tradicionalista). Indústria: Gregorio López Bravo (Opus Dei, nou). Comerç: Alberto Ullastres (Opus Dei, nou). Agricultura: Cirilo Cánovas (FET). Habitatge: José Martínez y Sánchez Arjona (FET, nou). Hisenda: Mariano Navarro Rubio (Opus Dei). Treball: Jesús Romeo Gorriá (FET/Opus Dei, nou). Justícia: Antonio Iturmendi (Tradicionalista). Informació i Turisme: Manuel Fraga Iribarne (Tradicionalista/FET, nou). Secretari General del Movimiento: José Solís Ruiz (FET). Sense cartera: Pedro Gual Villalbí (tradicionalista)

La cartera de Informació y Turismo -de la qual depenia la indústria cinematogràfica- l'havia ocupat fins aquell moment Gabriel Arias Salgado i la seva substitució va ser conseqüència directa de la reacció que va aparèixer a la premsa davant els fets de Múnic. Però, un cop més, Franco va deixar clar que si es produïa algun canvi era contra la seva voluntat. Pocs dies abans de la substitució de l'ultraconservador Arias Salgado, Franco confessà: "Le atacan mucho sus compañeros de gobierno, dicen que no da bastante información y que el público la busca en las radios rojas. Yo opino como él y considero que ni la radio ni la prensa deben apresurarse a contar lo que ocurre, pues esas noticias son agrandadas por las radios enemigas. (...) Reconozco que Arias Salgado no es un hombre enérgico, y por exceso de bondad no exige demasiado cumplimiento a sus subordinados; pero es persona muy leal y yo le quiero bien" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 344).

Entre els seus possibles substituïts va circular un rumor sobre el nomenament del periodista Manuel Aznar, però Franco el va rebutjar pel seu passat polític excessivament liberal. Finalment ocupà el càrrec Manuel Fraga Iribarne (Villalba (Lugo), 1922), un brillant opositor amb un currículum impressionant. Catedràtic de Dret Polític des d'abans dels trenta anys, havia sigut o era acadèmic, diplomàtic, Secretari General de l'Institut de Cultura Hispànica el 1951, Secretari General Tècnic del Ministeri d'Educació Nacional a l'època de Ruiz Giménez, Delegat Nacional d'Associacions del Movimiento el 1957 i Director de l'Institut de Estudios Políticos el 1961. Pertanyia a una nova generació falangista integrada per membres que "mantenían la fidelidad a los valores que habían dado pie al régimen franquista y eran partidarios de la continuación de éste, incluso después de muerto su fundador. Al mismo tiempo eran realistas y creían que, para asegurar la continuación del franquismo, era necesario adaptarlo a un contexto nacional e internacional muy diferente al de los años treinta" (S.M. ELLWOOD, a FONTANA 1986, 55).

Les seves memòries corroboren plenament aquest perfil i anuncien un programa polític que repercutiria directament sobre la legislació cinematogràfica: "Hice un discurso decidido; me declaré liberal, como Vives y como Marañón; era una declaración significativa en aquellos momentos. Pero de difícil manejo, como iba a verse. (...) Tomé el decidido propósito de que aquello cambiara, pronto y a fondo; que la parte del Ministerio de Información se convirtiera en un instrumento de apertura política y de promoción cultural; y que la parte relativa al Turismo se convirtiera en un sector estratégico del desarrollo económico y social" (FRAGA 1980, 33).

Ja nomenat Fraga, Franco va continuar expressant paraules elogioses pel seu antecessor en el càrrec: "No me agradó lo mucho que burocratizó el Ministerio, que convierte la propaganda en algo lento y mecanizado, sin alma, sin entusiasmo. Se han creado demasiadas direcciones generales, secretarios de éstas y un sinfín de personal subalterno. En fin, una máquina lenta y poco eficaz. Arias Salgado fue un buen ministro pero bastante débil. Es muy culto y yo le aprecio muchísimo y le estoy muy agradecido por lo mucho que trabajó y por la lealtad que siempre ha tenido para mí y para el régimen que servía" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 349). Paral·lelament, el nou ministre va percebre l'equilibri de forces en el nou govern: "Pronto se formaron dos bandos: uno, claramente reformista, y otro, de ideas contrarias. En el primero estábamos, sobre todo, Fernando Castiella y yo; apoyados frecuentemente por Romeo Gorría y ocasionalmente por López Bravo; Solís lo hacía también en muchos casos, pero con matices personales, y con la carga del Movimiento y de la Organización Sindical, de las que era reformista, pero con muchos condicionamientos. Finalmente, Muñoz Grandes y Nieto Antúnez nos veían con simpatía, aunque hablaban con lógica y prudencia. Las posiciones de Iturmendi y de Navarro Rubio eran cambiantes.

"Del otro lado, con matices diversos, estaban Carrero Blanco, Alonso Vega, Vigón, y con mayor moderación Martín Alonso. López Rodó a ratos no podía menos de apoyarnos, pero en definitiva jugaba las bazas de Carrero y Alonso Vega, y lès daba argumentos. Otros ministros hablaban menos de política: Lora Tamayo, más bien simpatizante con nosotros; Ullastres y Sánchez Arjona, que hacían sus mejores comentarios en voz baja (por entonces, yo me sentaba a su lado). Gual Villalbí hablaba poco, y de modo imprevisible; tenía dos temas en exclusiva: la crítica de las nuevas técnicas econométricas (porque no las hacía el Consejo de Economía) y el pleito de los titulados mercantiles con la Universidad. El ministro del Aire sólo hablaba de aviación" (FRAGA 1980, 42).

Des del seu punt de vista, Franco tenia motius per desconfiar de qualsevol maniobra oberturista com a possible element corrosiu del règim que ell havia instaurat per les armes i va utilitzar tot el poder que tenia a les mans per evidenciar el seu caràcter inflexible. Durant la primera meitat del 1963 va designar al tinent coronel Antonio Ibáñez Freire com a Governador Civil de Barcelona, va fer afusellar al comunista Julián Grimau i dos mesos després signava la mort per garrot dels anarquistes Joaquín Delgado i Francisco Granados, acusats de l'atemptat contra una comissaria de policia de Madrid.

Recentment creat el Tribunal d'Ordre Públic (T.O.P.), nou organisme encarregat de jutjar els delictes polítics com a crims civils en lloc de com a rebel·lió militar, el franquisme commemorà durant el 1964 els "25 años de paz" amb els quals la dictadura celebrava la seva victòria militar a la guerra civil. Fraga Iribarne dissenyà personalment l'aparell propagandístic i fou la primera vegada que el català va ser utilitzat en una campanya oficial de la dictadura. Un altre dels esdeveniments onomàstics va ser el rodatge del film Franco, ese hombre i el Caudillo -que ja havia escrit l'argument que donaria peu a Raza- no va dubtar en expressar la seva crítica personal al film del qual ell era el protagonista: "Se abusa un poco de desfiles, yo creo que con el de la victoria de 1939 bastaba. (...) Lo esencial es el recuerdo de las campañas africanas y de la vida política de aquellos tiempos. Todo ello informa a nuestra juventud que no conoció ese período de la vida española, tan agitada por el comunismo internacional, que acudió a todos los medios para fomentar la desunión de los españoles y facilitar así el triunfo de la revolución organizada por Moscú" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 431).

Implícitament Franco evidenciava un cop més la seva angoixa pel futur del seu règim, i polítics del tarannà de Fraga Iribarne veien una possible sortida en la creació d'allò que ell denomina una "izquierda nacional". "El tiempo le ha dado la razón; a mí me confirmó en el ánimo de reforma" (FRAGA 1980, 112), va escriure el MIT mentre el dictador apostava obertament per una altra alternativa política englobada dins el propi franquisme: "El Opus Dei, en el aspecto político que ahora nos interesa, únicamente representa a nuestro juicio un intento emprendido con meritoria seriedad y eficacia de actualizar la tradición católica y social española, haciéndolas compatibles con la sociedad industrial moderna que está en vías de creación en nuestra Patria. Por primera vez en la política española contemporánea, un sector, un grupo de presión, un movimiento, como queramos llamarlo, ha destacado al servicio de su concepción de la sociedad y del estado, con unos equipos bien preparados y bien conjuntados, y con una clara visión de sus

propósitos y cierto sentido de los medios y sus aplicaciones" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 435).

Tanmateix, pocs mesos després d'aquesta confessió i sense abandonar la seva preocupació per la seva successió personal, Franco va nomenar el seu setè govern el juliol del 1965 amb una nova composició multicolor però amb clars matisos opusdeïstes. Els seus integrants eren: Vicepresident: general Agustín Muñoz Grandes. Subsecretaria Presidència: almirall Luis Carrero Blanco. Governació: Camilo Alonso Vega (militar monàrquic conservador). Exteriors: Fernando M^a Castiella (Acció Catòlica). Exèrcit: Camilo Menéndez Tolosa (militar). Marina: Pedro Nieto Antúnez (almirall falangista). Aire: José Lacalle Larraga (militar). Educació: Manuel Lora Tamayo (Opus Dei). Obres Públiques: Federico Silva Muñoz (Acció Catòlica). Indústria: Gregorio López Bravo (Opus Dei). Comerç: Faustino García Moncó (Opus Dei, nou). Agricultura: Adolfo Díaz Ambrona (FET/Opus Dei, nou). Habitatge: José Martínez y Sánchez Arjona (FET). Hisenda: Juan José Espinosa Sanmartín (Opus Dei, nou). Treball: Jesús Romeo Gorriá (FET/Opus Dei). Justícia: Antonio Oriol Urquijo (Tradicionalista, nou). Informació i Turisme: Manuel Fraga Iribarne (Tradicionalista/FET). Secretari General del Movimiento: José Solís Ruiz (FET). Sense cartera: Laureano López Rodó (Opus Dei, nou).

"Más que un equilibrio diestramente urdido por Franco, el gabinete se lo proporcionó, virtualmente preparado, Carrero Blanco. En el mejor de los casos, la lista sugería que Franco estaba lo bastante satisfecho del trabajo realizado por los tecnócratas como para confirmar su hegemonía. En el peor, demostraba que estaba dejando en manos de Carrero temas de gran importancia" (PRESTON 1993, 896). El MIT, malgrat la seva renovació en el mateix càrrec, compartia la segona opinió: "Carrero volvía a ser la persona clave; la crisis de salud de Muñoz Grandes había jugado en sentido contrario; Nieto, simpatizante con la reforma, no había sido informado; Rafael Calvo, con el que almorcé el martes, se frotaba las manos y decía que era la "fórmula mejor"; Franco, el mismo día, puso cara de póquer. Tuve muy serias dudas de aprovechar la ocasión para irme a mi casa; pero, al final, decidí hacer lo que hice: quedarme, y jugar fuerte la carta de la Ley de Prensa" (FRAGA 1980, 142). Un mes després d'haver anotat aquesta frase al seu diari, Fraga veia com el consell de ministres del 13.8.1965 aprovava una Ley de Prensa e Imprenta amb serioses reticències de Carrero Blanco i Alonso Vega i en unes circumstàncies que indiquen clarament les contradiccions existents en el sí de la dictadura entre faccions de signe i aspiracions molt diverses: "Franco cerró el debate con unas palabras características: <<Yo no creo en esta libertad, pero es un paso al que nos

obligan muchas razones importantes. Y, por otra parte, pienso que si aquellos débiles gobiernos de primeros de siglo podían gobernar con prensa libre, en medio de aquella anarquía, nosotros también podremos>>" (FRAGA 1980, 145).

Les repercussions d'aquest text en matèria d'indústries culturals són analitzades posteriorment, però mentre Fraga es veia obligat a banyar-se a les platges de Palomares a principis del 1966 per desmentir la falta de credibilitat generada per la premsa arrel de la caiguda d'un artefacte nuclear nord-americà en aigües espanyoles, Franco continuava censurant la Ley de Prensa. Arrel d'un article publicat a la revista falangista Sindicalismo, el dictador opinava: "Eso prueba que en España no puede existir en materia de prensa una libertad como en los demás países, Inglaterra, o los Estados Unidos, donde el público es moderado y mucho menos apasionado que el nuestro" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 462).

Malgrat aquestes reticències, la nova llei va ser aprovada a les Corts amb únicament tres vots en contra. Fraga, satisfet del seu èxit, li va demanar el relleu del MIT a Franco perquè "ahora sería bueno que otro, distinto de su autor, aplicase la ley; y yo, a mi vez, podría quedar en reserva para otras tareas, más adelante. Y sigo creyendo que esa decisión habría sido la mejor para todos. Pero Franco no lo creyó así, y me dijo: <<Usted es el padre de la criatura, y ahora no puede dejarla abandonada>>" (FRAGA 1980, 163). El 9.4.1966 entrava en vigor la Ley de Prensa que contemplava la "consulta voluntària" prèvia a la publicació i només dues setmanes després ja es produïa el primer segrest i la violenta reacció d'Alonso Vega i Carrero Blanco.

Franco va mantenir Fraga momentàniament en el seu càrrec perquè s'apropava un altre esdeveniment polític que requeria del domini dels medis de comunicació que exercia el MIT. Es tractava de la Ley Orgánica del Estado, aprovada per les Corts el 22.11.1966 però sotmesa a referèndum el 14 de desembre. El dictador s'hi jugava la perpetuació del sistema polític per ell instaurat i tot i que no hi havia cap dubte sobre els resultats d'aquesta consulta "popular" (les dades oficials donaven una participació del 88.79% entre un cens de gairebé vint milions d'electors, amb un 95.06% de vots afirmatius i 1,81% de negatius) calia donar una imatge pública convincent.

El dictador vivia en un món bé allunyat de la realitat, bé extraordinàriament cínica, però que en qualsevol cas li feia afirmar: "No me ha sorprendido nada el resultado. A mí me consta que la inmensa mayoría del pueblo disfruta de una paz y un bienestar personal como jamás habían soñado. Por mi servicio de información

interior estaba perfectamente enterado del pensamiento del pueblo y de los obreros, así como de sus familias. Nadie quiere nada que destruya o perturbe la Paz que disfruta nuestra Patria. Los obreros saben que se les atiende en sus aspiraciones, que sus sindicatos son elegidos libremente y que por ellos llega al poder público su manera de pensar. Una cosa es una huelga y otra es ir a una aventura en contra de la legalidad actual. Puedo asegurarte sin jactancia alguna que el éxito lo esperaba" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 489). En canvi, els responsables de l'aparell propagandístic sabien perfectament que res no era innocent. "Cinematográficamente -va anotar el DGCT al seu diari el darrer dia d'aquell any-, el referéndum ha sido el triunfo de la presentación de Franco en TV: primeros planos íntimos y no contrapicados mayestáticos; más abuelo aconsejando que padre mandando; un Franco civil, un Franco de la paz, confesándose a su pueblo" (GARCIA ESCUDERO 1978, 233-234).

El desplegament de mesures oberturistes el límit de les quals ja havia posat en evidència la Ley de Prensa va seguir amb la Ley de Libertad Religiosa promulgada el 28.6.1967. Solís fins i tot va arribar a presentar una proposta de Ley Orgánica del Movimiento que contemplava les associacions polítiques dins l'estricta marc imposat pel partit únic. Però la designació de Carrero Blanco com a Vicepresident del Govern el setembre del 1967 va precisar de quina banda es decantava la balança en un context polític agreujat per la crisi econòmica i la devaluació de la pesseta.

El novembre del 1967, els retalls dels pressupostos oficials van fer desaparèixer 5 subsecretaries i 34 direccions generals. Fraga va tractar de compensar la pèrdua de la DGCT, des de llavors integrada a la DGCPE, col·locant al seu cunyat Carlos Robles Piquer -fins llavors director de l'Institut Nacional del Libro- al seu front. Però el declivi de la seva estrella política va continuar amb l'aprovació, l'abril del 1968, de la Ley de Secretos Oficiales, que limitava les competències de la Ley de Prensa i amb l'escàndol provocat pel segrest del diari Madrid el mes següent. Els fronts que amenaçaven el franquisme proliferaren amb l'assassinat del comissari Melitón Manzanos en mans d'ETA l'agost del 1968, la independència de Guinea seguida d'una nova devaluació de la pesseta durant l'últim trimestre d'aquell any i l'estat d'excepció proclamat a principis del següent a causa dels esdeveniments del país basc i dels aldarulls universitaris.

Però l'autèntic revulsiu en el sí de l'aparell de l'Estat no va procedir d'aquestes efectives però lentes erosions externes sinó del detonant provocat per l'espoleta de l'escàndol MATESA. Aquesta societat anònima destinada a l'exportació d'una patent

suïssa de telers tèxtils va ser creada el 1956 amb capital de les famílies Huarte i Vilá però després que, el 1967, el seu cap visible, Juan Vilá Reyes, fos condemnat a pagar una multa per l'exportació clandestina de divises, l'empresa va rebre del Banco de Crédito Industrial un crèdit de tretze mil milions de pessetes que, el juliol del 1969, havien generat un deute superior als deu mil milions. L'afer va esclatar un mes després amb nombroses implicacions polítiques ja que Vilá Reyes gaudia de simpaties entre les files de l'Opus Dei i els partidaris de Falange no van dubtar en treure'n partit. Paradoxalment, Franco va apostar pels resultats econòmics de la política opusdeïsta i va descarregar les culpes sobre els efectes de la Ley de Prensa amb la consegüent defenestració de Fraga en la immediata remodelació ministerial.

Es curiós contrastar els punts de vista de les diverses fraccions del franquisme durant aquell estiu del 1969, iniciat amb la designació del príncep Juan Carlos de Borbón com a successor del dictador. Segons l'encara MIT, Franco "sigue su curva descendiente, sobre todo de la voluntad (consecuencia conocida de la medicación en los casos de Parkinson), y está cada vez más presionado; el Gobierno, pública y notoriamente dividido, carece de autoridad, y por supuesto de iniciativa; los problemas exteriores se agravan; la Iglesia, dividida y distanciada; el tema sindical, cada vez más difícil" (FRAGA 1980, 253). En canvi, Carrero Blanco no va dubtar en demanar el cap de Fraga al dictador, en base a la denúncia de que "la prensa explota en buena parte la pornografía como instrumento comercial. En la vertiente de la literatura, el teatro y el cine, la situación es igualmente grave en el orden político y en el moral. Las librerías están plagadas de propaganda comunista y atea; los teatros representan obras que impiden la asistencia de las familias decentes, los cines están plagados de pornografía. En aras de un turismo de alpargata se protege en los clubs **play-boy** el **strep-tease**" (LOPEZ RODO 1977, 654-659).

Després de set anys al front de MIT -el període cronològic que abasta aquest estudi- Manuel Fraga Iribarne va ser cessat en el seu càrrec el 29.10.1969. Un dia després es produïa la designació d'un nou gabinet amb onze dels divuit ministeris ocupats per membres de l'Opus Dei. Carrero Blanco afiançava la seva posició com a probable delfí del dictador, un vell falangista com Torcuato Fernández Miranda jurava el seu càrrec amb camisa blanca i el conservador Alfredo Sánchez Bella prenia el relleu de la cartera del MIT amb Enrique Thomas de Carranza com a nou DGCPE. Qualsevol esperança de relaxació política de la dictadura es dissipava definitivament amb aquesta nova correlació de forces i Franco, vuit anys després d'aquell accident de caça que hauria pogut costar-li la vida va incloure en el seu

tradicional missatge de fi d'any una frase lapidària referida a la seva successió política: "Todo ha quedado atado y bien atado". Tanmateix, algunes coses havien canviat radicalment durant aquella dècada dels seixanta.

3.1.2. L'OPOSICIO: OBRERS, ESGLESIA I UNIVERSITAT

Bona part de les transformacions perpetrades dins l'aparell de l'Estat van ser condicionades per la pressió externa procedent d'una oposició ideològicament plural però cada cop més articulada i decidida a aprofitar les esclatxes que s'anaven produint en el sí del franquisme. La dècada dels seixanta va començar a Catalunya, des d'aquest punt de vista, amb una tensió laboral derivada del bloqueig salarial vigent des del Plan de Estabilización i la revitalització del moviment estudiantil. Mentre el nombre d'alumnes matriculats a les universitats espanyoles durant el període estudiat es va duplicar -69.377 el curs 1962/3 contra 134.945 el 1968/9-, a Barcelona es va triplicar des "de 12.835 l'any 1961 a 37.112 l'any 1971" (ARDIT, BALCELLS, SALES 1980, 728).

Arrel de les vagues mineres d'Astúries, iniciades l'abril del 1962, els conflictes sindicals es van estendre a d'altres indrets del país, especialment a Catalunya entre maig i setembre, i "detenidas no por la represión sino por un aumento salarial, dichas huelgas marcaron el final de los sindicatos verticales falangistas y el nacimiento de un nuevo movimiento obrero clandestino" (PRESTON 1993, 870). S'establiren, al mateix temps, vasos comunicants entre universitaris i el moviment obrer als quals s'hi afegirien diversos manifestos intel·lectuals, com el de les 130 personalitats que protestaren contra la repressió o el dels 102 intel·lectuals encapçalats per José Bergamín que sol·licitaven informació sobre presumptes tortures de la Guàrdia Civil contra els vaguistes d'Astúries.

Fraga va constatar el setembre del 1962 que Franco "critica la creciente apertura. Estoy entre dos fuegos. Los inmovilistas quieren que no se publique nada; la izquierda estima que todo es poco" (FRAGA 1980, 86-87). Però un mes després van començar les sessions del Concili Vaticà II, que provocà serioses fissures en el sí d'una altra institució -l'Església- fins aquell moment indissolublement vinculada al franquisme i des de llavors parcialment associada a sectors de l'oposició. Els tres fronts -universitari, sindical i eclesiàstic- van consolidar posicions durant l'any 1963. El primer, després del rebuig del decret de reorganització del vertical Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) (18.9.1961), va donar a llum diverses organitzacions antifranquistes universitàries: la FUDE (Federación Universitaria Democrática Española), la INTER (Interfacultades) i la CUDE (Coordinadora Univer-

sitaria Democrática Española), aquestes dues darreres amb una forta implantació a Catalunya. En l'àmbit laboral, Barcelona enregistrà oficialment 158 conflictes obrers, que representaven un 20% dels de tot l'Estat. Finalment, l'encíclica Pacem in Terris, que abogava pels drets humans, llibertat d'associació, de participació política i d'expressió, atemptava directament contra alguns dels principis del Movimiento, fins el punt que "en El Pardo fue considerada como una puñalada por la espalda del que en otra época había sido un aliado de confianza" (PRESTON 1993, 878).

Des de la clandestinitat, els partits polítics sorgits a partir de les cendres de la desfeta republicana en la guerra civil es van vertebrar essencialment entorn el Moviment Socialista de Catalunya (MSC) -constituït el 1945 per militants del POUM i del PSUC- el Front Obrer de Catalunya (FOC), escindit el 1965 en Acció Comunista i, a partir del 1969, en diverses branques trotskistes, o el Front Nacional de Catalunya (FNC), moviment nacionalista escindit el 1969. També van sobreviure alguns partits creats abans de la guerra, com la Unió Democràtica de Catalunya (UDC), que en aquells moments jugava un paper testimonial, Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) i el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Aquesta organització comunista fundada el 1936 va jugar un paper hegemònic en la lluita antifranquista, però va patir diverses escissions el 1967 (PCEi) i el 1968 (Bandera Roja).

L'expulsió de destacats dirigents del PCE -Jorge Semprún, Francesc Vicens o Fernando Claudín- per discrepàncies en l'estratègia carrillista d'oposició al franquisme indica fins a quin punt existien contradiccions en la lluita contra la dictadura a partir d'una realitat que, segons encertada expressió del dirigent socialista Joan Reventós, arrossegava una inevitable "extensió d'un franquisme sociològic entre la població". Certament, van sorgir noves organitzacions antifranquistes -com la creació de Comisiones Obreras (CCOO) a l'església de Sant Medir de Barcelona el 20.11.1965 (GABRIEL ET AL. 1989)- alternatives al sindicalisme vertical creat el 1939 com un instrument per la hipotètica superació de la lluita de classes. La lluita contra la dictadura s'anava estenent, però sempre des d'una avantguarda que, malgrat les declaracions oberturistes de Fraga Iribarne, era durament reprimida quan intentava manifestar-se a través de la premsa o d'actes de masses. Aquest va ser el cas de la primera aparició pública de CCOO el febrer del 1965, l'expedient -en aquelles mateixes dates- a diversos catedràtics de la universidad de Madrid -Aranguren, Tierno Galván, García Calvo o Montero Díaz- o els manifestos de centenars d'intel·lectuals respectivament adreçats a Fraga Iribarne

exigint les llibertats democràtiques o al rector de la Universitat de Barcelona en el qual es recolzaven les reivindicacions estudiantils.

En aquest àmbit -alimentat per la nova generació constituïda pels fills d'una burgesia que reivindicaven la superació del fantasma de la guerra civil- el govern va tractar de controlar la situació amb la liquidació formal del SEU a canvi de la creació d'una Asociación Profesional de Estudiantes (APE), però aquesta també va ser democràticament rebutjada. Actituds com la del catedràtic José M^a Valverde, que va presentar la seva dimissió en solidaritat amb els seus col·legues de Madrid expedientats o les del rector de la Universitat de Barcelona, que va expulsar al professor Manuel Sacristán per motius ideològics, radicalitzaren la situació cap a una nova campanya repressiva.

La façana d'aparent tolerància exhibida pel franquisme a partir del 1962 ben aviat va començar a mostrar unes esquerdes que revelaven la insuficiència de les seves intencions davant la magnitud de les reivindicacions de l'oposició. La resposta va consistir en un progressiu increment de la repressió que posava en evidència el fariseïsmes de mesures polítiques dotades d'un vernís pretesament oberturista. En el terreny estudiantil, el congrés constituent del Sindicat Democràtic d'Estudiants Universitaris de Barcelona (SDEUB) celebrat al convent dels Caputxins de Sarrià entre el 9 i l'11 de març del 1966 va culminar amb la detenció dels seus participants per la policia, fortes multes administratives i diversos aldarulls al carrer (CREXELL 1987). A la universitat proliferaren els expedients a alumnes i professors adherits al SDEUB i les aules van romandre tancades des de l'abril fins els exàmens de juny.

Les dissidències en la base d'una església que, en la seva cúpula, mantenia absoluta fidelitat a la dictadura, van culminar el maig del 1966 amb la manifestació de 130 sacerdots que van ser durament reprimits a la Via Layetana quan es dirigien a la Jefatura de Policía per lliurar una carta de protesta contra les tortures infringides a l'estudiant Joaquim Boix (CREXELL 1992). Fraga Iribarne va minimitzar els fets - "manifestación de ochenta curitas en Barcelona, que tienen un desagradable choque con los <<grises>>; se había gritado <<Muera España>>", escriu a les seves memòries (FRAGA 1980, 68)- i el periodista Ignacio Agustí va carregar les tintes en un article publicat a Tele/eXprés. Però el règim no va sortir indemne d'aquests incidents ja que un mes després Antonio Ibáñez Freire, governador civil de Barcelona, era substituït del seu càrrec per haver eludit les seves responsabilitats definint la Ley de Prensa com un "boquete en la línea de flotación del Régimen". El seu substituït va ser Tomás Garicano Gofí, que romandria al càrrec fins l'octubre del 1969, quan va ser nomenat ministre de Governació.

A finals d'aquest any sumament agitat l'oposició va mantenir un nou pols amb el règim a propòsit del referèndum de la Ley Orgánica del Estado que va culminar amb una manifestació al centre de Barcelona el 7.12.1966. Tres mesos abans, CCOO havia participat per primer cop en els actes commemoratius de la Diada de l'11 de setembre, però una nova aliança tàctica, aquest cop a través d'una manifestació conjunta amb el SDEUB per protestar contra diversos aspectes socials, va trencar la unitat entre els diversos partits polítics presents a la Universitat de Barcelona i va iniciar un procés de desvinculacions i dissidències. El resultat va ser la ruptura de l'esquerra tradicional per donar pas a una Nova Esquerra d'influències proximeses (PCE marxista-leninista i PTE), la Liga Comunista Revolucionaria (LCR) d'inspiració trotskista o grups propers a la lluita armada com el MIL de Salvador Puig Antich.

També l'Església trencaria la seva homogeneïtat amb el desencís que provocà entre els sectors més progressistes la publicació de l'encíclica Humanae Vitae, però diverses institucions religioses van començar a ser víctimes d'atacs de grups violents d'extrema dreta a partir del febrer del 1967. A principis del 1968, Franco expressaria la seva preocupació per una situació de la qual ell ja havia advertit els perills: "No va a quedar otro remedio que ir a la supresión de algunas garantías constitucionales si se quiere que esta situación anárquica termine y no sea un mal ejemplo para otros elementos del país; en especial, el elemento obrero, que afortunadamente se está conduciendo con gran disciplina social sin dejar de defender sus derechos por medio de sus enlaces sindicales. Tal como están las cosas y como se está llevando el asunto, a la fuerza pública se le está dando un mal ejemplo que puede desmoralizarla. Está recibiendo pedradas, golpes e insultos sin que se llegue a condenar con la máxima rapidez y energía a los causantes de estos desmanes" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 517).

Tanmateix, aquests aldarulls eren el reflex d'altres de molt més abast que simultàniament es produïen a París o a Praga. Franco es replegava progressivament en ell mateix i es negava a renunciar al seu privilegi de designar personalment els bisbes espanyols tot i que això comportés un augment de l'hostilitat amb el Vaticà i el compromís polític d'un sector del clergat que, a partir de l'estiu del 1968, disposava d'una presó especial pels capellans cada cop més nombrosos que eren detinguts per motius polítics. Els estudiants, d'acord amb el model del maig francès o desencisats per la invasió dels tancs soviètics a Txecoslovàquia, també van radicalitzar les seves posicions, creant nous grups polítics o incorporant accions violentes contra els símbols del franquisme en les seves manifestacions.

L'assalt al rectorat de la Universitat de Barcelona el gener del 1969 va culminar amb la crema d'una bandera nacional i la defenestració d'un bust de Franco. Pocs dies després el règim va respondre amb la mort de l'estudiant Enrique Ruano en mans de la policia per presumptes tortures i la simultània promulgació de la vaga general i l'estat d'excepció. La dissociació entre les aspiracions populars d'accedir a un règim democràtic i el límit de permissivitat que el franquisme estava disposat a tolerar era, en aquests moments, absoluta. Tal com ha escrit Rafael Argullol, "en los años 1968 y 1969, con la asunción de su máxima lucidez, el movimiento estudiantil accedió a la cota de su máxima imposibilidad para la transformación revolucionaria de la universidad y, con ello, al reconocimiento del carácter "esquizofrénico" de su situación política"¹⁴.

El règim, conscient d'haver donat un pas en fals, va intentar rectificar amb un increment de la repressió, però qualsevol marxa enrera resultava impossible tot i la duresa imprimida per sufocar qualsevol acte de dissidència. El T.O.P. incrementava acceleradament el número de processos per delictes polítics, els mitjans de comunicació que s'havien beneficiat de les mínimes esclatxes obertes per la Ley de Prensa eren censurats i les editorials de caire progressista sistemàticament silenciades. L'Església també es va rebel·lar a través dels 280 sacerdots que a principis de 1969 van ocupar silenciosament el pati del bisbat de Barcelona per protestar contra la nota de la Comisión Permanente del Episcopado Español que havia aprovat l'estat d'excepció, o de l'actitud del bisbe de Bilbao. En nom del Concordat, monsenyor Cirarda va impedir que diversos sacerdots de la seva diòcesi fossin processats i, uns mesos després, es va negar a celebrar la missa solemne que commemorava l'entrada de les tropes franquistes a Bilbao durant la guerra civil.

El període estudiat va culminar a Catalunya amb la constitució, el desembre del 1969, de la "Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya", primera instància unitària de l'oposició a tot l'Estat Espanyol. La integraven els partits PSUC, MSC, UDC, FNC i ERC amb l'objectiu de "proposar al país una alternativa democràtica en front del règim franquista", concretada en "l'obertura d'un període de transició sense signe institucional definit" a fi de l'establiment de: "a) llibertats democràtiques, b) amnistia general, c) llibertat sindical, d) dret de vaga, e) mesures per millorar la situació social dels treballadors, f) vigència de l'Estatut d'Autonomia del 1932 com a punt de partida pel futur del poble català i g) convocatòria de Corts Constituents elegides per sufragi universal".

¹⁴ ARGULLOL MURGADAS, R. 1977. "<<Reflexión>> sobre los años radicales (movimiento estudiantil 1968-1971)", *Materiales* 2: 86.

Aquesta va ser la plataforma que articulava la transició a la democràcia, però només després de la mort del dictador i de sis anys més tacats de sang. Al bell mig dels quaranta anys de dictadura, el breu període comprès entre 1962 i 1969 va ser un miratge provocat per les operacions cosmètiques que el franquisme va perpetrar en la seva legislació mantinguda des de la guerra civil. Tanmateix, aquestes transformacions no van ser més que "reacciones ante lo evidente: que la calle ya pertenecía a los disidentes y que sus distintos sectores -universidad, proletariado, clero, intelectuales- pedían una respuesta al gobierno que ya no podía ignorar. Se intentó maquillar la cara del régimen entre 1966 y 1968, pero sus esfuerzos terminaron en una rebeldía todavía más entusiasta y el gobierno respondió con un estado de excepción y una represión más exagerada" (MANGINI 1987, 201).

3.1.3. LA RESISTENCIA CATALANISTA

Catalunya va perdre la guerra per partida doble. La victòria de la sublevació franquista va suposar la mateixa pèrdua de llibertats democràtiques que per la resta d'Espanya però, a més, va patir una repressió específica en matèria cultural i lingüística més enllà de qualsevol matís ideològic (BENET 1973; FERRER I GIRONES 1985). De la mateixa manera que es condemnava qualsevol singularitat idiomàtica diversa de la llengua hegemònica imposada d'acord amb un ideari clarament feixista, el règim també es va trobar a Catalunya amb una oposició específica, social i ideològicament molt més àmplia que a la resta de l'Estat. "A Madrid partien del principi que els burgesos catalans, o d'on fossin, eren franquistes i espanyolistes per naturalesa. No podien concebre que els rics fossin catalanistes i antifranquistes. Al seu entendre resultava antagònic" (ORTINEZ 1993, 58).

La desproporció entre la naturalesa del problema i la seva ferotge repressió era tan evident que fins i tot alguns catalans fidels al franquisme advertiren dels seus perills. Coincidint amb la designació de Gual Villalbí com a ministre sense cartera, el febrer del 1957, l'alcalde de Sabadell, J. M. Marcet, va escriure un informe confidencial al general Franco en el qual afirma: "En los cargos políticos de la Administración española raramente se tropieza con un catalán; ni siquiera en lo sindical cuentan los catalanes entre los jefes nacionales, incluso en actividades singularmente radicadas en esta región... En Cataluña hay planteado un problema político..., sólo puede resolverlo una política empeñada en desvirtuar la sensación de **separatismo desde Madrid**" (MARCET 1963). Tanmateix, alguns fets produïts a continuació, durant el període imminentment anterior a l'estudiat, corroborarien els temors del funcionari franquista.

La sonora frase de Luis de Galinsoga -"todos los catalanes son una mierda"-, increpant al rector de Sant Ildefons pel sol fet de dir una missa en català el 1959, va desencadenar una àmplia campanya de protesta contra el director de La vanguardia española. La recolzava essencialment el moviment CC (Crist-Catalunya), constituït l'abril del 1954 amb Raimon Galí com a ideòleg d'una tendència catòlico-catalanista. Un dels seus militants, Jordi Pujol i Soley, ja va incloure en un dels primers capítols del seu llibre clandestí Construir Catalunya la idea de "fer país", poc després traduïda en "la necessitat d'una banca catalana com a instrument catalanitzador"¹⁵. El futur president de la Generalitat de Catalunya va concretar aquestes aspiracions amb la transformació de la Banca Dorca d'Olot en la Banca Catalana, constituïda el 1959. Un any després, el 5.2.1960, Galinsoga era cessat com a director de La vanguardia española, però arrel dels fets produïts al Palau de la Música el 19 de maig -una interpretació del Cant de la senyera davant el general Franco no prevista en el programa oficial- Pujol va ser detingut i condemnat a set anys de presó dels quals en va complir dos (CREXELL 1982).

El relleu en aquesta resistència catalanista a la repressió franquista el va agafar Omnim Cultural, fundat el 1961 per un grup d'industrials i financers que ja havien participat en anteriors activitats de mecenatge. En absència de Pujol, en canvi, CC es va transformar en Comunitat Catalana i va aprovar un programa socialitzant que, sense invocar explícitament el marxisme, exclouïa als pujolistes abans de patir noves escissions que després donarien peu a l'anomenada Força Socialista Federal.

El període estudiat es va iniciar a Catalunya amb les greus inundacions del Vallès i una visita del general Franco que va tornar a evidenciar l'extensió del franquisme sociològic en contraposició a la minoritària convocatòria d'un Congrés de Cultura Catalana que reunia bona part dels intel·lectuals del país i va culminar en una sessió, inaugural i única, als locals del CICF de Barcelona a finals del 1964. Alguns dels avaladors d'aquesta manifestació signaren també el 1963 un document demanant l'ús del català a l'ensenyament que Omnim Cultural va fer arribar al vicepresident del govern -el capità general Muñoz Grandes- acompanyat de deu mil instàncies. Per tota resposta, el governador civil de Barcelona, Ibáñez Freire, va clausurar l'Omnium Cultural.

El mateix 1963, mentre el règim es disposava a celebrar els "25 años de Paz", la simbiosi existent entre l'Església i bona part d'aquests sectors catalanistes es va

¹⁵ FABRE, J. i HUERTAS, J.M. 1981. "Els orígens polítics del president Jordi Pujol. CC, el moviment que va morir dos cops (1954-1962)", L'Avenc, 42: 58.

manifestar amb les declaracions fetes per l'abat de Montserrat, Aureli M. Escarré, al diari Le Monde. Les seves paraules, recollides pel periodista José Antonio Novaïs i publicades el 14.11.1963, deien: "El regim espanyol es proclama cristià però no obeeix als principis de base del cristianisme. (...) Allí on no hi ha llibertat autèntica, no hi ha justícia i això és el que passa a Espanya. (...) No tenim darrera nostre vint-i-cinc anys de pau, sinó tan sols vint-i-cinc anys de victòria" (MINOBIS 1987, 86-89). La seva immediata substitució per Cassià Just va ser justificada "per raons de salut", però el març de 1965 seria obligat a sortir del país i un any després desposseït a Roma de la titularitat abacial de Montserrat.

Progressivament els vincles entre diversos sectors de l'oposició es van reforçar amb el recoltzament de CCOO a les convocatòries commemoratives de l'11 de setembre, a partir del 1967, o amb el reconeixement del català com a llengua co-oficial al II Congrés del PSUC, celebrat l'octubre del 1965. Entorn els sectors eclesiàstics s'inicià també, a principis del 1966, la campanya "Volem bisbes catalans", iniciada quan Marcelo González Martín, bisbe d'Astorga, va ser designat coadjutor de la diòcesi de Barcelona. Tal com diu Ignacio Agustí, citat per Fraga, Catalunya "no es feliz" i, segons el consell de Muñoz Grandes al MIT, "es esencial que Cataluña y Africa no se vuelvan a poner sobre el tapete" (FRAGA 1980, 175). També el dictador tenia molt present aquest problema, però li aplicava una òptica molt més optimista: "Cualquier persona medianamente culta está convencida de que ni Cataluña ni las Provincias Vascongadas se separarán nunca del resto de España, no sólo por no desearlo la mayoría de ellos, sino también porque tendrían una vida precaria separados de su Patria española. Todos estamos unidos de corazón a esas queridas provincias españolas sin que el separatismo político pueda inquietarnos lo más mínimo" (F. FRANCO a FRANCO SALGADO-ARAUJO 1976, 468).

Tanmateix, la reaparició d'Omnium Cultural amb diverses campanyes pedagògiques o actes de diversa magnitud i transcendència, com l'homenatge al doctor Jordi Rubió i Balaguer a la facultat de Dret el març del 1967, que culminà amb detencions, van incrementar les reivindicacions catalanistes en paral·lel a les d'ordre estrictament social. L'enemic era comú i el règim va haver d'obrir la mà en aspectes puntuals: l'autorització de la commemoració del centenari de Pompeu Fabra, l'acceptació que el Vaticà designés quatre bisbes auxiliars catalans, etc.

Després de trenta anys de repressió sistemàtica de la llengua i la cultura catalanes, el franquisme es va veure obligat a acceptar implícitament -altra cosa és que ho reconegués públicament- el fracàs d'aquesta acció. Una enquesta promoguda per FOESA, "basada en entrevistas con una sección transversal

representativa de 605 amas de casa en la Catalunya rural, urbana y metropolitana, estableció que el 77% **podía** hablar catalán, pero que sólo el 54% **prefería** usarlo como primera lengua (exactamente, el 50% de los entrevistados resultaron ser inmigrantes o hijas de inmigrantes). (...) Entre el 52 y el 59% dijo que les agradaría que los periódicos, la radio, la televisión y el cine fueran en catalán. En resumen, para el 54% de las mujeres entrevistadas, el catalán era la lengua preferida en todos los aspectos de su vida; un 23% era bilingüe con preferencia para el castellano; y otro 23% sólo hablaba este último" (JONES a PRESTON (ed.) 1978, 427).

3.2. L'ECONOMIA A CATALUNYA

La indústria cinematogràfica espanyola, com veurem posteriorment, es regeix per unes característiques molt diverses a les d'altres activitats econòmiques convencionals. Tanmateix, la seva evolució també es va veure condicionada per algunes directrius d'ordre estatal o, en el cas específic de Catalunya, per un context marcat per la suspicàcia de la discriminació centralista o de l'absència de capital bancari.

El Plan de Estabilización del 1959 marca, des d'aquest punt de vista, una frontera en l'inici de la liberalització de l'economia espanyola com a conseqüència d'una devaluació de la pesseta i la congelació dels salaris. La inflació havia augmentat un 11% el 1957 i el 1958, i un altre 5.5% el 1959, i models econòmics similars aplicats a França i Itàlia suggerien que aquesta era una de les darreres oportunitats per unir-se al tren europeu políticament ben vista per sectors partidaris de la liberalització econòmica. D'aquesta manera, "en vez del sistema anterior, basado en la mano de obra barata, en una tasa relativamente baja de inversión en capital constante, en una baja productividad de la mano de obra, compensada por la prolongación de la jornada de trabajo, etc., se pasó a un sistema de aumento acelerado del capital constante, de aumento de la productividad, de fomento de la concentración y centralización de capitales, de desarrollo del capitalismo en la agricultura, etc." (SOLÉ TURA 1972, 40).

Com a conseqüència d'aquestes noves directrius, entre 1959 i 1962 es van alliberar les dificultats per la inversió de capital estranger, es va produir un augment del turisme (des de 13.272.124 visitants el 1965 fins 21.441.752 el 1969, però amb una disminució de les despeses per turista des de 83,2 dòlars el 1965 fins 60 dòlars el 1969) amb la corresponent especulació immobiliària i van començar a arribar les

divises procedents de la presència de treballadors espanyols a l'estranger que, al mateix temps, havien alleugerit les taxes d'atur a l'interior de la península. El Plan de Estabilización era una arma de doble tall que si bé va solucionar alguns problemes en va plantejar d'altres derivats dels intercanvis amb Europa, les emigracions internes i externes (257.000 i 293.000 persones, respectivament, el 1964) i un augment de la inflació que va provocar un increment de la conflictivitat social.

En el context d'una progressió positiva de l'economia espanyola -de la qual s'ha dit que "creció <<a pesar del Plan>>, y la presunta eficacia de los tecnócratas del Opus Dei ha sido ampliamente puesta en duda" (ESTEBAN a PRESTON (ed.) 1978, 177)- el paper de Catalunya ha estat objecte de valoracions controvertides sobre la seva marginació. Segons alguns autors, després de la guerra civil "se exigió un castigo draconiano para Cataluña. El destino de Sodoma y Gomorra fue considerado idóneo para Barcelona, y se llegó a sugerir seriamente que se obligara a la región a subsistir únicamente de la agricultura, exigiéndole reparaciones de guerra y trasladando sus industrias a otras regiones españolas. El alcalde de Zaragoza solicitó la cesión de la localidad catalana de Tortosa a su provincia como "salida de Aragón hacia el mar"; El Norte de Castilla, periódico de Valladolid, pidió la incorporación a Aragón de toda Cataluña, y en algunos textos escolares publicados en la España nacional se presentaba a Lérida como provincia aragonesa" (JONES a PRESTON (ed.) 1978, 397).

El mateix Franco, al III Congrés Sindical Industrial celebrat l'any 1944 havia dit que calia "descongestionar las grandes y peligrosas concentraciones industriales de Barcelona y Vizcaya" (RIQUER a VILAR Vol. VII 1989, 111-112) i, des del 1939 fins el 1963, la llei que establia la categoria d'empreses d'"Interés Nacional" s'havia convertit "en un instrument de financiació pública dels negocis d'una burocràcia parasitària en estret contacte amb un sector del capital privat més pròxim a les àrees del poder polític, o també en un instrument de discriminació envers determinats rams o indústries" (RIBAS 1978, 114).

La burgesia catalana va pagar la seva indecisió davant la sublevació feixista amb una posterior marginació dels cercles de poder polític i econòmic. Sempre hi havia excepcions, com l'expansió del sector llaner durant el període 1939-1945 gràcies a la producció de mantes i roba militar derivada de la col·laboració amb els països de l'Eix. Però, tal com va escriure després el llavors Director General de Propaganda, va haver-hi "innumerables expedientes de iniciativa catalana y capital catalán para la instalación de industrias nuevas, resueltos con la fórmula **autorizadas para fuera de Cataluña**" (RIDRUEJO 1964, 177).

Un altre portaveu oficial del franquisme a Catalunya, el futur ministre Gual Villalbí, aleshores secretari general del Fomento del Trabajo, va reconèixer el 1945 que un dels motius de la dislocació dels nuclis industrials era la "descentralización por motivos políticos, por ejemplo, cuando el Poder Central quiere reprimir o evitar el desarrollo o importancia que va adquiriendo una zona que políticamente se considera desafecta, como en el caso de los regionalismos políticos, cuando están impregnados de un nacionalismo peligroso para la unidad nacional" (RIBAS 1978, 120).

A més d'aquesta desindustrialització políticament programada, incentivada des d'organismes com l'INI, les altres causes que afectaren el possible desenvolupament de l'economia catalana de postguerra es basaven en el control - també discriminatori- de les matèries primes i en l'absorció dels bancs catalans per la gran banca espanyola. Les xifres parlen per sí soles: "Entre 1942 i 1953 desaparegueren 21 bancs catalans, i els bancs amb seu a Catalunya passaren de controlar el 6.6 per cent dels dipòsits bancaris espanyols a només el 2.9 per cent en vuit anys" (RIQUER a VILAR Vol VII 1989, 115)¹⁶. Però cal matisar dos aspectes: bona part d'aquestes absorcions es van fer amb el vist i plau dels responsables dels respectius membres dels consells d'administració en vistes a augmentar el seu patrimoni personal i, de fet, aquesta situació perllongava una tendència ja iniciada des del 1920 amb una particular exacerbació durant la immediata postguerra que, en canvi, no va afectar famílies, com els March, adeptes al franquisme.

Mentre aquesta depredació bancària de Catalunya va prosseguir durant la segona meitat dels seixanta, resulta significatiu que Jordi Pujol estructurés la seva política de "fer país" des d'una primera plataforma establerta a la Banca Catalana. En un text titulat "Fer poble, fer Catalunya", escrit el 1952, explicava amb clarividència: "En l'ordre bancari som a zero. I això és molt greu per dues raons. En primer lloc, perquè la Banca és l'instrument de regularització de la riquesa; ella permet fer una bona distribució del diner. Sense ella un país, fins i tot ric, fa l'efecte de les comarques de règim de pluges torrencials en què l'aigua, per manca d'obres de contenció i de regulació o es perd o va a beneficiar unes terres més llunyanes. Sense una Banca un país no té possibilitat de crear grans empreses, noves fonts importants de riquesa. Catalunya viurà sempre a precari en l'ordre econòmic mentre no resolgui aquest problema de la Banca i de l'alta finança. Viurà sempre en perill de

¹⁶ Una relació detallada de les absorcions de petits bancs catalans per les grans banques espanyoles es pot consultar a RIBAS 1978.

veure caure les seves millors creacions industrials i comercials a mans forasteres. Viurà sempre en perill de colonització" (PUJOL 1980, 97).

Malgrat aquests antecedents, la situació industrial a Catalunya durant el període estudiat permet constatar que "o bé l'interès de desindustrialitzar Catalunya o Euzkadi no va ser tan pronunciat com sovint es creu, o bé els instruments de política industrial esmentats van ser poc eficients per aconseguir llurs objectius. O bé, tal com penso, totes dues coses alhora. (...) [El govern] podia transformar el panorama industrial abocant la major part dels seus recursos en una regió i en determinades contrades de la resta de l'Estat, però no tenia mitjans financers ni tècnics per evitar el creixement de les zones on abans de la guerra hi havia hagut economies pròsperes"¹⁷. Aquesta mateixa opinió és compartida per altres autors que creuen que "si la superioritat econòmica de Catalunya, malgrat tot, es mantingué i després augmentà, fou a pesar de la política econòmica de l'estat franquista, que acabà adoptant una actitud més pragmàtica i renuncià en part als seus objectius inicials" (ARDIT, BALCELLS i SALES 1980, 696-697).

A partir del 1961 i durant tot el període estudiat -en el qual es va produir la incidència dels Planes de Desarrollo-, l'economia catalana va iniciar una etapa de creixement productiu i de demanda de mà d'obra d'altres regions espanyoles que justifica la massiva immigració d'aquests anys per motius més econòmics que per la voluntat política de "desnaturalitzar Catalunya" (CULLA a VILAR Vol VII 1989, 277). Tal com es pot constatar a la **TAULA n° I**, a finals del període estudiat Barcelona tenia domiciliades la meitat de societats anònimes espanyoles però només un 20.8% del capital, en benefici de les menys nombroses però més poderoses empreses radicades a Madrid. I aquesta és una dada de referència extraordinàriament valuosa per analitzar posteriorment les seves equivalències en una indústria cinematogràfica igualment orquestrada per directrius polítiques però de comportament mercantil radicalment diferent a la resta de la economia espanyola.

3.3. LES INDUSTRIES CULTURALS A CATALUNYA

L'evolució de les indústries culturals a Catalunya durant el període estudiat va respondre a les característiques d'un règim totalitari que exercí un control directe sobre determinats mitjans -la televisió o la ràdio- i indirecte -a través del filtre

¹⁷ CATALAN, J. 1991. "Política industrial i primer franquisme: l'impacte a Catalunya", *L'Avenc*, 149: 28.

CIUTAT	NÚM. S.A.	%	CAPITAL TOTAL (MILIONS PTS)	%	CAPITAL PER S.A. (MILIONS)
BARCELONA	8.108	47.6	78.658,3	20.8	9,5
MADRID	4.410	25.8	188.033,0	49.5	40,1
VIZCAYA	1.010	5.9	35.392,2	10.5	36,8
TOTAL	17.027	100.0	376.414,9	100.0	21,7

TAULA nº I: Estructura regional del capital espanyol segons la domiciliació social de les societats anònimes el 1967. Font: MUÑOZ 1969.

ideològic exercit per la censura o d'altres mecanismes tutelars no tan explícits- de la resta. En proporció inversa a la seva capacitat de difusió i el grau de dependència estatal, els diversos mitjans de comunicació i/o espectacles van disposar de la possibilitat d'allunyar-se progressivament de la rigidesa d'aquest control a mida que la dictadura flexibilitzava els seus mecanismes repressius. Des d'aquesta perspectiva, el període estudiat va marcar un punt d'inflexió crucial amb la promulgació de la Ley de Prensa i la publicació d'unes normes de censura cinematogràfica que, tot i els seus resultats negatius, serviren de banc de proves per assajar els nous límits de tolerància. Això no obstant, el cinema tingué un comportament atípic dins del conjunt de la resta d'indústries culturals i, especialment, en el context de Catalunya.

L'existència d'una oposició antifranquista específicament derivada de la repressió de la llengua i la cultura catalanes creà també unes característiques peculiars en l'àmbit de les indústries culturals. A diferència d'altres indrets d'Espanya, la presència d'una burgesia enfrontada al franquisme per motius bàsicament culturals generà una resistència activa sustentada per un suport econòmic en la mesura que la permissibilitat del règim la feia viable, però que prioritzava la identitat lingüística a la reivindicació política. En conseqüència, la història de la premsa, les editorials, les discogràfiques, el teatre -si es permet la llicència d'incloure'l dins del concepte d'indústria cultural- i, en una mesura molt menor o pràcticament nul·la, el cinema, la ràdio i la televisió a Catalunya està lligada a la reivindicació d'uns criteris idiomàtics i, especialment, a una sòlida tradició de mecenatge.

Deia Salvador Espriu: "Els importants són Virgili i Horaci: és gràcies a ells que sabem qui fou Mecenes". Interpretant les paraules del poeta com una paràfrasi de la situació viscuda a Catalunya durant la postguerra es pot deduir que el segon jugà un paper preponderant sobre els primers. Tal com diu un dels més incansables promotors de la cultura catalana durant la segona meitat del franquisme, "a partir d'un cert moment històric, les reunions patriòtiques que no generen lletres a noranta dies són una pura i simple vacuïtat. Quan et convoquen a una reunió i no hi ha comptes entremig, pots exigir fins a l'infinit, independència inclosa. Els xecs, les lletres i els notaris són el llistó que ho mesura gairebé tot. Es allò d'en Joan Triadú: la cultura catalana és una cultura de peatge. Si no hi ha peatge l'agosament verbal pot arribar a no deturar-se mai. Es baratíssim" (ESPAR 1994, 255).

3.3.1. EL MECENATGE

Acabada la guerra civil, aquesta cultura de peatge s'inicià des de les catacumbes, aplicada a aquelles activitats culturals que es poguessin dur a terme en la clandestinitat i sufragada gràcies a ajuts econòmics desinteressats. Els noms dels mecenes s'identifiquen sistemàticament amb prohoms de la burgesia barcelonina, vinculats a organitzacions catòliques i inicialment desitjosos d'acabar amb la situació política plantejada per la República però incòmodes amb l'actitud adoptada pel franquisme contra Catalunya. Durant el període comprès entre 1939 i 1945 els seus diners van assegurar la supervivència de la cultura catalana a través de diversos actes celebrats en cases particulars.

Les sessions literàries i musicals iniciades el 1939 a la torre que Lluís Bonet i Garí, un catòlic moderat i catalanista que havia passat la guerra a Sevilla, tenia al carrer de la Reina Victòria "feren d'aquella casa el "santuari major" de la cultura catalana més oficiosa" (SAMSO 1994, 183). Però aquest mateix qualificatiu, relacionat amb altres personatges de perfil biogràfic similar, també es pot aplicar a les residències de Josep M^a Folch i Torres, cedida per impartir-hi classes clandestines de català pagades per Fèlix Millet i Maristany, del pare de Josep Palau i Fabre - on s'hi feien lectures poètiques- o de dos militants de UDC. La casa de Joaquim Maria Rodés va congregar tertúlies literàries setmanals entre 1941 i 1950 i la de l'orfebre Ramon Sunyer i Clarà -definit per Alexandre Cirici Pellicer com "un cas insòlit de l'home que dóna la botiga per al servei de tots"- va allotjar-hi, a més, representacions teatrals o reunions de l'Institut d'Estudis Catalans.

Aquesta institució -fundada el 1907- va reprendre les seves activitats des del 1942 sota la presidència de Josep Puig i Cadafalch i gràcies al suport econòmic d'antics mecenes, com Rafael Patxot -exiliat a Suïssa-, Francesc Cambó -a l'Argentina-, Lluís i Maria Guarro o els futurs fundadors de l'Omnium Cultural: Joan B. Cendrós, Joan Vallvé, Pau i Rossend Riera, Jaume Carner o Fèlix Millet i Maristany. També aquest últim -autèntic pilar del mecenatge durant aquest període- va substituir Santiago Martí en el finançament de les activitats literàries de Josep M^a de Sagarra i, a partir del 1943, va crear en col·laboració amb l'advocat Pere Puig Quintana l'organització il·legal Benèfica Minerva, destinada a multiplicar les activitats de mecenatge a partir de la distribució d'ingressos aportats per diversos industrials catalans entre escriptors o intel·lectuals la majoria dels quals acabaven d'arribar de l'exili (MANENT 1988, 124-125). La traducció de L'Odissea o de diverses tragèdies de Sòfocles a càrrec de Carles Riba, la Historia de España de Ferran Soldevila, la de les institucions catalanes del segle XX escrita per Alexandre Galí o L'expansió de

l'art català al món de Sebastià Gasch van ser algunes de les obres finançades a través d'aquesta institució.

Ja llavors sorgiren algunes discrepàncies entre intel·lectuals poc dúctils, com Josep Palau i Fabre, i Millet. El primer "s'oposà al "conductisme" cultural que segons ell exercia el mecenes, esdevingut poderós financer amb el franquisme" (SAMSO 1994, 192) i no sempre el concepte de mecenatge era sinònim d'heroïsme ni d'altruisme. Carles Riba cobrava una xifra miserable com a director de la Fundació Bernat Metge i, poc abans de morir, el poeta "se sincerà amb un amic i li confessà textualment: <<Em sembla que m'he equivocat escrivint en català>>. Ho deia en el sentit que un poeta que se sabia important s'adonava que la seva obra havia romangut obscurament encallada i no havia tingut gens de ressò: ni al país per ser un autor minoritari ni a l'estranger, per no haver-la escrit en una llengua de les dites internacionals" (PERMANYER 1988, 308). També van circular falses xifres astronòmiques al voltant del mecenatge del qual era objecte Sagarra per traduir Shakespeare, però una cosa eren els esplèndids ressopons que es servien a casa de Millet després de les representacions de les seves obres i una altra les gestions econòmiques que garantien el seu finançament amb clàusules pràcticament professionalitzades i estratagemes destinades a despistar a la policia, com el fet d'utilitzar peus d'impremta anteriors a la guerra civil.

La derrota de les tropes de l'Eix el 1945 va alterar considerablement el rumb del franquisme i alguns aspectes de la repressió -la cultura catalana entre ells- experimentaren un discret relaxament. Des de sectors vinculats al poder es va fer arribar a l'editor Josep Janés i Olivé la possibilitat d'autoritzar una revista literària en català però la proposta "de fer una revista de mil exemplars amb la firma de tots els escriptors catalans, sense demanar cap permís" destinada a "forçar-ne una reacció que, en cas de ser repressiva, podria fer-se valer com a denúncia a l'exterior" no va prosperar i "per Palau i Fabre, aquella va ser una ocasió perduda per la falta del compromís dels intel·lectuals, per la seva actitud d'anar navegant i no fer el valent, condicionada, al capdavant, pel dispendi econòmic que propiciava amb Benèfica Minerva Fèlix Millet, segurament partidari d'una transició progressiva a través del mateix franquisme" (SAMSO 1994, 64).

Millet, conjuntament amb Narcís de Carreras, Domènec Valls i Taberner i sectors propers a UDC eren partidaris d'aprofitar el pacte proposat pel franquisme, però el seu intent de publicar un setmanari en català no es va materialitzar. En canvi, el juny del 1945 va nàixer Miramar, una iniciativa de Maurici Serrahima i Bofill -un dels fundadors de UDC el 1931- destinada a aglutinar joves al voltant d'una mena

d'ateneu enciclopèdic popular. Les seves discrepàncies amb Millet procedien del retret que aquest feia a la col·laboració d'UDC amb la Generalitat de Catalunya, però Serrahima tampoc no es mossegava la llengua quan deia, a propòsit de les activitats del mecenes, que "el patriotisme que uneix enfront del patriotisme que divideix, fa témer que l'ideal que hi ha al darrera és idíl·lic, o bé que és, sense que ell se n'adoni, feixista" (SERRAHIMA 1974 Vol I, 258).

Miramar va reunir Josep Benet -responsable de les Edicions Calíope que havien editat els Shakespeare traduïts per Sagarra-, Jaume Picas -militant del Front Universitari de Catalunya a la facultat de Dret- i Alexandre Cirici Pellicer, tres noms posteriorment vinculats a activitats cinematogràfiques. Després s'hi associarien el grup de la revista Ariel (Triadú, Verrié, Taradell, Sarsanedas o Capmany) al voltant de sessions il·legals celebrades al London Club, a la distribuïdora de llibres Alpe o al darrer pis del teatre Poliorama. Les seves activitats van finalitzar el curs 1951-1952 i el seu finançament, tot i que va cercar la col·laboració dels grans mecenes habituals, es va limitar a petits donatius d'alguns associats o a una modesta quota trimestral.

Paral·lelament, seguiren les tertúlies casolanes ja iniciades al període anterior o de nova planta, com les del geògraf Josep Iglesias i la seva esposa, Maria Fontseré (1946-1953), que arribaren a gaudir de tolerància governativa, les de l'escriptor Miquel Saperas -convocades fins el 1958 amb invitacions decorades amb motius religiosos- o, ja en un terreny públic, les activitats culturals de l'Institut Francès, dirigit pel geògraf Pierre Deffontaines. Sota aquest paraigües diplomàtic es van crear el Cercle Maillol, el Cercle Literari, el Cercle Manuel de Falla i, a partir del 1950, el Cercle Lumière. Els organitzadors de les activitats cinematogràfiques eren Benet, Cirici, Picas i Paquita Granados, vinculats a la productora Estela Films. Després s'hi afegiria el crític Enric Ripoll-Freixes, amb un equip format per Francesc Vicens, Miquel Porter-Moix i Rafel Julià.

A partir del 1951, Benèfica Minerva va passar a denominar-se Cultural Minerva i el mecenatge de Millet s'extenia a l'Esbart Verdaguer, a l'Associació Protectora d'Ensenyança Catalana o a l'Institut d'Estudis Catalans. Cinc anys després, Josep Fornàs també s'incorporà a les activitats de mecenatge amb els beneficis que li proporcionava un negoci de flors de plàstic. Gràcies a aquesta empresa va poder finançar l'editorial Pòrtic o la llibreria Claris, destinades a acollir la relativa permissivitat de publicar i difondre els primers llibres en català després de la guerra civil.

A aquest període de represa encara subjecte a iniciatives individualitzades va seguir una nova etapa de professionalització que, en el terreny del mecenatge de la

cultura catalana, es pot datar el 1959 amb la creació de Banca Catalana. El nom d'aquesta empresa promoguda per Jordi Pujol va ser negociat per Cendrós - propietari de l'empresa de perfumeria HERSON- i Antoni Rossell -responsable de la marca de mitges JR- però en la seva òrbita financera també hi giraven Víctor Seix -copropietari de l'editorial Seix-Barral- i els empresaris Antoni Forrellad i Domènec Valls Taberner. A més de "fer país" amb la gestió estrictament bancària, Pujol també va utilitzar aquesta plataforma econòmica per canalitzar el finançament d'una sèrie d'activitats culturals que responien a una major professionalització però mai no va quedar reflexat en les seves comptabilitats l'existència d'uns fons especialment destinats a aquesta tasca.

"Ciertamente, desde Banca Catalana se ejerció una encomiable labor de mecenazgo en pro de la democracia y de Catalunya. Pero salvo raras excepciones, eran los directivos del Banco, y no el propio banco, quienes desarrollaban estas actividades filantrópicas" (BAIGES, GONZALEZ i REIXACH 1985, 31-32). Segons els mateixos autors, "Pujol aprovechaba su liderazgo bancario para conseguir el dinero que precisaba. El mecanismo era doble: pedir directamente a los clientes apoyo para dichas actividades argumentando el importante papel de las mismas, o bien facilitar créditos a empresarios solventes para que éstos destinaran fondos a subvenciones de este tipo. Este sistema se utilizó en distintas ocasiones para sostener la prensa más claramente próxima a Pujol" (IBID, 40).

Poc després de la fundació de Banca Catalana, alguns dels mecenes de primera hora -encapçalats per l'incansable Millet- també van emprendre una certa professionalització dels seus instruments de finançament de la cultura catalana. El primer pas va ser la convocatòria i la dotació, a partir del 1960, del premi Sant Jordi de novel·la catalana, continuador del Joanot Martorell convocat per Josep M. Cruzet des d'editorial Selecta i rèplica explícita derivada de "la impotència i vergonya" que "sentia davant la festa botiflera de Destino" i els premis Nadal¹⁸. Però un any més tard -sota la forma jurídica de societat civil i amb una finalitat de lucre limitada a l'1% del capital nominal de cada soci- es va constituir legalment Omnium Cultural. Definida com una "associació promotora de la cultura catalana", els seus fundadors eren Joan B. Cendrós, Fèlix Millet, Lluís Carulla -gerent de l'empresa Gallina Blanca-, l'industrial tèxtil Pau Riera i Sala i l'enginyer industrial Joan Vallvé i Creus. Segons el primer: "Voliem protegir la cultura catalana, que feia vint anys que era ferotgement

¹⁸ CENDROS, J.B. 1982. "La fundació i els primers anys d'Omnium Cultural", L'Avenc, 55: 7.

perseguida, i perquè creïem, a la vegada, que calia superar les formes de mecenatge disperses que privaven fins aleshores".

Presidit per Millet, aquest insòlit "pacte entre la burgesia que se sentia més catalanista i la intel·lectualitat igualment preocupada pel país, inclosos polítics aleshores clandestins de totes les tendències socials" (IBAÑEZ I SENSERRICH a OMNIUM CULTURAL 1992, 18) consagrà les seves primeres activitats financeres a l'Institut d'Estudis Catalans, al Secretariat d'Orfeons de Catalunya, a l'Obra del Ballet Popular, a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i, sobre tot, a la Delegació d'Ensenyament del Català, que aixoplugava els cursos organitzats per Joan Triadú (PONS 1993). El seu funcionament era absolutament autònom, però els seus vasos comunicants amb Banca Catalana, l'altre grup de pressió catalanista, es personalitzaven en Cendrós, secretari d'Omnium Cultural i vocal de l'entitat bancària, i Jaume Carner, president d'aquesta entitat i vocal d'Omnium. Com a bons mecenes, s'aplegaven als criteris globals d'aquestes organitzacions, però també actuaven per iniciativa particular de les seves generoses butxaques quan les circumstàncies ho requerien.

"En moments de moltíssima dificultat, el grup de components de la Junta Directiva, varen <<sanejar>> els debits contrets mitjançant aportacions personals i establint <<ponts>> amb avals crediticis a Banca Catalana, sempre disposada al servei del país" (MAS I TUBAU a OMNIUM CULTURAL 1986, 109). Amès de les iniciatives col·lectives, els prohoms multiplicaven les seves activitats individuals a través de diverses empreses. Cendrós tenia la seva principal font d'ingressos en la comercialització de la marca de cosmètics Floïd, fundada pel seu pare el 1928 i prolíficament anunciada a les publicacions que apostaven per la cultura catalana però, subsidiàriament, el 1964 també va adquirir l'editorial Aymà que, amb Joan Oliver com a director literari, també editava en castellà a més de disposar d'un simbòlic apèndix cinematogràfic consistent en la publicació dels guions d'algunes pel·lícules cabdals. Posteriorment disposà del control d'una altra editorial -Proa-, finançà l'edició francesa del llibre Le Vatican et la Catalogne i aportà els 5.000 francs necessaris per l'organització del primer recital de Raimon a París el 7.4.1967. També Carulla potencià, per iniciativa pròpia, la Fundació Jaume I i finançà personalment, a partir del 1970, la campanya "Cultura en Ruta" incorporada a l'organització general d'Omnium Cultural.

Sotmesa al tarannà individual d'aquests mecenes, la cultura catalana es va veure doblement condicionada. D'una banda era indiscriminadament reprimida pel franquisme però, quan podia aflorar per alguna de les esclatxes de permissivitat

progressivament obertes, havia de passar un altre filtre derivat dels criteris de prioritització dels seus impulsors econòmics. Aparentment, es tractava de defensar i recuperar una llengua i una cultura oprimides, però darrera aquestes credencials nacionalistes -suficients per enfrontar-se a la dictadura- sovint hi havia un substracte ideològic no sempre homogeni amb altres forces de l'oposició antifranquista. Manuel Ortínez, ell mateix director de l'Institut Nacional de la Moneda durant el franquisme i després conseller de Governació de la Generalitat amb Tarradellas, ha escrit a les seves memòries: "Tinc la sensació d'haver contribuït modestament a l'existència d'Omnium Cultural, el qual va fer la seva tasca, malgrat la dubtosa categoria d'alguns dels seus dirigents. (...) Recordo un dinar, l'any 66, a Casa Valentín de Madrid, on vaig reunir Josep Pallach, Joan B. Cendrós, Dionisio Ridruejo i algú més. Al cap de poc d'acabades les postres, Cendrós es va despatxar amb una frase immoderada: <<Jo sóc un feixista català, jo sóc un nazi català i no accepto res d'Espanya i penso que tot el que es faci per matar els castellans és bo>>. (...) Ens deia això un home que als anys quaranta, com la gran majoria de catalans -no tots, però sí la majoria-, havia acceptat el sistema i havia col·laborat amb el sistema. Per sobreviure'n, és clar. I ho deia un home que havia fet un extraordinari negoci amb el *Floïd* i el *Haugron Cientifical*, i que era perfectament conscient que tots aquells diners no els podia haver guanyat sense acceptar moltes coses" (ORTINEZ 1993, 129).

L'única causa que permetia l'existència d'aquestes contradiccions era la indiscriminada repressió del franquisme. Emparant-se en que les activitats d'Omnium Cultural no s'ajustaven als seus estatuts de societat civil, la policia va clausurar els seus locals el 2.12.1963 però va modificar l'acta d'escorcoll fet al domicili de Cendrós per evitar que els seus dirigents anessin a la presó. El franquisme sabia perdonar quan calia, però imposava la seva llei sense cap tipus d'apel·lació possible i Omnium va passar a la clandestinitat entre 1963 i 1967 operant bé des d'una delegació a París -on Ferran Soldevila presidí un àpat d'homenatge a Josep Carner-, bé sota l'empara de les sigles SPES S.A. -antiga editora del diari El Matí que havia dirigit Millet abans del 1936- i C.E. Eiximenis.

L'altre gran nucli financer de la cultura catalana, estructurat al voltant de Banca Catalana, també va desplegar les seves activitats amb la creació, el 1964, del Centre d'Informació, Recerca i Promoció (CIRP), "que tenia un pressupost anual de set o vuit milions de pessetes, aportats en gran part per Pujol"¹⁹ i també es regia per criteris ideològics molt precisos. Sota la gerència de Joan García Grau -uncatalà

¹⁹ MANENT A. 1984. "La resistència". A: DDAA, Jordi Pujol. Un polític per a un poble, Edicions 62: 102.

vinculat a l'esquerra uruguaiana- alguns dels destinataris dels seus ajuts foren la institució pedagògica Rosa Sensat -nascuda el 1965 i de la que Pujol es va desvincular per divergències amb la socialista Marta Mata-, l'efímera editorial Lavínia (que publicà Els moviments socials a Catalunya), el Centre d'Estudis de Planificació (que també va culminar en un divorci a causa de les discrepàncies polítiques amb Josep Maria Bricall), l'Institut de Ciències de l'Educació, la campanya per l'any Fabra (que continuà Omnim Cultural), les maniobres per catalanitzar el FC Barcelona, la campanya "Català a l'Escola" i les revistes Recull de Blanes i Orifloma.

A més de les divergències que separaven diversos grups de l'oposició i les conseqüències que això comportava des del punt de vista de la discriminació en el finançament d'activitats culturals, un fet va polaritzar la política del mecenatge a Catalunya. Els grups d'Omnium Cultural i Banca Catalana, però especialment el primer, tenien un enemic comú en Josep Tarradellas. El president de la Generalitat en l'exili havia estat víctima de campanyes de Cendrós destinades a evitar que els exiliats a Amèrica li enviessin diners (IBÁÑEZ ESCOFET 1990, 195) i ell partia, segons el dirigent d'Omnium Cultural, "d'una tesi que no podíem admetre, i era que, segons deia, només ell podia actuar a l'estranger: i una cosa era que l'informéssim i una altra, ben diferent, que supeditéssim la nostra activitat fora de Catalunya als seus capricis". Darrera la confrontació hi havia una lluita clarament política pel control d'instruments operatius d'influència vinculats al passat històric o a la resistència interior, però també una qüestió d'estricta supervivència personal del veterà polític, exiliat a Saint Martin le Beau i amb una família que havia de mantenir. Alguns industrials catalans (agrupats al voltant del Consorci d'Industrials Tèxtils Cotoners, que reunia Domènec Valls Taberner, Josep Bultó o Manuel Bertran) assumiren aquesta responsabilitat -estimada en uns deu milions de pessetes al llarg d'uns quinze anys- però l'actitud de Banca Catalana, segons es desprèn d'una carta del seu conseller -el socialista Josep Andreu i Abelló- reclamant els interessos d'una lletra, no va ser precisament elegant (ORTINEZ 1993, 237).

Resultaria injust no citar altres mecenes, com el banquer Manuel Ingla o Alberto Puig Palau, descobridor del pintor Guinovart, protector de les *bailaoras* La Chunga o Carmen Amaya i amic del cineasta Gonzalo Suárez. Però després de la mort de Millet, el 23.2.1967, la presidència de l'Omnium Cultural fou ocupada per Pau Riera i Sala. Fill de Tecla Sala, propietària d'una important fàbrica tèxtil a l'Osona i amb molta relació amb l'abat Escarré, havia viscut a l'Argentina entre 1937 i 1952 i estava molt relacionat amb el món cristià i l'escoltisme. El setembre del 1967, Omnim Cultural va rebre l'autorització legal per convertir-se en Associació a través

d'un pacte amb el governador civil de Barcelona, Tomás Garicano Goñi, que ha estat reconegut explícitament per Cendrós i Agustí M. Bassols (OMNIUM CULTURAL 1986, 29). Des d'aquesta data, l'entitat catalanista va passar de 600 socis el 1968 a 8.000 el 1970 i multiplicà les seves activitats amb la celebració de l'Any Fabra amb suport de Pujol, Carulla i dels beneficis obtinguts d'una subhasta de pintura, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes atorgat a Jordi Rubió (16.4.1969) o la participació a la campanya "Català a l'Escola".

Des de les catacumbes del 1939 fins aquestes manifestacions populars, tot i que encara severament controlades pel franquisme, el mecenatge de la cultura catalana experimentà un objectiu procés de professionalització però també exercí una doble discriminació. D'una banda marginà tota aquella cultura també catalana però que s'expressava en castellà i era tant o més antifranquista que la anterior. Eren guerres paral·leles contra un enemic comú. Però també deixà de banda un sector específic de la cultura -el cinema- sense raons tan justificables. Ja exclòs dels cercles culturals catalans tradicionals d'abans del franquisme, el cinema no pertanyia -al menys en una primera instància- al manual de primers auxilis destinat a pal·liar els efectes de l'agressió de la dictadura.

Un exhaustiu rastreig de possibles mecenatges cinematogràfics fins la meitat dels anys seixanta ofereix un resultat desolador. Unicament el doblatge de la versió catalana d'El Judes, l'autorització de la qual fou sol·licitada no per Iquino sinó pel productor associat de la pel·lícula, Josep Carreras Planas, però finançada per exiliats arribats de Xile, acredita la solitària canalització d'uns diners destinats a una activitat cinematogràfica. Ja en les acaballes del període estudiat, Joaquín Jordá, amb Frederic Roda com a intermediari, contactà Amadeu Bagués -soci de la productora PIRENE FILMS S.A.- i al mateix Jordi Pujol pel possible finançament d'una adaptació de la novel·la de Maria Aurèlia Capmany titulada Un lloc entre els morts. Però les gestions no varen quallar en la direcció esperada (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 149) i la participació de Banca Catalana en la indústria cinematogràfica va haver d'esperar a la línia de crèdit oberta a Jordi Tusell, nebot de Millet, per la producció de Un invierno en Mallorca, La llarga agonia dels peixos i La respuesta.

Dins l'òrbita de l'Omnium Cultural, es va subvencionar el film amateur que Joan Capdevila i Nogués va rodar a propòsit d'un viatge artístic de l'Orfeó Català per Itàlia i França i el mateix curtmetratgista també va rebre subvencions de la Fundació Jaume I, creada el 1969 per l'advocat i mecenes Josep M^a Vilaseca i Marcet. L'octubre del 1968 Omnium Cultural va acollir dues sessions cinematogràfiques que consistien en la projecció dels següents curtmetratges: Josep M^a de Sucre de Joan

Francesc de Lasa, Raimon de Carlos Durán, Circles de Ricardo Bofill, No compteu amb els dits de Pere Portabella, Ditirambo vela por nosotros de Gonzalo Suárez, Ojalá que no entre en mi casa mujer que sepa más de lo que una mujer debe saber de Sergi Schaaf, La mort d'un cementiri de Joan Baca i Toni Garriga, D'un temps, d'un país de Llorenç Soler, Consumo de felicidad de Montse Faixat i I después ningún no riurà de Manuel Esteban. Resulta significatiu -només un àmbit tan atípic com el cinema podia permetre-ho- que el *sancta sanctorum* de la cultura catalana fos profanat per alguns films que s'expressaven en castellà, però el crític Miquel Porter Moix ja es va encarregar, des de les pàgines de la revista Destino, d'establir matisos pejoratius sobre aquells que estaven adscrits a l'Escola de Barcelona. En canvi, un article contemporani però antagònic de Ricardo Muñoz Suay defensava "otro cine" per oposició a l'"amateur", "que tradicionalmente se ha llamado "fantasía" y que no es otra cosa que una forma de encubrir unas aficiones de domingo y menestrales"²⁰.

Desencisat pel fracàs de la pel·lícula de dibuixos animats Erase una vez, produïda el 1948 des de la seu madrilenya d'ESTELA FILMS sota la presidència de Millet, l'historiador Josep Benet justifica ara aquest paisatge desèrtic perquè "el cinema era una cosa de la bohèmia, veure si es trobava el *cavall blanc* que aportés els diners, fumar un puro als estudis... Qualsevol cosa que respirés una certa catalanitat era impensable i, si va haver-hi algun ajut va ser en el terreny del cinema amateur, amb la il·lusió de que algun dia d'aquí en sortiria el cinema en català. Però a la gent de l'Omnium el cinema se'ls hi escapava. No era com un llibre, que havies de posar cinquanta mil pessetes o cent mil. Per aquest tipus de gent el cinema era un món que els hi feia por. Hi havia la fama d'anar posant diners i que la pel·lícula no s'acabava mai" (BENET a l'autor). Uns anys abans, el realitzador Carlos Durán -un dels membres destacats de l'Escola de Barcelona- ja havia anticipat opinions similars en termes molt més contundents: "La burguesía catalana tenía pánico al cine. Pensaba que el cine era una cueva de ladrones, y por eso muy pocas películas se han hecho con el dinero de esa burguesía" (DURAN a CASTRO 1974, 140).

El problema de fons és que aquesta discriminació no va afectar selectivament al cinema sinó que responia a una concepció, compartida pel franquisme i els mecenes des de posicions contraposades, que identificava la cultura catalana amb la identitat exclusivament lingüística. En un article brillant i clarivident, la periodista Patricia Gabancho afirma: "Hom perseguia molt més la llengua que la manera diguem-ne pròpia de traçar pinzellades en un llenç. (...) Es lògic, doncs, que els

²⁰ MUÑOZ SUAY, R. 1968. "En quince días", Nuevo Fotogramas 1042: 29.

processos més reeixits s'hagin donat en aquells camps que no incidien de manera directa en la identitat **perseguida** del país, per més que tothom visqués dintre de l'opressió ambiental i política. (...) També és cert que el tipus d'activitat "artística" tenia al darrera una altra tradició i que podia tirar endavant sense necessitat de mirar amb lupa els trets de fidelitat a una concepció del país. Es movia, també, amb una certa llibertat **interna**. L'espontaneïtat amb què es produeix el sector artístic li permet de connectar i recollir la tradició de ruptura que en certa manera havia quedat ofegada des de l'ocàs del modernisme. La nova llavor artística, per exemple, assoleix la seva primera consolidació el 1955, amb el triomf definitiu de l'informalisme a Barcelona. Aquesta mena de ruptura era impensable -i no es va produir- en l'àmbit de les lletres, on els pocs intents de trencar motlles van resultar frustrats. L'art, en la represa, estava impulsat per gent -ho recorda Antoni Tàpies en les seves memòries- que s'autoconsiderava "cultura d'esquerres" davant dels nuclis conservadors que feien feina en les lletres, tot codificant i controlant una activitat l'objectiu principal de la qual era "continuar" i salvar tot el que heretaven d'anys anteriors. Hi ha, així, dos inicis diferents -dos móns- en el moment de refer el país derrotat²¹.

El mecenatge beneficià prioritàriament l'àmbit de les lletres, excloent-hi veus dissidents que, com les de Palau i Fabre, Joan Brossa o J.V. Foix, s'aproparen al de les arts plàstiques. El cinema produït a Catalunya, inicialment, no va participar de cap d'aquests dos móns. Constitueix un univers particular més proper a les revistes del Paral·lel que a la cultura presa en consideració per la burgesia. L'excepció va ser l'Escola de Barcelona, no casualment arrelada a la tradició de Dau al Set i d'un món provocativament iconoclasta que irritava al de les lletres tradicionals. Sota el pretext idiomàtic d'utilitzar el castellà com a llengua oficial en un moment en el qual el franquisme ja autoritzava el doblatge al català de clàssics literaris o de comèdies populistes de Capri, l'Escola de Barcelona fou anatemitzada en nom de la cultura catalana que pretenia monopolitzar el martiriologi de la repressió franquista.

La cultura catalana fou, com a mínim durant aquells anys, una cultura de peatge, però a més sotmesa a unes normes molt estrictes de censura particular dins una censura institucionalitzada. En un país on Rabelais no estava ben vist per ser publicat a la col·lecció de clàssics de l'editorial Alpha, on els epigrames de Marcial una mica pujats de to van ser censurats per l'edició bilingüe de la Fundació Bernat Metge i on Josep Pla, "un home que mai no ha amagat el seu interès per la pornografia i que accepta que Dalí il·lustri uns textos seus amb gravats descarada-

²¹ GABANCHO, P. 1983. "L'exercici del poder cultural a Catalunya (III): la postguerra i el franquisme", *L'Avenc* 57: 39.

ment pornogràfics, resulta que a Destino defensà la censura exercida contra Marcial enfront de la protesta feta per uns exiliats en una revista de Mèxic" (PERMANYER 1982, 176), es pot corroborar, amb Palau i Fabre, que "el franquisme era ofegador, però també ho eren els ambients antifranquistes" (PALAU I FABRE a GABANCHO 1981, 60).

Paradoxalment, el parèntesi que es va viure durant la dècada dels seixanta va constituir -segons l'article citat de Patricia Gabancho- el moment en que "per primer cop en molts anys, la cultura catalana s'entrompa públicament i es preocupa per passars'ho bé, tot fent ulls-clucs a la tradició i intentant d'ampliar el seu abast.

"Era tanmateix un intent superficial. Que era més del que el país estava disposat a pair, ho demostra el fet que els més individuals d'aquesta avançada van resultar exclosos del pastís. Era una revolta d'hores contades, destinada a tornar a l'ordre i a la sana convivència cultural amb els sectors més convencionals. Sectors amb els quals s'havien repartit, des de sempre, els butxacons dels jurats literaris, les possibilitats editorials i de crítica i fins i tot el material per a les polèmiques. (...) El maig del 68 deixa els seus ensenyaments: si la revolució no és possible, sempre queda l'anar fent".

3.3.2. EL SECTOR EDITORIAL

La trajectòria del sector editorial a Catalunya va ser fruit d'una àmplia experiència anterior a la guerra civil, assequible a les butxaques i interessos culturals de la burgesia local i parcialment tolerada pel franquisme gràcies a la seva escassa repercussió pública. De les catacumbes dels primers anys del franquisme es va passar a la represa propiciada per l'aïllament internacional de la dictadura a partir del 1946, però la dècada dels seixanta va començar amb una certa professionalització de les empreses.

Les edicions de bibliòfil, les prohibicions de publicar en un català que no fos el prenormatiu o els fluxes entre l'interior i l'exili (MANENT 1976), característiques dels primers anys de la dictadura, van donar peu a la creació de les primeres editorials, la recuperació dels premis literaris i a una mínima tolerància administrativa que, en conjunt, no amagava la precarietat de la situació reflectida en els sous miserables que cobraven els escriptors, les dissensions internes entre diversos sectors de l'oposició o l'arbitrarietat dels censors en els seus criteris d'actuació (GALLOFRE 1991). A partir del 1962, sobre una base d'edició en català de 183 títols -contra els 865 que s'havien assolit el 1936 (un 20% de la producció estatal)- i una concentració

de la indústria editorial espanyola en diverses empreses barcelonines, sorgirien diverses iniciatives.

Amb pocs mesos de diferència coincidiren la creació d'Edicions 62, la publicació de La plaça del diamant de Mercè Rodoreda i el premi Biblioteca Breve de Seix Barral atorgat a La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa, que designaria Barcelona com a capital del boom de la novel·la llatinoamericana. Un any després, Carlos Robles Piquer visità Barcelona en condició de Director General del MIT. "Volia explorar, a través d'un dinar d'homes de confiança, què calia fer de cara a Catalunya. A taula hi havia Ramon Mulleras, (Francesc) Galí, un tal Aymerich, cap del SEU, i Jaime Delgado, delegat del Ministeri d'Informació a Barcelona. Galí, davant l'estupor de Robles, que no en sabia res, explicà les traves que encara hi havia per publicar en català traduccions normals, de Simenon, Heidegger, Moravia, Teilhard o Hergé. I l'ordre va esser tallant per a Delgado: <<Jaime, a partir de ahora, todo lo que se pueda publicar en castellano se puede publicar en catalán>>. I la compliren" (MANENT 1988, 220-221). Dels 183 llibres publicats en català el 1960 (VALLVERDU 1968 (2ª ed. 1975), 106) es va passar a 309 el 1963 i a 548 el 1968.

Aprofitant aquesta escletxa oberta transitòriament pel franquisme, l'oposició va prendre posicions. El mecenes Joan B. Cendrós va comprar l'Editorial Aymà el 1964 i un any després va adquirir Proa. Mentre Francesc Candel publicava Els altres catalans, Josep M^a Castellet -un pont estable amb la cultura castellana arrelada a Barcelona- s'incorporà com a director literari d'Edicions 62, que també va haver de crear una branca de llibres en castellà, Ediciones Península, a causa de la crisi experimentada en la majoria de les seves col·leccions en català (CASTELLET, "Memòries poc formals d'un director literari". A: EDICIONS 62 1987, 36). El 1965, de retorn de l'exili a Perpinyà imposat per les autoritats franquistes, l'editor Max Cahner va endegar el projecte d'una Enciclopèdia Catalana que un informe empresarial del novembre del 1966 "projectava realitzar-la en cinc anys amb una inversió de tretze milions"²². El primer volum va aparèixer el 1969 amb el segell d'Edicions 62, però el gruix econòmic de l'obra i la fallida de la distribuïdora IFAC van fer aturar el projecte, absorbit per la política de inversions culturals de Banca Catalana i amb la presència de Cendrós a la junta directiva de la Fundació Enciclopèdia Catalana.

La literatura castellana arrelada a Barcelona es va enriquir, el 1966, amb la publicació de Ultimas tardes con Teresa (1966) de Juan Marsé, guardonada amb el premi Biblioteca Breve, però la mort de Víctor Seix -atropellat per un tramvia a

²² FAULI, J. 1981. "Gran Enciclopèdia Catalana: 15 anys d'història", L'Avenc 39: 10.

Frankfurt- va desequilibrar l'editorial que compartia amb la família Barral, que abandonaria definitivament l'empresa a finals de la dècada per fundar dues noves empreses -Barral Editores (1969) i La Gaya Ciencia (1970)- mentre la originària era controlada per Antoni Comas. El 1967, Edicions 62 també va patir canvis en la seva estructura, ja que Max Cahner va vendre les seves accions als seus sogres -la llei de premsa no permetia que les empreses estiguessin en mans estrangeres- i es va crear un nou consell d'administració en el qual hi figuraven Ramon Bastardes, Antoni Andreu i Abelló, Antoni de Moragas, Oriol Bohigas, Josep M. Vilaseca i Marcet i J. Renart, representant de la família Carreras de Nadal.

Sotmesa a la doble evidència d'un sostre de públic difícilment superable (TAULA n° II) -probablement condicionat per una distribució temàtica peculiar (TAULA n° III) i una atípica proporció entre originals i traduccions²³ que Castellet, en un article ja citat (EDICIONS 62 1987, 51-52) atribueix a una provincianització de l'ús de la cultura- i a una exacerbació repressora, l'edició catalana va tornar a caure en hores baixes a partir del 1967. El mateix Robles Piquer, ara DGCPE, es va anticipar a una sentència lapidària contra el cinema en català amb una amenaça no menys contundent contra els editors de la Història de Catalunya Il·lustrada de Ferran Soldevila: "Libros como éste pueden llevarnos a una guerra civil. (...) Si ustedes ponen el libro a la venta, les meto una multa de 500.000 pesetas y les cierro la editorial por tres meses" (MANENT 1988, 68).

En plena escalada de la repressió que va seguir a la incipient obertura de Fraga Iribarne van nàixer dues noves editorials barcelonines orientades a la publicació en castellà dins una òrbita molt propera a la de l'Escola de Barcelona. A finals del 1968, una part del capital fundacional d'Anagrama procedia de les rendes que el seu propietari obtenia com accionista de Bocaccio i el mateix Jordi Herralde va ser el president d'una productora, FILMS DE FORMENTERA S.A., que endegaria l'aventura de Liberxina 90 amb Carlos Durán, Joaquín Jordá i Romà Gubern com a socis. Tambè Beatriz de Moura va abandonar la seva col·laboració amb Esther Tusquets a Lumen per crear Tusquets amb la col·laboració de l'arquitecte Oscar Tusquets -que compartí amb el seu col·lega Ricardo Bofill algunes inquietuds en el terreny del cinema experimental- i el seu soci Lluís Clotet.

²³ "La proliferació de traduccions al català després del 1963 es deu a la censura, però per part dels editors hi hagué una excessiva "alegria", una manca de planificació: altrament no s'entendria un percentatge tan anòmal com el de 1965, en què un 55% de llibres catalans eren traduccions! Cap país normal no pot "digerir" un nombre tan alt de traduccions. A Espanya, la proporció d'obres traduïdes durant el mateix període (1962-1977) ha oscil·lat entre un 22 i un 31%; a Itàlia i a Dinamarca, representen un 20%; a la majoria de països, estan al voltant del 10%" (VALLVERDU, F. "Cinquanta anys de l'edició en català (1936-1986)". A: EDICIONS 62 1987, 118).

ANYS	TOTAL	ORIGINALS	TRADUCCIONS
1962	270	221	49
1963	309	178	131
1964	368	182	186
1965	430	194	236
1966	548	341	207
1967	469*	310	137
1968	460*	330	129
1969	393*	269	95

TAULA nº II: Producció de llibres en català. Font: *Total: Dades "oficialitzades" pel servei del Llibre de la Generalitat.* Reproduït per VALLVERDU, F. 1987. "Cinquanta anys de l'edició en català (1936-1986). A: *Edicions 62. Vint-i-cinc anys (1962-1987)*, Edicions 62, Barcelona: 113. *Originals i Traduccions:* De 1962 a 1966 són de VALLVERDU, F. 1968. *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Edicions 62, Barcelona: 103; De 1967 a 1970 són de GÜELL, A. M. i REIXACH, M. 1978. *La producció editorial a les àrees lingüístiques restringides: el cas català*, Fundació Bofill, Barcelona: 94. El signe * indica discordàncies entre les dades, segons les fonts citades.

AREES	%
Obres generals	0.89
Filosofia	2.68
Religió	10.96
Ciències socials	10.29
Filologia	3.35
Ciències pures	1.56
Ciències aplicades	0.89
Belles arts	3.57
Literatura	33.33
Història i geografia	12.30
Infantils i adolescents	18.34
Còmics	1.78

TAULA nº III: Percentatges temàtics de les edicions en català (1967). Font: GÜELL, A.M. i REIXACH, M. 1978. *La producció editorial a les àrees lingüístiques restringides: el cas català*, Fundació Bofill, Barcelona: 86.

Els seus respectius catàlegs serien objecte d'una constant atenció per part dels organismes censors, que durant l'Estat d'excepció del 1969 també obligaren alguns sectors catalanistes a l'exili, amb la creació de les Edicions Catalanes de París, amb Jordi Pujol com a promotor, Josep Benet com a director i Josep Maria Vilaseca i Marçet com a principal mecenes. També l'Enciclopèdia Catalana travessà nous moments difícils amb una simultània repressió política que acabà amb l'empresonament de Ramon Bastardes i Jordi Carbonell i una crisi comercial que provocà l'acomiadament dels empleats eventuais i culminà amb la creació d'una societat anònima avalada per alguns dels accionistes.

Aquesta doble acció política i empresarial també afectà altres empreses, com l'editorial Nova Terra, de la qual van ser expulsats els comunistes Josep Verdura i Alfonso Carlos Comín abans del seu apuntament econòmic per part del democratacristià Anton Cañellas. Vilaseca Marçet va sanejar Estela, una altra editorial que alternava els llibres religiosos amb el marxisme, i va proposar que Comín en fos el nou director literari amb una línia menys marcadament comunista, però l'empresa claudicà definitivament el 1971 quan se li va clausurar el número d'inscripció en el registre d'editorials a causa de les protestes de diversos militars contra el llibre de mossèn Muntañola Vidal Barraquer, el cardenal de la pau. Contra possibles discrepàncies en el sí de l'oposició i un progressiu control de les empreses per part de sectors de la burgesia no vinculada amb el franquisme, la dictadura seguia donant arguments de pes per a mantenir fronts unitaris d'oposició o la creació d'iniciatives conjuntes, com la distribuïdora Ediciones de Enlace S.L. -que agrupava Edicions 62, Lumen, Tusquets, Anagrama, Estela (Laia), Fontanella, Barral i Cuadernos para el Diálogo-, insòlita en una hipotètica equivalència cinematogràfica.

3.3.3. TEATRE

Conjuntament amb la literatura, el teatre va ser l'altre gran sector expansiu de la burgesia catalana en l'àmbit cultural de la postguerra. D'una banda perquè li permetia retrobar una tradició ja arrelada abans de la guerra civil, però també per la desídia del franquisme en la seva manipulació propagandística, ja que "ni tan sols era utilitzat d'una manera programada i sistemàtica per a crear des de Barcelona obres específicament destinades a promoure el nou ideari polític dominant"²⁴. En els primers anys de la dictadura, amb la cartellera monopolitzada per obres de Quintero,

²⁴ BENACH, J.A. 1978. "Teatre i societat catalana a la postguerra 1939-1952", L'Avenc 10: 65.

Pemán i Echegaray, el teatre català es va refugiar en domicilis particulars -de Lluís Bonet i Garí, Fèlix Millet, la família Sants o la rebotiga de la joieria Sunyer- ja que la intransigència del franquisme va arribar fins l'extrem de prohibir les representacions públiques d'Els pastorets. Però a partir del 1946, amb una intensitat inequívoca en l'àmbit cinematogràfic, les representacions teatrals van reflotar a la llum pública, primer amb l'obra de Salvador Bonavía De la seca a la meca al teatre Victòria i, a partir del maig, amb El ferrer de tall de Serafí Pitarrà a l'Apolo (GALLÉN 1985).

Ja des de la temporada següent el teatre Romea n'esdevingué el santuari, però la programació de teatre en català es va estendre a d'altres locals de la ciutat sense deixar de representar-se en cases particulars amb una litúrgia satiritzada per Joan Oliver a propòsit d'una representació de Primera història d'Esther de Salvador Espriu prevista el 21.6.1952 a la inauguració de la nova casa a Sant Gervasi d'un matrimoni que "volia **pendre la crémaillère** i quedar com cal amb els parents i els amics. Se'n va editar un programa però cal subratllar que la comèdia no fou representada, i que la "festa d'art" es reduí -segons vam saber després- a un berenar **sur l'herbe** a base de canapès de **foie gras** més aviat escarransits i una passada de malvasia servida en didals"²⁵.

Altres mecenes més il·lustrats van potenciar el 1952 la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (COCA 1978) -no legalitzada fins el 1955- amb un esperit independent que es va veure recolzat, a partir del 1953, amb l'Agrupació de Teatre Experimental, que el 1956 generaria el Teatre Viu. El Romea, que havia anat canviant de mans, a partir del 1954 fou regit per una cooperativa presidida per Joan Brillas Vilà que, "gracias a la aportación desinteresada de algunas personalidades barcelonesas del arte y las finanzas se ha constituido el más conveniente fondo de la Empresa Artística, que actuará sin lucro comercial alguno y sí sólo con miras a la continuidad y enaltecimiento del teatro catalán"²⁶.

De la llavor de l'Agrupació de Teatre Experimental naixeria, a principis de la dècada dels seixanta, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual amb Ricard Salvat al capdevant (SALVAT 1971) i una sèrie de personalitats culturals directament vinculades a experiències cinematogràfiques: l'escriptora Maria Aurèlia Capmany, el poeta Joan Brossa o el crític d'art Alexandre Cirici Pellicer. L'aparició d'aquest i d'altres grups de teatre independent, com el Teatre Experimental Català, -caldria

²⁵ OLIVER, J. 1967. "Troç de paper", Serra d'Or Vol. IX, 3: 51.

²⁶ El correo catalán, Barcelona, 16.11.1954. Entre els "accionistes" figuraven Rosend Riera i Sala, amb una aportació de 20.000 pessetes, Esteve Polls, Santiago Vendrell i Tomas Roig i Llop. Joan Capri intentà ingressar-hi, aportant 50.000 pessetes, però no va ser acceptat.