

esperar a l'eclosió de l'Escola de Barcelona o a les primeres temptatives de cinema independent de Llorenç Soler per trobar equivalències cinematogràfiques en aquest terreny- suposava una doble ruptura amb el teatre castellà del franquisme i amb el català clàssic que conduiria, a partir del 1967, a l'experiència de l'Off-Barcelona (FABREGAS 1976), "que genera l'any següent un **manifest** on es proclama la qualitat militant d'una oferta que vol <<modificar (...) la funció que el teatre juga a la nostra societat actual>> i que denuncia la impossibilitat d'accedir a les sales comercials de la ciutat"²⁷.

Aquestes estaven majoritàriament ocupades per comèdies de vodevil en castellà, però també en català. M'agrada aquesta dona de Louis Verneuil, Joc de taula d'Enrique Ortenbach -guionista de Vida de família de Josep Lluís Font- o Que vagi de gust, senyor comisari amb Joan Capri van superar el centenar de representacions el 1962. La següent temporada va acollir la reobertura del Romea després d'una crisi novament superada gràcies a una operació de mecenatge, ostentosa rebatejada per la premsa de l'època com el "fervor de un grupo de patricios que aman a su ciudad"²⁸. Eren Agustí Pedro i Pons, Rossend Riera i Sala, Domènec Valls i Taberner, Martí Mas o Lluís Carulla, noms familiars -alguns d'ells vinculats a Omnim Cultural- en d'altres empreses culturals finançades en nom del catalanisme, però de gestió que, en el millor dels casos, va ser qualificada per Benach -en un article anteriorment citat- de "catàstrofe programadora" derivada de "la navegació sense rumb que el local seguia patint des de que tres anys abans s'havia produït aquella operació salvífica d'un **grup de prohoms** que havien comprat l'edifici en perill de desaparèixer com a teatre". El seu director artístic des del juliol del 1963, Pau Garsaball, en va patir personalment les conseqüències, perquè "Omnium Cultural es va entendre directament amb els senyors empresaris del Romea, sense veure jo els diners. Van fer, així, el buit, perquè el capitalisme sempre s'entèn molt bé de tu a tu, sense passar per baix, i jo era dels de baix" (GARSABALL a ESPINAS 1985, 137).

Paral·lelament a aquesta deserció del mecenatge, les subvencions estatals tampoc resultaven especialment generoses. Les quantitats assignades a d'altres països europeus en aquell període²⁹ oscil·laven entre els 1.500.000.000 pts a la URSS i els 48.000.000 pts a Holanda, amb un ampli ventall intermig -Itàlia (120),

²⁷ BENACH, J.A. 1990. "Vet aquí la qüestió", Barcelona Metròpolis Mediterrània 17: 68.

²⁸ MARTINEZ TOMAS, A. La vanguardia española, 1.1.1963.

²⁹ World Premieres Mondiales n. 34-38, Institut International du Théâtre, París, març-octubre 1963.

França (210), Noruega (80), Suècia (100)- que contrastava amb la migradesa espanyola. Segons la DGCT, abans del 1962 la xifra anual de protecció al teatre no ultrapassava els 4.000.000 pts, però des d'aquesta data i fins el 1966 es van invertir gairebé 80.000.000 pts, fonamentalment per a l'ajuda a províncies. Segons va especificar García Escudero a principis del 1963, les subvencions estatals a empreses i companyies barcelonines havien beneficiat el Teatro Barcelona (500.000 pts), el Windsor (400.000 pts) i el Romea (900.000 pts)³⁰. Però el problema real no radicava tant en la gestió econòmica directa ni en la censura³¹ com en el nombre de locals, ja que mentre Madrid en tenia 23, Barcelona no superava els 9, factor que exclouïa la capital catalana dels circuits privilegiats de les companyies estatals i "provincianitzava" la seva programació. El 1968 únicament sobreviuen a Barcelona 7 teatres contra 105 cinemes mentre a Londres, en aquelles mateixes dates, hi havia 47 teatres i 35 cinemes.

Si la programació teatral d'aquests set locals es podia desglossar en tres vodevils catalans, una sarsuela, una revista i dues obres dramàtiques, una en castellà i l'altra en català, es pot delimitar una frontera on el factor diferencial no era precisament l'idiomàtic. Salvador Espriu tenia raons summament respectables per fer de La pell de brau "una ostentació lingüística posada, de més a més, en clau"³², però aquesta reivindicació de la llengua catalana davant la repressió franquista topava amb una realitat sociològica que associava el teatre a la classe mitjana i "es tradueix, entre nosaltres, en un fet lingüístic: no podem fer teatre en llengua catalana a les zones més populars de la nostra societat. En una representació prevista per a Can Clos de La pell de brau, per exemple, van haver de substituir aquesta obra per una altra en castellà, davant la impossibilitat que el públic ens entengués"³³. En una banda hi havia Espriu, Brecht -la representació de L'òpera de tres rals al Palau de la Música el novembre del 1963 va significar el cant del cigne de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, víctima de la clausura d'Omnium Cultural i d'una ordre governativa directa- o el teatre experimental que proliferà a partir del 1968 i a l'altra, en el millor dels casos, hi havia el vodevil o Joan Capri. I el cinema català contemporani, majoritàriament, estava més a prop dels segons que dels primers.

³⁰ GARCIA ESCUDERO a DEL ARCO. "Mano a mano", La vanguardia española, 10.3.1963: 25.

³¹ "En 1962 se autorizó el 96.38 por 100 de las obras de autores españoles presentadas a censura y el 87.30 de las extranjeras; en 1963, el 94.54 y el 83.54, respectivamente; en 1964, el 97.12 y el 84.09; en 1965, el 95.20 y el 88.88" (GARCIA ESCUDERO 1978, 190).

³² ESPRIU, S. 1963. Entrevista amb R. GUBERN, Primer Acto 60.

³³ SALVAT, R. 1963. Entrevista amb L. BONET, Destino.

Era excepcional que un industrial català, Jaume Castell Lastortras, invertís en producció cinematogràfica i arribés a signar guions amb pseudònim, però l'explicació del fenomen reia en la seva vocació dramàtica que el va dur a escriure una obra de teatre *boulevardier*, contractar Alberto Closas i estrenar la comèdia a París en un local per l'ocasió (IBAÑEZ ESCOFET 1990, 286). Equiparable al teatre identificable amb els espectacles de Luis Cuenca, Paco Martínez Soria, Cassen, Alady o Mary Santpere -tots ells presents en els repartiments de pel·lícules catalanes d'aquest període- que triomfaven al Paral·lel i arrossegaven el públic a les sales, el fenomen Capri va ser singular. Romeu de 5 a 9, Que vagi de gust, senyor comissari, El fiscal Requesens, El Baldiri de la costa, Mossèn Ventura o Un metge imaginari monopolitzaren la programació de diversos locals de Barcelona durant les temporades compreses entre el 1963 i 1966 amb la possibilitat que aquells espectadors que no en tenien prou amb les representacions comprassin els seus discs de monòlegs.

L'actor menyspreava el cinema -a la pregunta de si preferia el teatre al cinema va dir: "el qui respongui el contrari és que en principi no és un actor, sinó un senyor que no pot donar la cara a l'escenari i que fa cinema per una sèrie de circumstàncies" (CAPRI a POBLET 1964, 58)- però es va deixar temptar per l'oferta d'Antonio Isasi Isasmendi per interpretar dos films en català. Tanmateix, aquest cas únic de polimorfisme -teatre, discs, cinema- en la cultura catalana era mal vist entre els sectors nacionalistes a causa de la seva deficient utilització de l'idioma de Verdaguer, que ell justificava dient que així era com parlava la gent del carrer. "Són un model de català corromput pel bilingüisme -va sentenciar Joan Oliver a propòsit dels seus discs-, un mal exemple esclatant. (...) Quina llàstima que en Capri no s'adoni del mal que fa a la llengua i del bé que li podria procurar! Els seus dots de còmic genial, la seva enorme popularitat, el fan doblement perillós... i doblement responsable. Per què oblida que el català genuïnament popular o vulgar és ben apte per a aqueixos monòlegs vius i directes, reflex pintoresc de la vida diària del ciutadà corrent?"³⁴.

Fruit d'un tracte polític diferent del que rebia el cinema, fins l'extrem d'arribar a permetre l'estrena de la versió catalana de Ronda de mort a Sinera a Madrid (GARCIA ESCUDERO 1978, 207; FRAGA 1980, 169), el teatre català també va respondre a una oferta molt més generosa que no feia de la llengua una excepció unitària. Capri i Núria Espert, tots dos vinculats al cinema, anaven per camins

³⁴ OLIVER, J. 1965. Serra d'Or Vol VII, 9: 74.

diversos que, en el segon cas, podien coincidir amb Guimerà o Espriu -també adaptats a la pantalla- però no coincidien exactament amb el teatre d'avantguarda importat per alguns grups catalans en la segona meitat de la dècada. Aquest cosmopolitisme inquiet -identificable amb la versió de Tot esperant Godot del Teatre Experimental Català o la traducció que Terenci Moix i Ventura Pons van fer de Les quatre estacions d'Arnold Wesker- és el mateix que va assumir l'Escola de Barcelona, però en un àmbit -el cinema- molt menys receptiu per acceptar propostes innovadores, especialment si prescindien voluntàriament de la coartada idiomàtica. La llibertat -política, a causa de la seva menor difusió, i interna dins l'àmbit de l'oposició- de la qual va gaudir el teatre a Catalunya no tingué cap correspondència en l'àmbit cinematogràfic.

3.3.4. EL SECTOR DISCOGRAFIC I LA NOVA CANÇÓ

Sòlidament vinculada a la identitat idiomàtica catalana i a uns orígens burgesos, la Nova Cançó fou un altre fenomen característic de la dècada dels seixanta que gaudí d'un recolzament industrial i tingué unes repercussions polítiques molt superiors a les del cinema. Històricament les fissures que havien permès els primers recitals en català també daten de la represa i els primers enregistraments es produïren durant la dècada dels cinquanta, quan els segells La Voz de su Amo (Josep Casas Augé) i Regal editaren, respectivament, les versions catalanes d'èxits internacionals interpretats per les germanes Serrano i Josep Guardiola. Però un article de Lluís Serrahima publicat a la revista Germinàbit el 1959 amb el títol "Ens calen cançons d'ara" posà la primera pedra teòrica del nou moviment que es consolidà, en la pràctica, amb l'actuació dels Setze Jutges als locals del CIFIC de Barcelona el 19.12.1961.

El nucli d'aquest moviment -el crític de cinema Miquel Porter, l'escriptor Josep M^a Espinas i el psiquiatre Delfí Abella- no eren professionals de la cançó, però la progressiva incorporació d'altres cantants destinats a ser-ho es va veure envoltada per una certa consolidació de les indústries discogràfiques. Vergara, una empresa creada el 1948 que obtenia els seus principals beneficis de les cançons d'Adriano Celentano enregistrades en castellà, va arribar a editar cent mil exemplars dels monòlegs teatrals de Capri, i Belter -una altra discogràfica barcelonina- va treure al mercat el primer disc d'Emili Vendrell fill el 1961, un de Font Sellabona el 1963 i, posteriorment, algun d'Els Stop, Els de la Torre i Els T.N.T. Però l'empresa que aixoplugà majoritàriament el fenomen de la Nova Cançó fou EDIGSA, creada per iniciativa dels promotors culturals Josep Espar Tícol i Ermengol Passola amb la

participació econòmica de diversos prohoms locals simultàniament vinculats a d'altres iniciatives culturals (ESPAR 1994, 218-220): la distribuïdora IFAC de Max Cahner i Ramon Bastardes o les "Matinals del Romea".

Inicialment, l'empresa fou deficitària -el cost de les produccions rondava les 60.000 pts³⁵-, però el fixatge de Raimon canvià les perspectives, ja que el seu primer disc -publicat el 1963- "tingué una difusió insòlita, 40.000 exemplars, no només per un disc en català sinó també per les tirades dels que es feien en castellà" (SOLDEVILA 1992, 117). La carrera del cantant valencià -beneficiada per l'èxit inesperat de "S'en va anar" al Festival de la Canción Mediterránea- fins i tot es va estendre al cinema, quan participà a la banda sonora de Los felices sesenta, el primer llargmetratge de Jaime Camino, i fou objecte d'un curtmetratge de Carlos Durán prohibit per la censura.

Tanmateix, l'evolució d'EDIGSA va anar lligada a les característiques d'una iniciativa sorgida per motivacions polítiques però no desvinculada d'una gestió empresarial situada al bell mig dels salaris que percebien els cantants i les aportacions -desinteressades o no- dels accionistes. El 1965 va patir la seva primera crisi, culminada amb l'escissió de Passola per crear un altre segell, Concèntric, que competiria amb el ja exigü mercat d'EDIGSA amb cantants com Lluís Llach, Maria del Mar Bonet o Guillermina Motta i ampliaria el seu cercle d'activitats al local de La Cova del Drac, situada a l'epicentre del carrer Tuset. Pi de la Serra i Raimon -que el gener del 1967 havia fet el seu primer recital en solitari al Palau de la Música- també abandonaren el segell discogràfic aquell mateix any, en favor de Discophon, però el fet que va fer trontollar el fràgil edifici de la Nova Cançó va ser l'afer de Joan Manuel Serrat i l'Eurovisión.

Raimon ja havia rebut ofertes de cantar en castellà el 1963, però la tesi monolingüística de la Nova Cançó, principalment defensada per elements no professionalment vinculats al moviment i que practicaven el bilingüisme en altres activitats (SOLDEVILA 1992, 34), esclatà definitivament el 1968 quan Serrat fou seleccionat per representar Espanya al festival d'Eurovisión del 1968 amb una cançó composta pel Duo Dinámico. Aquesta combinació, que "venía a ser algo así como la confirmación de las tesis literarias de Eliot: la unidad lógica entre tradición y revolución" (VAZQUEZ MONTALBAN 1973a, 32), era fruit d'una rocambolesca maniobra a diverses bandes. Segons el llavors director-adjunt d'EDIGSA, "va ser una calculada operació dirigida des de la Direcció General de Informació i Turisme.

³⁵ MALLOFRE, A. 1968. Destino 1591: 35.

Recordo que en una entrevista que vam tenir Serrat i jo amb Carlos Robles Piquer ens va recriminar el fet que EDIGSA publicqués en les llengües no oficials de l'estat espanyol³⁶. D'altra banda, també beneficiava Manuel Lasso de la Vega, mànager del cantant, i la nova editora castellana, Zaphiro, que distribuïa a nivell estatal la producció d'EDIGSA. Però l'afer s'escapà del precari equilibri que el sustentava i, malgrat la rectificació de darrera hora assumida pel cantant -sotmès a tot tipus de pressions per part dels sectors més representatius del nacionalisme català (GARCIA SOLER 1976, 68)-, la profunda ferida oberta per l'escàndol deixà en evidència algunes de les contradiccions sobre les quals s'havia sustentat la Nova Cançó.

Dos anys abans, el crític musical Albert Mallofré ja havia manifestat les implicacions econòmiques que suposava cantar exclusivament en català i la discriminació interna que existia entre els cantants professionals i els amateurs³⁷. Però la deserció de Serrat del monolingüisme arrossegà adhesions concretes - Guillermina Motta, Núria Feliu, Glòria, Maria Cinta, Joan Baptista Humet o Falsterbo 3-, honestes renúncies, com les de Raimon des les pàgines de Tele/eXprés, a deixar-se manipular "davant el fet massa capciós de voler fer de l'edició de discos en català una mena de bandera que es podia brandar aprofitant la bona fe de la nostra gent" o explícites denúncies d'una determinada infraestructura empresarial: "Ya estoy hasta la coronilla de tanto fariseísmo. Esos burguesazos que están detrás del tinglado del disco de la Nova Cançó te piden que te sacrifiques por la cultura catalana; te enseñan sus manos limpias. No, no hacen dinero a base de la Nova Cançó. Ya lo hacen por otros conductos. La Nova Cançó para ellos es un lavatorio de conciencia" (E. BARBAT a VAZQUEZ MONTALBAN 1968, 33).

Mentre altres discogràfiques també editaren, de forma esporàdica, en català - RCA/Victor (Rita Pavone), Columbia, Zaphiro (Salomé), Els 4 Vents (Folk), Hispavox, Movieplay i, a partir del 1970, Bocaccio Records (Maria del Mar Bonet), l'empresa d'Oriol Regàs també vinculada a la producció i la distribució cinematogràfiques- EDIGSA va sobreviure uns anys més assumint les seves pròpies contradiccions (ESPAR 1994, 251) en el sí d'un context caracteritzat políticament per

³⁶ MARTI, C. Entrevista amb C. GAMEZ, "Ara que fa vint-i-cinc anys", Avui, 4.4.1993. A les seves memòries, el MIT recorda: "El cantante Serrat, designado para representar a España en el Festival de Eurovisión, plantea la cuestión de cantar en catalán, lo que en un contexto internacional, y con una letra como la de "la, la, la" era pura politiquería" (FRAGA 1980, 219).

³⁷ "Los cantantes amateurs, sean o no del grupo "Setze Judges", tienen su propia subsistencia encauzada en otras actividades profesionales extra-idiomáticas y cantan, y cantan precisamente en catalán, por pura afición. Y además por pura afición, voluntaria o involuntariamente negligible o prescindible. Los cantantes profesionales que usan en exclusiva de la lengua catalana auto-restringen sus ingresos de manera dramática en lo que es toda su profesión, todo su modo de vida y en este aspecto, la práctica de la lengua catalana en exclusiva les supone a sí mismos infringirse un sacrificio sangriento" (MALLOFRE, A. 1966. "El amateurismo en la canción catalana", Destino Vol XXIX, 1512: 44).

l'enemic comú identificat amb el franquisme, econòmicament per l'expansió de les multinacionals i, culturalment, per dues ales colaterals a la Nova Cançó: el populisme de La Trinca, vinculat a la mateixa tradició que havia propiciat l'èxit de Capri als escenaris, o el radicalisme de nous grups de rock -encapçalats per Pau Riba o Màquina- identificats amb el mateix tarannà que podia suposar el cinema alternatiu - Carlos Durán va arribar a filmar un recital del cantant en 16 mm- o el teatre d'avantguarda.

A la solapa del disc, significativament titulat Dioptria (1969), el nét del poeta Carles Riba justifica aquest anagrama "porque es la medida de la miopía, de aquella que le ataca a uno cuando se cierra en un núcleo cerrado, pequeño. Sea este núcleo la familia, la patria o la cultura. Y uno sólo puede escaparse de ello si tiene una visión cósmica". Poc temps després, Salomé -la mateixa que havia compartit l'èxit de Raimon amb "S'en va anar"- guanyava l'Eurovisión amb "Vivo cantando" i el 26.8.1969 apareixia la següent esquela en un diari barceloní: "Nova Cançó: sus afligidos componentes le ruegan un recuerdo en sus oraciones".

Tanmateix, durant la seva existència canònica -Pi de la Serra, Raimon o Lluís Llach perllongarien el seu esperit més genuí fins més enllà de la fi del franquisme i posteriorment se'ls afegiria Ovidi Montllor amb una carrera paral·lela com actor cinematogràfic-, la Nova Cançó va alimentar el cinema autòcton en unes proporcions gens menyspreables. Després de la banda sonora de Los felices sesenta, Raimon va ser objecte d'un curtmetratge de Carlos Durán prohibit per la censura i d'un migmetratge de Llorenç Soler, D'un temps, d'un país, rodat al marge dels circuits comercials. La popularitat de Joan Manuel Serrat també es va traduir en diversos contractes cinematogràfics de resultats poc afortunats -Palabras de amor d'Antoni Ribas, La llarga agonía dels peixos de Rovira Beleta i Mi profesora particular (1972) de Jaime Camino- i alguns projectes a l'entorn de l'Escola de Barcelona -com la banda sonora de Después del diluvio- que no fructificaren. Pi de la Serra col·laborà en la banda sonora de Laià que no fou la definitiva, i el cantant i locutor radiofònic Salvador Escamilla no va aparèixer com actor, però va intervenir en tasques de doblatge i enregistrarà l'adaptació al català d'algunes cançons de West Side Story, Mary Poppins i El Dr. Doolittle. Algunes d'elles havien estat traduïdes pel polifacètic Jaume Picas, que alternava les seves crítiques cinematogràfiques a Fotogramas amb nombroses aparicions com actor.

3.3.5. PREMSA

Abans de la guerra, "la proporció de diaris catalans i diaris castellans va augmentant de manera favorable als primers: 4 i 16 (1927), 5 i 13 (1930), 7 i 12 (1933), 7 i 12 (1936) i 6 i 8 (1937-1938). Igualment, segons ha recollit Francesc Vallverdú, l'any 1917 el tiratge dels diaris catalans significava el 15.5% del tiratge total, mentre que el 1935 la proporció ja era del 25.5%. No s'ha d'oblidar que entre aquests anys es produeix també el gran creixement de La vanguardia, de manera que la seva difusió passa a significar del 26.4 per 100 al 42.3 per 100 del total" (GUILLAMET 1975, 32). Acabada la guerra civil, la dictadura va provocar la desaparició de tots els diaris en català i la configuració d'un nou paisatge que, durant el període estudiat, queda reflectit a la **TAULA n° IV**.

A l'inici de la dècada dels seixanta encara era vigent la Ley de Prensa del 22.4.1938 que en el seu article primer deia: "Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periódica". En definitiva, tot i tractar-se d'una indústria aparentment privada, l'Estat franquista considerava "que la Prensa formaba parte de su estructura. Se proclamó que había desaparecido el "periodismo de empresa" -una de las afirmaciones radicales de la Falange- y todo el ejercicio profesional pasó a ser concebido como una gestión política" (SINOVA 1989, 24). Un simple repàs al Registro Oficial de Periodistas, creat el juliol del 1949 amb Francisco Franco en primer lloc, seguit de Ramón Serrano Suñer, José Luis de Arrese (ministre secretari general del Movimiento) i Gabriel Arias Salgado (futur MIT el 1951), no deixava lloc al dubte.

Igual que en el sector cinematogràfic, existia un registre especial de creació d'empreses periodístiques (que requerien d'una autorització prèvia), una censura prèvia d'originals i l'exigència d'un carnet professional atorgat pel govern. "De fet, l'aparició de diaris en català no estava pas prohibida abans de 1975. Va ser una voluntat estrictament política, coherent amb la història mateixa del règim franquista, que va mantenir la prohibició implícita d'autoritzar diaris en català, mentre que l'autorització de revistes en català va seguir un procés evolutiu absolutament arbitrari, no pas lineal" (GUILLAMET 1988, 57). Els filtres començaven pels directors dels diaris, que eren directament escollits pel ministre de l'Interior i posteriorment pel secretari general del Movimiento i el ministre d'Educació, i seguien per una censura que, com la cinematogràfica, "no se basaba en unos criterios clara y perfectamente establecidos. No se promulgó una norma en este sentido durante toda la vigencia de la ley Serrano ni existía un código de principios de censura. Existieron pautas cambiantes a medida que la Prensa había de acomodarse a la también variable política del régimen de Franco. (...) La minuciosidad de la censura sólo estaba

| CAPÇALERA | CIUTAT | ANY APAR. |
|------------------------|---------------|------------------|
| DIARIO DE BARCELONA | BARCELONA | 1792 |
| EL CORREO CATALAN | BARCELONA | 1876 |
| LA VANGUARDIA ESPAÑOLA | BARCELONA | 1881 |
| EL MUNDO DEPORTIVO | BARCELONA | 1906 |
| EL NOTICIERO UNIVERSAL | BARCELONA | 1888 |
| LA MAÑANA | LLEIDA | 1938 |
| DIARIO ESPAÑOL | TARRAGONA | 1939 |
| TARRASA INFORMACION | TERRASSA | 1939 |
| SOLIDARIDAD NACIONAL | BARCELONA | 1939 |
| LA PRENSA | BARCELONA | 1941 |
| LOS SITIOS | GIRONA | 1942 |
| SABADELL | SABADELL | 1942 |
| MANRESA | MANRESA | 1942 |
| EL VIGIA | BARCELONA | 1955 |
| TELE/EXPRES | BARCELONA | 1964 |
| DICEN | BARCELONA | 1965 |
| DIARIO DE LERIDA | LLEIDA | 1966 |

TAULA nº IV. Nòmina de diaris publicats a Catalunya el 1966. Font: GUILLAMET 1988, 13.

escrita en el código de la práctica política de los responsables de turno" (SINOVA 1989, 79).

S'ha dit que les noves normes de regulació de la cinematografia, promulgades el 1964, van ser un assaig general de la Ley de Prensa impulsada pel mateix Fraga Iribarne dos anys després. En aquest segon cas quedava suprimida la censura prèvia -a costa d'una repressió ulterior que actuà amb un selectiva duresa contra Catalunya (TERRON MONTERO 1981)-, s'estipulava un mecanisme de subvenció basat en el tiratge -similar al "control de taquilla" cinematogràfic- quantificat en 695 milions de pessetes el 1965 (NIETO 1973, 212) i s'establia la llibertat de creació d'empreses editores de publicacions periòdiques a la utòpica recerca -tal com va dir Fraga a les Corts el 15.3.1966- d'"una libertad real, sin partidas de la porra, sin duelos ni desafíos, sin trusts o monopolios, sin libertinaje y sin abusos. Será una libertad para mantener limpia a España, no para mancharla ni menos destruirla".

Quan Fraga Iribarne va accedir al MIT, a Espanya s'editaven 107 diaris amb una tirada mitja global de 2.215.065 exemplars i 71.3 exemplars per cada 1.000 habitants, una de les més baixes del món occidental (Alemanya: 326, França: 242, Anglaterra: 573; Itàlia: 122, Estats Units: 319). A Madrid es tiraven 768.000 exemplars diaris i a Barcelona 384.000, el conjunt dels quals equivalia al 52% de la tirada mitja global espanyola. El nombre total de revistes era de 2.988, de les quals 1.075 corresponien a Madrid (36% del total) i 580 a Barcelona (20%)³⁸.

Sobre la propietat dels medis, la distribució era la següent:

1º) Premsa del Movimiento (incloent els diaris de la Organización Sindical): 41 periòdics i 205 revistes.

2º) Premsa de l'Església (medis sotmesos voluntàriament a censura eclesiàstica): 34 diaris i 800 revistes.

3º) Premsa vinculada a l'Opus Dei. Diaris: Madrid, El Alcázar, Nuevo Diario. Agències: Europa Press. Revistes: La Actualidad Española, Telva, Meridiano, Mundo.

4º) Empreses familiars: "De los 70 diarios privados existentes son 32 los periódicos en los cuales el 50 por ciento o más del patrimonio empresarial es propiedad de miembros de una misma familia o de una persona individual. Significa ello que la propiedad del 44.44% de los diarios españoles está concentrada en pocas manos. (...) 20 de ellos sumaban en el año 1969 una cifra de difusión total diaria de

³⁸ Dades oficials publicades per L. GONZALEZ SEARA a la Revista Española de Opinión Pública n_ 0, abril 1965.

1.285.754 exemplars, lo que, según datos de la OJD suponía el 54.41% de la difusión total controlada en España" (TERRON MONTERO 1981, 186).

La major part de diaris barcelonins (El correo catalán, Dicen, El mundo deportivo, Tele/eXprés i La vanguardia española) responien a aquest model particular inserit en un context general on "la prensa era concebida por sus propietarios primordialmente desde la óptica de su capacidad de influencia política y, muy especialmente, de sus potencialidades de actuación en las pugnas económicas y políticas internas del régimen. Sólo, muy en segundo término, era vista como una fuente de dividendos contables" (BUSTAMANTE 1982, 21). En el cas de Catalunya es tractava de famílies plenament addictes al règim però amb una progressiva infiltració de sectors de la burgesia identificats amb les reivindicacions nacionalistes.

El comte de Godó era propietari de La vanguardia española, que ostentava l'hegemonia de la premsa espanyola amb una tirada superior als dos-cents mil exemplars. També tenia accions al Diario de Barcelona -compartides amb l'industrial Miquel Mateu Plà, ex-alcalde de Barcelona i amic personal de Franco-, que baixà d'una tirada de seixanta mil exemplars el 1963 a la meitat el 1969 (MOLIST POL 1964), i posteriorment a Tele/eXprés. En el cas d'aquest diari, fundat el 1964 a partir del projecte inicial del no nat Miramar i poc després identificat amb una línia d'opinió més progressista, Godó compartia la responsabilitat amb el financer Jaume Castell, que controlava l'editorial Argos amb Ignacio Agustí, va adquirir una participació a l'editora d'El mundo deportivo de la família Grau i edità les revistes Tele/Estel, Mía i Bolero. Amb la presència de Joan Antoni Samaranch i Carles Sentís com a socis de la seva activitat periodística, també comptava amb una gran empresa d'arts gràfiques, Publicaciones Reunidas SA (PURESA) a Badalona, interessos en la indústria alimentària -La Piara-, la Banca -Banco de Madrid i Banco Catalán de Desarrollo- o el sector turístic i immobiliari -Inmuebles e Industrias SA, Construcciones Horizonte i ECISA. Dramaturg i guionista aficionat en hores de lleure -com ja s'ha dit- Castell -mort el 1984 a Lausanne- va intervenir en la producció i la distribució cinematogràfica a través de CINESA.

Una altra família amb interessos a cavall entre la indústria cinematogràfica i la premsa diària eren els Peris Mencheta. Propietaris dels estudis de doblatge LA VOZ DE ESPAÑA S.A., també controlaven l'edició d'El noticiero universal, degà dels diaris vespertins amb una tirada que augmentà de 67.639 exemplars el 1966 a 89.462 el 1969, però a partir del 1972 la majoria de les seves accions passaren a l'òrbita de l'alcalde Josep M^a Porcioles (MONTANER 1989). També canvià de mans El correo catalán, editat pel Fomento de la Prensa Tradicionalista S.A. i controlat,

des dels anys cinquanta, per un *lobby* d'industrials catalans constituït per la família Baygual, de Sabadell, lligats al diari des d'abans de la guerra; l'empresari cinematogràfic Enric Aguilar; el tèxtil Frederic Torelló, sogre de Joan Uriach, dels laboratoris farmacèutics i de la junta directiva del Barça; Josep Maria de Porcioles, quan encara no era alcalde de Barcelona i estava al front d'una important notaria; Domènec Valls i Taberner, destacat component d'una família dedicada a la filatura i al teixit de cotó; o l'industrial cotoner Manuel Ortínez, al front d'un grup que també incloïa Oleguer Soldevila i Gabriel Buxó, consogre de Porcioles (IBAÑEZ ESCOFET 1990, 253). La política de "fer catalanisme en castellà, en un moment en que encara ningú no s'atrevia a fer-ne" (IBAÑEZ ESCOFET a MOIX i NAVARRO ARISA 1984, 37) i coincidí amb la campanya contra Galinsoga i La vanguardia española, multiplicà la tirada d'El correo catalán des de 47.000 exemplars el 1965 a 62.000 el 1967.

En la seva òrbita es va forjar la possibilitat de fer un diari en català aprofitant les possibilitats que ofería la Ley de Prensa. La primera iniciativa va sorgir del ja citat Fèlix Millet i del periodista Manuel Ibáñez Escofet, però aquest últim va aprofundir en un projecte anomenat Migdia el consell d'administració del qual estava format per Oleguer Soldevila, Domènec Valls i Taberner, Rossend Riera i Sala, Manuel Ortínez, Pere Duran Farell, Gabriel Buxó, Joan Antoni Maragall, Josep Maria de Porcioles i alguns altres. El projecte arribà fins i tot a la taula del consell de ministres, però la desconfiança del MIT per concedir-ne l'autorització administrativa i les discrepàncies internes del grup promotor, ideològicament molt heterodox, van provocar el seu naufragi (GUILLAMET 1975, 34-35; IBAÑEZ ESCOFET 1990, 266-280). Uns anys després es va especular amb la possibilitat de catalanitzar El correo catalán, però el projecte tampoc no va prosperar. Tanmateix, aquest moment va coincidir amb la primera compra d'accions de la seva empresa editora per part de Jordi Pujol. Tal com havia succeït en altres àrees de la cultura, una iniciativa sorgida d'Omnium Cultural va ser rellevada -en una línia d'actuació molt més professionalitzada- per Banca Catalana.

En la perifèria d'aquest nucli identificat amb diversos sectors de la burgesia catalana, la majoria dels altres diaris editats a Catalunya pertanyien a la premsa del Movimiento (La Mañana, Diario Español, Tarrasa Información, Solidaridad Nacional, La Prensa, Los Sitios, Manresa i Sabadell). Les excepcions eren el portuari El vigía, l'eclesiàstic Diario de Lérida (Publicaciones Católicas Ilerdenses S.A.), l'esportiu Dicen o l'agència Europa Press, vinculada a l'Opus Dei. El terreny de les revistes, en canvi, era molt més assequible a la dissidència política, tant per part de periodistes

identificats amb postures d'esquerres com d'unes reivindicacions nacionalistes similars a les que s'havien produït en l'àmbit editorial.

El volum La presse catalane, editat el 1962 gràcies al finançament de Cendrós, recollia les 1.579 publicacions periòdiques en català existents entre 1920 i 1936. En la clandestinitat dels primers anys del franquisme en sortiren d'altres (OLIVER, PAGES i PAGES 1978; VILADOT 1987; CREXELL i MANENT 1988/1989) però, a principis de la dècada dels seixanta, el panorama de les revistes a Catalunya, beneficiat per una tutelada permissivitat, estava presidit per l'hegemonia - en prestigi, difusió i influència política- de Destino (GELI i HUERTAS 1991). Els seus orígens polítics, propers a Burgos, i el fet de ser en castellà provocaren el recel dels sectors més catalanistes, però el seu gir ideològic a partir de la dècada dels cinquanta i el seu flirteig amb la cultura catalana situaren la seva difusió al voltant dels 42.000 exemplars a partir del 1965.

Les revistes netament catalanes van ser un objectiu complementari al d'un diari en català, que en aquest cas es va poder materialitzar gràcies a una menor difusió que facilitava els tràmits administratius i a determinades cobertures de caire religiós. Aquest va ser el cas de Serra d'Or, una publicació nascuda de Germinàbit, el butlletí de l'Escolania de Montserrat, que a partir del 1959 adquiriria autonomia pròpia i un ventall de col·laboradors relacionats amb diversos àmbits de la cultura catalana³⁹. Dos anys després, la seva difusió era de prop de sis mil exemplars, amb una nòmina de 4.000 subscriptors, que augmentaren fins prop dels 20.000 el 1967. En un àmbit molt més reduït, la presència de l'Església en l'edició de revistes catalanes s'incrementà amb Questions de vida cristiana a partir del 1958, la infantil Cavall Fort, publicada des del 1961 però no legalitzada fins el 1968 gràcies a l'aixopluc no massa entusiasta del bisbat de Vic i dels mateixos promotors de la discogràfica EDIGSA amb el suport econòmic personal de Lluís Carulla al marge d'Omnium Cultural (ESPAR 1994, 223-231), o Oriflama.

Nascuda el 1961 com a separata de la revista diocesana Casal, publicada pel bisbat de Vic amb la idea de mantenir un lligam entre l'Església i els nois d'aquesta ciutat que anaven al servei militar i, després de fer uns exercicis espirituals, rebien de franc la revista, Oriflama va adquirir una fesomia més civil a partir del 1966 sota la direcció de Josep M^a Huertas Clavería. A partir del 1968, Jordi Pujol hi va invertir diners i hi publicava articles amb pseudònim, però en aquesta mateixa data començaren a ploure les sancions administratives i es produïren algunes

³⁹ Per conèixer la història de la revista explicada pels seus protagonistes resulta imprescindible consultar el número commemoratiu del 25 aniversari publicat l'1.10.1984: Serra d'Or Vol XXVI, 301.

discrepàncies internes entre el banquer i els redactors de la revista, per motius ideològics però també perquè "aquesta realitat de "fer pàtria sense peles" va crear malestars entre gerència i direcció"⁴⁰. La crisi esclatà el 1969, amb una intervenció de l'església reclamant el protagonisme que li corresponia i suggerències procedents d'Omnium Cultural sobre la conveniència d'evitar temes políticament compromesos, i culminà el 1972 quan la publicació va anar a mans del joier democratacristià Anton Cañellas, que va rellevar l'equip de redacció.

En una òrbita de difusió nacional també associada a diversos sectors religiosos la dècada dels seixanta està identificada amb el protagonisme de Cuadernos para el diálogo -propera a la Democràcia Cristiana, respresentada a Catalunya per Joan Vilaseca i Marcet però oberta a col·laboradors d'ideologia socialista o comunista- o a la rèplica de Mundo des de l'Opus Dei. Ja en un àmbit laic, Triunfo va fer un gir a l'esquerra a principis dels anys seixanta amb un augment de la seva difusió situada al voltant dels 65.000 exemplars el 1965. A Catalunya, on el grup Godó editava La gaceta ilustrada i la família Nadal encapçalava les revistes cinematogràfiques amb Fotogramas, l'edició d'una revista en català d'amplia difusió seguia essent un objectiu pendent.

Un precedent va ser el setmanari Cataluña Express, aparegut en castellà amb la intenció d'incorporar-hi progressivament el català, però la seva existència, iniciada l'octubre de 1961 sota la direcció de Manuel Tarín Iglesias, va ser efímera. La Ley de Prensa va donar noves ales a una altra temptativa que, amb el nom de Tele/Estel i l'apadrinament de Jaume Castell fructificà el juliol del 1966 amb un tiratge inicial de 80.000 exemplars (superat per Hola amb 300.000, però superior a La gaceta ilustrada i La actualidad española). Tanmateix, el miratge durà poc temps, ja que la seva difusió, quan va desaparèixer el 1970, estava per sota dels 20.000 exemplars i en el seu rèquiem coincidiren les veus que abogaven a favor de l'oportunisme de publicar qualsevol cosa que fos escrita en català o aquells sectors que li retreien la seva manca d'esperit crític, compartida entre el tarannà dels seus promotors i la censura administrativa. Les maniobres de reanimació del moribund van incloure uns dinars al luxós restaurant Reno amb la participació de Pau Riera i Ramon Trías Fargas, "però els informes econòmics obtinguts no foren gens favorables a la participació. Els contactes continuaren i s'ampliaren després de la suspensió de juny del 1970, i fins i tot hom arribà a projectar una nova empresa, presidida per Andreu Ribera i Rovira, amb la participació de Pere Duran Farell, Jordi Pujol, Pau Riera i

⁴⁰ HUERTAS, J.M. 1987. "Orflama, entre l'església i la política". A: Cinc revistes catalanes entre la dictadura i la transició, Diputació de Barcelona/Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona: 58.

Oleguer Soldevila i l'assessorament de Jordi Maluquer⁴¹. Els temps de les inversions culturals a fons perdut havien passat a la història i, a finals dels seixanta, les injeccions econòmiques de la burgesia catalana -selectivament aplicades a alguns àmbits concrets que no incloïen el cinema- exigien una doble rendibilitat política i econòmica.

Una situació similar és la que es va plantejar en el cas de Canigó, una publicació independent nascuda el 1954 a Figueres i dotada d'una progressiva incorporació del català a les seves pàgines malgrat les advertències contràries del delegat provincial del Ministeri. Després de la seva participació a Oriflana, Pujol també hi va participar econòmicament però un temps després -en plena tempesta de moltes governatives- va exigir el control de la seva capçalera a canvi dels diners invertits de forma directa i a través d'anuncis de Banca Catalana⁴². Una altra revista comarcal en català va ser Presència, nascuda a Girona el 1965 per iniciativa de Manuel Bonmatí, corredor de comerç i prohoms de la cultura de tarannà conservador que, gràcies als seus contactes amb els dirigents locals del franquisme, pretenia recuperar el diari local que, durant la República, s'havia erigit en portaveu de la Lliga Regionalista. Successivament dirigit per Carmen Alcalde i Narcis-Jordi Aragó i amb una tirada reduïda al voltant dels 3.000 exemplars, Presència també va patir diverses sancions administratives i un tancament de dos anys a partir del 1971.

3.3.6. RADIO

Dotada d'unes característiques similars a les de la premsa diària, la ràdio espanyola passà d'una situació pràcticament militaritzada un cop acabada la guerra a una privatització parcial però sòlidament mediatitzada per l'Estat en èpoques posteriors. Quan les tropes franquistes van entrar a Barcelona, l'única emissora que funcionava a la ciutat era EAJ-15 Ràdio Associació de Catalunya. Immediatament va canviar el nom per Radio España de Barcelona i la societat cooperativa que n'era titular en iniciar-se la guerra es va convertir en societat anònima. Aviat se li afegiren d'altres i, tal com va succeir amb el cinema, les autoritats franquistes consideraren prematura la data del 1946 per autoritzar la radiodifusió en català, encara que fos amb un pretext religiós (SOLE I SABATE I VILLARROYA 1993, 151). Tot i això, els primers rastres del català a la ràdio daten d'uns mesos més tard i es traduïren

⁴¹ FAULI, J. 1987. "Tele/Estel (1966-1970). Història d'una frustració". A: Cinc revistes catalanes entre la dictadura i la transició, Diputació de Barcelona/Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona: 20.

⁴² DALFO, X. i CLARA SIMO, I. 1987. "Els trenta anys de Canigó". A: Cinc revistes catalanes entre la dictadura i la transició, Diputació de Barcelona/Col·legi de Periodistes de Catalunya, Barcelona: 89.

formalment en un primer programa emès el 1950 -El pati blau de Santiago Rusiñol- a través de Radio Nacional de España, que no tingué continuïtat.

En la dècada dels seixanta, consolidat el model radiofònic franquista a través de la regulació de les emissores d'Ona Mitjana (Decret del 14.11.1952) o de la delimitació de les noves emissores "institucionals" que legitimen les concedides al Movimiento o a l'Església (Decret de l'11.8.1953) i amb un monopoli de la informació que encara utilitzava la terminologia militar per denominar *partes* als butlletins horaris, la ràdio acusà la recent creada competència televisiva. Va perdre la seva capacitat monopolística del lleure -compartida amb el cinema- però al mateix temps es va fer ressò dels canvis socials del moment. Mentre Radio Barcelona transmetia un programa, "La comarca nos visita", on el personatge central és un pagès que, en la seva ignorància, només diu catalanades que provocaven la hilaritat del públic que hi havia a l'estudi, les primeres cançons dels Setze Jutges van saltar a les ones.

Els canvis ministerials del 1962 també van afectar aquest mitjà, amb la substitució de Virgilio Oñate per Eugenio Fontán com a director general de la Sociedad Española de Radiodifusión i, vençuts tots els terminis del Decret del 1958, només quedaren 181 emissores en funcionament a tot l'Estat. Però "el camino iniciado con la racionalización del sistema radiodifusor en sus aspectos jurídicos y organizativos, no tiene continuidad en otros apartados como podría ser el de la liberalización informativa. El mismo Régimen que, de la mano de Fraga, intenta una operación de maquillaje a la censura de la comunicación escrita, con la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1965, niega el pan y la sal a las emisoras de radio que continúan soportando un férreo control por parte del MIT, inclusive en la programación musical, puesto que en esta etapa se dicta una norma según la cual, por cada tres canciones españolas emitidas, sólomente se podrá radiar una extranjera" (FRANQUET i MARTI 1985, 78).

S'apreciaren alguns signes oberturistes amb la presència de José Luis Echarri al front de los Servicios Informativos o de Francisco Ruiz Elvira a la redacció dels "Diarios hablados" (DIAZ 1992, 279) i el català va fer una reparició més digna i sistemàtica gràcies a l'emissió de diverses obres teatrals del repertori clàssic. Les veus dels actors pertanyien al Teatro Radiofónico d'EAJ 15 Radio España de Barcelona i entre els patrocinadors constaven "Lámparas Ramblas y lámparas Abelló, en colaboración con las prestigiosas firmas Magnetofón Timbretta, Tocabiscos Faro y T.V. Turmix Visión"⁴³. Uns mesos després, Salvador Escamilla

⁴³ Anunci publicat a La vanguardia española, 2.3.1963.

convertia la salutació "Bon dia, Catalunya i Balears" amb el qual obria el programa "Radioscope" des del 13.1.1964 en un nou crit normalitzador mentre el cinema en català seguia tenint l'aïllada experiència d'El Judes com a única referència.

Però, en realitat, la política de Fraga Iribarne en matèria radiofònica consistí en un augment del control sobre les emissores i el Decret sobre el Plan Transitorio de Ondas Medias implicà una reducció dràstica d'emissores que a l'àmbit de tot l'Estat representà uns dos terços del total⁴⁴. "Aquesta mesura pretén objectivament evitar la creació de noves emissores, però fonamentalment de noves empreses de radiodifusió el control de les quals seria més difícil que no si els concessionaris eren les velles empreses que ja coneixien les regles del joc imposades pel Règim"⁴⁵ i, en conseqüència, "consolida un oligopolio radiodifusor al que tienen acceso solamente los aparatos políticos del régimen, la Iglesia y una cadena privada" (FRANQUET i MARTI 1985, 80).

En aquestes circumstàncies, les principals emissores espanyoles que emetien durant la dècada dels seixanta no deixen lloc al dubte sobre la seva dependència econòmica i ideològica:

a) L'estatal Radio Nacional de España ostentava el monopoli de la connexió obligatòria dels informatius del migdia i el vespre, amb petites excepcions en l'àmbit cultural o esportiu. Era un òrgan oficial directament vinculat a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión i d'ella depenia la xarxa de Radio Peninsular. El 1969 comptava amb 47 emissores que s'alimentaven de la publicitat i de subvencions creditícies.

b) La Cadena Azul del Movimiento, de caire institucional, tenia en la seva òrbita les emissores locals La Voz de... i Radio Juventud de... El 1969 sumaven 17 emissores de la Red de Emisoras del Movimiento i 34 de la Cadena Azul de Radiodifusión a nivell estatal.

c) La Cadena de Ondas Populares Españolas (COPE) depenia d'un altre òrgan institucional, la Conferencia Episcopal Española, i englobava les Radio Popular de... amb un total de 42 emissores.

d) L'Organització Sindical, un altre òrgan en l'esfera del poder franquista, també tenia la seva Cadena de Emisoras Sindicales (CES), que el 1969 constava de 34 centres emissors.

⁴⁴ PRESIDENCIA DEL GOBIERNO. 1976. Documentación Básica del IV Plan Nacional de Desarrollo. Medios de Comunicación Social, Madrid: 65.

⁴⁵ PRADO E. 1983. "La radio en el franquisme: minifundi d'emissió, latifundi d'informació", L'Avenç 56: 51.

e) La Sociedad Española de Radiodifusión (SER) era la més forta de les emissores no estatals i es regia per un caràcter exclusivament comercial depenent dels ingressos publicitaris. El 1969 agrupava 48 de les 57 emissores locals d'empreses privades i en la seva òrbita hi girava Radio Barcelona.

El matrimoni de la filla de Virgilio Oñate amb Eugenio Fontán, germà d'Antonio Fontán, la vinculava a l'Opus i, en termes generals, responia a les característiques d'aquestes "industrias típicas que soportan un riguroso control del Estado sobre el estuchado ideológico de sus mercancías" (VAZQUEZ MONTALBAN 1963 (2ª ED. 1971), 177).

El nombre de receptors radiofònics censats a Espanya el 1965 s'apropava als sis milions i mig, xifra que implicava un promig de 201 receptors per cada mil habitants, però el 1968 tot just superaven els set milions com a conseqüència de la progressiva competència televisiva. Aquesta subordinació al nou mitjà no implicà una disminució del control ideològic. Hi havia quotes d'emissió que limitaven una cançó estrangera per cada tres espanyoles i es pot considerar "Paraula i pensament", dirigit per Manuel Cubeles a RNE des del 1968, com el primer programa en català de caire no exclusivament folklòric. "Sólo entre 1950 y 1976 (...) fue prohibida la radiación de 4.353 títulos. Tal vez por su facundia y capacidad de trabajo, aparte de su afición a temas de "mucha pasión", los autores españoles más prohibidos fueron Quintero, León y Quiroga; y entre los extranjeros, Georges Brassens. El más prohibidor de los ocho ministros que se sucedieron en la cartera de Información en la era franquista fue Sánchez Bella. Antes de Fraga, entre los títulos prohibidos predominaban los relacionados con el sexo; luego los de contenido político, y muy especialmente los de canciones en idiomas españoles no castellanos" (SUEIRO i DIAZ NOSTY 1986, Vol II, 121).

Una nòmina dels programes emesos en català el 1969 -immediatament abans que Adolfo Suárez fos nomenat director general de Radiodifusión y Televisión- incloïa: "Radio-Scope" i "Celler de la cançó catalana" de Salvador Escamilla (RB) de caràcter bilingüe, el de Josep M^a Bachs, amb una col·laboració d'Angel Casas, a Radio Juventud-La Voz de Cataluña, el ja citat "Paraula i pensament" de Manuel Cubeles al Centro Emisor del Nordeste (RNE), una hora diària a Radio Popular de Figueres (COPE) i altres programes aïllats a Radio Joventut d'Inca (REM-CAR), Radio Manresa i Radio Miramar. "No és casual que on la presència del català és mínima sigui en aquests mitjans, els autèntics mitjans de massa: els que arriben a grans masses, a auditoris pràcticament infinits. No és casual -dic- perquè són precisament els que gaudeixen de menys iniciativa privada". L'apreciació de

VALLVERDU (1968) és certa en la part que correspon al control que l'Estat exercia sobre la seva capacitat de difusió de masses, però torna a posar en evidència la situació peculiar del cinema, una iniciativa privada que, malgrat disposar d'una capacitat de maniobra superior a la de la ràdio i la televisió, va ignorar l'ús del català en proporcions molt superiors.

Els vasos comunicants entre la ràdio i el cinema es limitaren a la presència d'alguns guionistes comuns, com Armando Matías Guiu -creador de l'espai infantil "Tambor"- o de Joaquina Algars -responsable dels guions del consulti femení d'Elena Francis-, ambdós contractats per Iquino, o als premis San Jorge de Cinematografía. Aquests guardons, atorgats per Radio Nacional de España des del 1957 per iniciativa de Jordi Torras i Joan Munsó Cabús amb la complicitat d'una part de la crítica cinematogràfica de la ciutat, són un fidel termòmetre dels criteris polítics que els sustentaven. Premiaren el realisme de Los atracadores de Rovira Beleta i l'espectacularitat d'Antonio Isasi a Estambul 65 o Las Vegas 500 millones. També destacaren el Nuevo Cine Español -La tía Tula de Miguel Picazo o La caza de Carlos Saura- i les seves derivacions -Peppermint Frapé-, però ignoraren l'Escola de Barcelona -llevat de No conteis con los dedos de Pere Portabella dins l'apartat de curtmetratges- i rendiren tribut a la dictadura amb un Premi Especial del Jurat per Franco ese hombre.

3.3.7. TELEVISIO

Malgrat que les primeres demostracions televisives a Espanya -realitzades per companyies privades- daten del 1948 i la inauguració oficial de TVE es va produir el 28.10.1956, la primera gran dècada de la petita pantalla al nostre país va ser la dels seixanta. Hi hauria pogut haver televisió deu o dotze anys abans, però "la casa Philips vingué a examinar el panorama de la península per a veure com havia d'anar el projecte per proposar el muntatge d'una emissora de televisió. I, després d'estudiar el país, va decidir que el lloc més adequat per a instal·lar-la era Barcelona, pel fet de ser la ciutat amb una àrea de població més densa a tot el seu voltant"⁴⁶. Raons relacionades amb el centralisme van ajornar aquest primer projecte, però si Barcelona figurava en els plans televisius del franquisme era perquè, com va dir Joaquín Sánchez Cordobés -director general de Radiodifusió- el dia de la primera emissió de TVE-, "el seu principal objectiu era la connexió immediata amb l'emissora del Vaticà a través de la xarxa d'Eurovisión, cosa que significava que TVE arribés al

⁴⁶ VENTALLO, J. 1982. "Una mica d'història sobre la ràdio i la televisió", L'Avenc 48: 13.

més aviat possible a Barcelona per tal de posar en funcionament els enllaços. La data anecdòtica adquiriria un significat més profund si tenim en compte que aleshores el Vaticà no disposava, i de fet encara és així, d'una emissora pròpia de televisió' (BAGET HERMS 1994, 24).

L'arribada de la TV a Barcelona es va produir el febrer del 1959 amb l'inauguració de l'emissor al Tibidabo (2.2.1959) i la retransmissió en directe d'un partit de futbol entre el Barça i el Madrid. Malgrat una avaria que va deixar sense senyal els receptors durant bona part de la primera part del partit, que a més va guanyar el Madrid, l'audiència es va estimar en un milió de persones, 400.000 de les quals el van veure a Barcelona a través dels 5.000 receptors dels 50.000 que en aquell moment hi havia en funcionament a tota Espanya. Tot i alguns recels polítics des de Madrid (VAZQUEZ MONTALBAN 1973a, 40), el juliol es van posar en funcionament els estudis de Miramar sota la direcció de Luis Ezcurra i Enrique de las Casas com a cap d'uns programes majoritàriament centrats en alguns informatius locals i varietats. Dins l'òrbita d'"Amigos del martes", presentat per Franz Johann i dirigit per Arthur Kaps, apareixia Gustavo Re, un dels rostres més assidus en el cinema barceloní d'aquells anys.

Quan Fraga va accedir al MIT, hi havia un canal únic que cobria un 65% del territori i una infraestructura tècnica força deficitària (tres unitats mòbils i cinc estudis), però la nova política informativa aviat va separar administrativament la ràdio de la televisió. Tampoc va passar massa temps fins que es va produir la primera aparició del català per la petita pantalla. L'actriu Núria Espert es va adreçar en aquest idioma a tota Espanya durant un informatiu emès des de Madrid a propòsit de les inundacions a Catalunya. Un any després, Salomé i Raimon van guanyar el Festival del Mediterráneo amb la cançó "S'en va anar", però des de llavors i fins l'última edició del certàmen el 1967, es va prohibir la presentació de cançons en aquest idioma. Altres aparicions fugisseres del català a la televisió van ser protagonitzades per Raimon, que el 1964 va intervenir al programa "Gran Parada" interpretant -en qualitat de "poeta valenciano"- les cançons "Al vent" i "Diguem no". Durant les Festes de la Mercè d'aquell any també es va emetre un programa especial en català i, a partir del 27 d'octubre, van començar les primeres emissions regulars del programa "Teatro Catalán".

Els últims dimarts de cada mes, fins el març del 1967, es van emetre 31 obres encapçalades per La ferida lluminosa de Josep M^a de Sagarra. Realitzada per Jaume Picas i Mercè Vilaret, va ser una transmissió en directe, no enregistrada, de la qual únicament es conserven algunes fotos de plató. L'emissió contava amb el vist i plau

de Fraga, però, segons Jorge Arandes, director de TVE a Catalunya, "el governador civil no ho veia amb massa simpatia. Es preguntava ell mateix i em preguntava a mi perquè havíem d'insistir en donar programes en català. Jo li vaig dir que era una proposta que es va fer a la Direcció General de la qual jo depenia i que tant aquest organisme com el ministre ho havien acceptat i autoritzat i que si hi havia algun problema, que ell es dirigís al seu ministre i que entre ministres s'arreglés la cosa"⁴⁷.

Malgrat ser sotmès a la censura de la franja horària de sobretaula en la qual s'emetia, a la ignorància informativa de la revista oficial de TVE, Tele-Radio, i a arbitraris ajornaments cada cop que coincidia amb retransmissions esportives o de qualsevol altre tipus, "Teatro catalán" es va anticipar a l'estrena de films en català. A partir del gener del 1967 es va veure acompanyat per l'emissió de l'informatiu "Mare Nostrum", de periodicitat mensual. Dirigit primer per Pablo de Sárraga i després per Manuel Soriano, va comptar amb el realitzador Pere Balañá entre els seus col·laboradors. "Se ha señalado que este nuevo programa fue una compensación otorgada por el ministro Fraga Iribarne por su negativa a editar la edición de un periódico en catalán; ya en aquella época había aparecido una revista semanal en catalán, Tele-Estel, que tenía el propósito de convertirse en publicación diaria. Fraga Iribarne rechazó la petición de su director, el popular periodista y cronista municipal Sempronio, pero éste pasó en cambio a dirigir el nuevo programa de televisión junto a Josep M^a Lladó, un periodista que había vivido varios años en el exilio y a quien se había negado reiteradamente la titularidad para ejercer su profesión" (BAGET HERMS 1993, 170). Els arguments utilitzats per Fraga amb Sempronio -exposats pel periodista Joan Anton Benach, subdirector previst pel diari en català que havia de dirigir Ibáñez Escofet- es basaven en que, "per a Catalunya era molt millor i més eficaç augmentar la seva producció de programes de televisió en català" (BAGET HERMS 1994, 41).

Les repercussions de l'escàndol derivat de la participació de Joan Manuel Serrat a Eurovisión també van esquitxar la petita pantalla. El 8.3.1968 el cantant va interpretar el polèmic "La, La, La" en un programa especial de "Tele-Ritmo" i una setmana abans del festival va proposar cantar la versió catalana que ell mateix havia compost. Però "en el telediario de las tres de la tarde, se lee una nota redactada al parecer por el secretario general de TVE, Rosón, donde se rechaza esta alternativa o cualquier otra, y Serrat es inmediatamente vetado en TVE y en todas las emisoras

⁴⁷ Declaracions efectuades en un programa especial de TVE-2 emès amb motiu dels 30 anys de la primera emissió en català (27.10.1994). El mateix Arandes ja s'havia expressat en el mateix sentit en declaracions a: GIRO 1991, 18.

radiofónicas del país, donde se prohíbe la emisión de sus discos" (BAGET HERMS 1993, 184).

L'evolució del número de receptors de televisió, entre els 360.000 del censats el 1963 i els 3.000.000 del 1968, subratlla la importància sociològica i política d'aquest mitjà en el context del règim franquista. Però tot i la seva absoluta identificació amb una política repressiva de l'estat -"TVE forma parte de un amplio sistema estratégico de defensa de un determinado orden y como el instrumento está totalmente en manos del estado, ya no cabe el matiz o el camino indirecto: TVE es poder, poder mismo ejercido con una gama de instrumentos diferentes a los manipulados por otras herramientas" (VAZQUEZ MONTALBAN 1973a, 129)- resulta simptomàtica la seva postura condescendent amb l'ús del català. Amb criteris cronològics i d'audiència objectivables, també es va anticipar al cinema en la seva utilització d'una llengua políticament perseguida pel franquisme però també selectivament reivindicada pels seus valedors.

4. EL CONTEXT CINEMATOGRAFIC

4.1. L'EUROPA DELS "NOUS CINEMES"

L'aïllament internacional del franquisme durant la postguerra no va ser obstacle perquè, tan aviat com el règim es proposà un tímida obertura a l'exterior destinada a combatre l'asfíxia interior, estudiés la possibilitat d'adaptar models internacionals a les característiques pròpies de la dictadura. Això és el que va succeir en el terreny cinematogràfic, davant una Europa que, des dels anys cinquanta, va ser l'escenari de successius canvis en els seus models legislatius i industrials destinats a renovar una indústria envellida per configurar un nou paisatge definitivament consolidat durant la dècada dels seixanta.

La competència televisiva provocà -conjuntament amb els nous hàbits de lleure derivats del relleu generacional i de la prosperitat econòmica- una dràstica disminució del nombre d'espectadors cinematogràfics en xifres absolutes i relatives. El públic europeu no sols va abandonar globalment la foscor de les sales en benefici de la petita pantalla domèstica sinó que la progressiva infiltració del cinema nord-americà en els intersticis del teixit industrial europeu afectà de forma selectiva la reducció de la quota de pantalla dels respectius productes nacionals.

També sotmès a la seva pròpia crisi, Hollywood va reconvertir el mercat europeu no només en destinatari de l'exportació dels films sinó en un nou teatre d'operacions summament permeable a les seves substancioses inversions a canvi de mà d'obra barata. Entre els 509 films rodats a Europa amb capital nord-americà entre 1949 i 1961, el percentatge dels que tingueren Espanya com a escenari no fou gens menyspreable, tot i que rarament incidiren sobre la indústria catalana.

Davant aquesta doble penetració nord-americana -ja iniciada durant la primera guerra mundial-, els estats europeus decidiren activar polítiques de protecció destinades a la salvaguarda de llocs de treball i a la defensa d'una certa identitat cultural. Gran Bretanya, amb la fundació de la National Film Finance Corporation (1949), Alemanya -des de la creació d'aval per a l'obtenció de crèdits federals el 1950 fins la llei del 1968- o França, amb la llei Pinay-Malraux del 1959, van ser els països capdavanters en aquesta política de rearmament cultural i industrial. No van poder impedir -especialment en el cas britànic on, el 1967, un 75% de la producció nacional estava finançada amb capital nord-americà- la invasió ultramarina, però

aquestes disposicions legals van tenir una especial sensibilitat per la renovació generacional que donaria lloc als denominats Nous Cinemes (Nouvelle Vague a França, Free Cinema a Gran Bretanya i Junger Deutsche Film a Alemanya) (MONTERDE, RIAMBAU i TORREIRO 1987). Bèlgica, amb un real decret, Suïssa amb una llei federal o Suècia, amb una reforma que reconvertia una part de l'impost de les entrades en subvencions estatals a la producció, van seguir aquestes pautes el 1963. Un any després s'hi van afegir Dinamarca -amb una Llei del cinema- i Espanya, amb una renovació legislativa potenciada per Fraga Iribarne des del MIT i desenvolupada per García Escudero des de la DGCT.

Malgrat l'absència d'un règim democràtic, la nova política cinematogràfica del franquisme va seguir directrius molt semblants a les dels seus veïns europeus. El resultat va propiciar una certa transformació a la mida de la realitat industrial existent així com la creació d'un Nuevo Cine Español i una Escola de Barcelona, destinats a exportar internacionalment una nova imatge de la Espanya franquista. Ambdós fenòmens configurarien globalment el panorama dels seixanta i tindrien un particular reflex en el cinema produït a Catalunya durant aquest període.

4.2. LA LEGISLACIO ESPANYOLA

L'herència cinematogràfica que Fraga Iribarne va rebre quan es va fer càrrec del MIT el 1962 arrossegava una estructura "A) atrapada por el escandaloso tráfico de los permisos de importación y de doblaje, cuya venta especulativa -permitida a las empresas productoras- se utiliza como fuente de financiación: una perversa aplicación clientelar de las trabas impuestas al comercio exterior; b) desarmada económicamente frente a la cesión gratuita del idioma propio a la poderosa industria americana (beneficiaria principal del "nacionalista" doblaje obligatorio) y c) inerme desde la perspectiva creativa, incapaz de superar su servidumbre frente a los órganos estatales de la censura y de la protección económica" (HEREDERO 1993, 39).

Malgrat la promulgació d'unes noves "Normas de Protección y Regulación de la Cinematografía Española" (O.M. 16.7.1952) que tendien a "la desvinculación de la producción de películas con la obtención de permisos de importación" (VALLES COPEIRO DEL VILAR 1992, 73), la dècada dels seixanta encara va rebre l'herència d'unes Juntas de Clasificación que operaven amb arbitràries valoracions d'ordre estètic, moral o patriòtic per determinar el percentatge de subvenció al qual es feia

acreedora una determinada pel·lícula. Premiaven o castigaven al seu antull en funció d'una complaença teòricament destinada a satisfer el gust de l'estat totalitari, però les seves decisions també comportaven matisacions econòmiques derivades d'un sistema de classificació basat en les següents categories i el corresponent percentatge de subvenció sobre el pressupost reconegut: Interés Nacional: 50%; Primera A: 40%; Primera B: 35%; Segunda A: 30%; Segunda B: 25%; Tercera: 0.

Una tímida reacció davant les quotes de pantalla que limitaven l'exhibició del cinema nord-americà va originar un boicot de la M.P.E.A. sobre la distribució de produccions d'aquesta nacionalitat que es va estendre des del 1955 fins el 1958. Però un any després es reafirmava la penetració de Hollywood a la indústria espanyola amb el rodatge de John Paul Jones, la primera pel·lícula produïda per Samuel Bronston al nostre país. També es van forjar en aquest període les primeres regulacions sobre coproduccions (O.M. 22.5.1953) amb convenis bilaterals firmats en anys successius amb França (1954), Itàlia (1956) i la República Federal Alemanya (1956). Precisament l'escàndol produït arrel de la doble versió de la coproducció hispano-britànica La princesa de Eboli -en una pràctica bastant comú en èpoques posteriors- va desencadenar la substitució de Joaquín de Argamasilla per Manuel Torres López com a DGCT el 1955.

Però la presència d'aquest funcionari en el càrrec seria efímera ja que les seves declaracions públiques sobre l'elaboració d'un codi de censura, tal com el reclamaven les Conversaciones de Salamanca celebrades aquell mateix any amb el concurs de personalitats de l'oposició, va provocar el seu relleu per José Muñoz Fontán. Sis anys després, ell mateix seria defenestrat pel contrast existent entre la seva actitud triomfalista al festival de Cannes i les dures declaracions de l'Osservatore Romano a propòsit del triomf de Viridiana -el primer film que Luis Buñuel rodava a Espanya després de l'exil-li- al certamen francès. La inexistència d'un codi de censura era una arma de doble tall fins i tot pels mateixos ostentadors del poder.

Inspirades en la filosofia dels Planes de Desarrollo aplicats a la nova política industrial del franquisme i en les noves tendències proteccionistes que circulaven per Europa en matèria cinematogràfica, les mesures adoptades per Fraga Iribarne ja havien estat avançades abans de la seva arribada al MIT. Dos anys abans, el llavors director del Instituto de Estudios Políticos ja havia anticipat una part de la seva política cinematogràfica en un simposi de sociologia cinematogràfica aplicada al cinema llatino-americà que s'havia celebrat a Gènova sota els auspicis de la UNESCO.

En la seva intervenció, Fraga Iribarne ja apuntava diversos eixos centrats en la participació econòmica de l'estat -"la necesidad de una política de protección al buen cine es evidente"-, la relativització del control ideològic -"salvo casos excepcionales, la censura no parece haber sido un grave inconveniente para el cine latinoamericano"- o d'allò "que cabe esperar en el terreno de la coproducción, del intercambio de paisaje, de técnicas, de directivos, de actores, de capitales, etc." (FRAGA 1965, 25-30). Però a l'hora d'aplicar aquestes tendències, el MIT va delegar la seva responsabilitat directa en José María García Escudero (Madrid, 1916), que ja havia ocupat el càrrec de DGCT durant uns mesos compresos entre 1951 i 1952.

Periodista format a El Debate i en publicacions d'Editorial Católica, col·laborava a Arriba des del 1940 i a Ya des del 1951. Doctor en dret, llicenciat en ciències polítiques i oficial del cos jurídic de l'exèrcit de l'aire, el seu extens currículum inclou la publicació de llibres inserits dins l'àmbit periodístic -Política española y política de Balmes-, polític -De Cánovas a la República, España, pie a tierra, Los Estados Unidos cumplen siglo y medio-, jurídic -Las libertades del aire, Los principios de libertad y subsidiariedad-, religió -Los sacerdotes obreros y el catolicismo francés, Catolicismo de fronteras adentro, La frontera está delante de casa- cultural -La vida cultural- i també cinematogràfic: La historia en cien palabras del cine español, Cine social, El cine y los hijos, Cine español, Una política para el cine español o Vamos a hablar de cine. La lectura d'un d'ells, Cine español -precís i cert diagnòstic de les característiques de la indústria dels anys anteriors- va convèncer Fraga de la seva idoneïtat pel càrrec.

De les circumstàncies del seu nomenament García Escudero recorda: "Fraga venía con una idea política. Es más, él estaba pensando en que le iban a nombrar Ministro de Educación, no de Información y Turismo. Eso fue debido a un cambio de última hora y él lo cuenta en sus memorias, pero indudablemente él tenía en mente la idea de un cambio político y hablar sólo de política cultural es minimizar sus intenciones. El quería más que eso. A mi me llamó y me ofreció otra Dirección General, la de Prensa concretamente, y quedó muy sorprendido cuando yo le dije que no quería meterme en política y que si aceptaba eso era porque en el año 1951 yo había querido hacer algo en cine, no había podido porque tuve que dimitir y que, después de todos esos años sin hacer nada más que cosas de cine, o aceptaba esa Dirección General o ninguna. Fraga -él lo confiesa- no tenía ni idea de cine. Tenía un interés por el teatro, pero no por el cine. Yo a Fraga le debo un cheque en blanco. Realmente, la política que se hizo era la que yo pensaba, con las modificaciones que, ya al asomarme a la Dirección General, el sistema de protección me hizo hacer

y una política que, sobre todo, fue mérito de Fraga porque ya desde el primer momento tuvimos una oposición por la apertura de la censura. En los consejos de Ministros, básicamente ante Carrero, Fraga respaldó constantemente esa política. El estaba enterado de todo, porque el despacho con Fraga era enormemente ágil y a lo mejor lo veíamos tres, cuatro o cinco veces al día de un modo muy funcional, pero la política que se hacía era, realmente, la que yo llevaba" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

La resposta que Fraga li va donar a Franco quan el dictador li va preguntar per què García Escudero havia cessat deu anys abans del mateix càrrec -"por mantener sus ideas, que eran buenas" (FRAGA 1980, 36)- certifica la confiança existent entre el ministre i el seu subordinat. Però José Luis Borau -professor de l'E.O.C. en aquells anys- també és de l'opinió que tota la iniciativa era de García Escudero: "Se le respetaba en el ministerio, yo creo. Además había dimitido antes y eso era una aureola. Dentro de aquello, era algo distinto. Comparado con Arias Salgado, García Escudero era una persona civilizada. En cambio, Fraga es una mula, una mula jurídica. Es un opositor. Es una bestia. Fraga, hasta donde es capaz de respetar a alguien, respetaba a García Escudero por las mismas razones que otros le respetaban. Pero si hubo algún tipo de maquinación respecto al diseño de la política del cine español fue de García Escudero. Absolutamente seguro. Cuando yo era profesor de la E.O.C., cada año se hacía una comida de los profesores con el ministro al inicio del curso. Nos reuníamos los veinte profesores y el director de la Escuela con el ministro y Fraga no hablaba más que del cocido que hacían en Lardi y del que se hacía en su pueblo. No sabía nada de cine. Era imposible que él decidiera nada, aunque ciertamente le convenía la postura de García Escudero. Era suficientemente patriótico, o listo, para saber que no se podía enviar a Cannes una película como Debla, la virgen gitana o Si Fausto fuera Faustina y, por otra parte, tenía mucho prestigio y desde el ministerio sabían que calmaba a la izquierda cinematográfica" (BORAU a l'autor).

García Escudero també era plenament conscient de l'herència que li queia entre mans en acceptar el càrrec i les solucions d'emergència que calia aplicar: "No es que en diez años no se haya hecho una política: es que no se ha hecho nada. (...) Me invento una consigna: hacer las cosas mal y pronto. Mejor que dejarlas sin hacer" (GARCIA ESCUDERO 1978, 37). Ja durant els seus primers dos anys en el càrrec, el nou DGCT va iniciar una transformació de l'aparell legislatiu que regulava la política cinematogràfica espanyola sobre cinc eixos vertebrals -a) la publicació d'un codi de censura, b) uns nous criteris més objectivables de protecció econòmica,

c) la consideració del mercat internacional a través d'una política de coproduccions, d) una potenciació de nous cineastes en sintonia amb les corrents que circulaven per Europa i e) cinema infantil (GARCIA ESCUDERO 1967)- posteriorment desenvolupats per les normes del 1964 i d'altres disposicions legals⁴⁸.

El seu nomenament va ser vist, des de Catalunya, amb un cert optimisme per part d'alguns productors directament beneficiats per la seva política. "Ens vam fer il·lusions -recorda Alfredo Matas-, perquè s'ha de reconèixer que Fraga, d'entrada, ho va vendre molt bé. Després va fer una altra cosa que no tenia res a veure però, d'entrada, amb la Ley de Prensa, va fer-ho molt bé. García Escudero, no ens fem il·lusions, tampoc no era absolutament obert. Ell va intentar un cinema més nou però tampoc no podies fer un cine que xoqués contra els estaments i, arribats a la cantonada, va ser una decepció" (MATAS a l'autor). Un dels canvis més atractius que es perfilaven era el de la censura, perquè "daba la impresión de que se había acabado la cerrazón que tenían aquellos cuatro viejos metidos allí y parecía que la censura era otra cosa" (ISASI a l'autor). També es veia amb esperança un horitzó menys subjecte a les arbitriarietats d'una Junta. "Fins llavors -recorda Josep M^a Forn- dependies d'unes classificacions i d'uns criteris molt subjectius. Jo tenia una productora petiteta i vaig pensar que llavors podria donar el cop, perquè abans jo no hauria pogut aconseguir mai les mateixes classificacions del Rafael Gil, Sáenz de Heredia o Antonio Román. Sempre em quedava en les de segona categoria" (FORN a l'autor).

El desplegament que García Escudero va fer de la seva estratègia, a grans trets, va consistir en:

A) CENSURA: Pocs mesos després d'ocupar el càrrec, García Escudero va impulsar unes "Nuevas normas de censura cinematográfica" (O.M. 9.2.1963) (GUBERN i FONT 1975; GUBERN 1981; GONZALEZ BALLESTEROS 1981) -amb un apèndix específic sobre la censura de guions- que pretenien objectivar les arbitriarietats comeses fins aquell moment i establir un codi que el mateix DGCT havia justificat anteriorment a partir de l'ambigua contraposició entre "censura social" i "censura ministerial" (GARCIA ESCUDERO 1962, 39). Com va dir posteriorment, "por arriba está la línea de lo imposible, por abajo está la línea de lo inaceptable"⁴⁹ i,

⁴⁸ Els texts legals promulgats entre 1962 i 1968 estan reproduïts íntegrament a: VALLE FERNANDEZ 1969. Una anàlisi dels mateixos es pot consultar a: VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1982.

⁴⁹ GARCIA ESCUDERO, J.M. 1963. "Discurso en el Palacio de la Música el 20.10.1963 con motivo de la inauguración del curso de la E.O.C.", Film Ideal 131: 637.

entre mig, la franja del possibilisme també implicava un pacte amb la teòrica oposició que ja havia començat a expressar la seva dissidència en termes cinematogràfics: "Efectivamente había un ofrecimiento a gente que sabíamos cómo pensaba, de que hiciera un cine que no era todo lo que ellos hubieran hecho en un sistema de libertad plena, pero el máximo de lo que se podía ofrecer. Era un ofrecimiento a un pacto. Para los que estábamos en el lado oficial había, evidentemente, un beneficio: el beneficio era que aquel régimen se abriese culturalmente a la izquierda. Dábamos por supuesto, creíamos que había también para ellos un beneficio, que era, esto lo dice Bardem, muy claramente: "Si no es todo, es suficiente". (...) No era el ideal. Tampoco lo era para nosotros. Nosotros estábamos sujetos a una censura que no era la censura de la Dirección general ni era la del Ministerio, pero en fin, yo entendía que en política el posibiismo es fundamental" (GARCIA ESCUDERO a BLANCO MALLADA 1990, 68).

Tant la composició del Consejo Superior de Cinematografía com de la nova Junta de Clasificación y Censura -on el vocal eclesiàstic va perdre el seu dret a vet a partir de l'Orden de Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas (20.2.1964)- i la posterior Junta de Censura y Apreciación de Películas (Decret 14.1.1965) van acusar aquest canvi de mentalitat aportat per García Escudero, que si bé no va modificar el fons de la funció tutelar i repressiva de la dictadura, com a mínim en va suavitzar les formes.

B) PROTECCIO ECONOMICA: Fins i tot la premsa de l'època s'havia fet ressò de l'arbitrarietat que caracteritzava el sistema de protecció del cinema espanyol basat en les Juntas de Clasificación. Aquesta "clasificación era, hasta hace muy poco tiempo, la gran mentira del cine nacional. Esto lo sabían hasta los más tontos de la última productora española. (...) El negocio estaba hecho antes de empezar el film, porque la fórmula clasificación no fallaba y los distribuidores lo sabían y compraban un film para alcanzar el tanto por ciento de films nacionales"⁵⁰.

A la modificació de la composició nominal de la Junta -incrementada amb cineastes, crítics i escriptors cinematogràfics de dubtosa reputació ideològica però de paladar estètic suposadament més exquisit que el dels seus predecessors-, García Escudero hi va afegir unes modificacions en les Normas de Clasificación (24.5.1963) destinades a restringir els abusos perpetrats en la generosa qualificació de films de primera categoria. Fins i tot Fraga Iribarne, davant el Consejo Superior de

⁵⁰ EDITORIAL. 1962. "Más sobre clasificaciones", *Film Ideal* 108: 643.

Cinematografía reunint el novembre del 1963, va advertir: "No habrá un cine hecho para la Junta de Clasificación. Tendrá que ser un cine pensando en el público, (...) que pueda entrar, y esté pensado para ello, en los mercados nacionales y sobre todo en los mercados extranjeros. Están ya lejanos los tiempos en que se podía hacer una película pensando quizá en no proyectarla, y solamente para que obtuviera un permiso de importación. (...) Está perfectamente claro que estoy hablando no de la supresión de la ayuda del Estado, sino, en definitiva, de un sistema más racional para dar la ayuda del Estado"⁵¹. Anticipava amb aquestes paraules el contingut de les normes per el Desarrollo de la Cinematografía Nacional (O.M. 19.8.1964), que establien un sistema de subvencions basat en l'aportació del 15% dels ingressos bruts a taquilla durant els primers cinc anys d'exhibició i la categoria d'Interés Especial, que substituïa les prèviament establertes d'Interés Nacional i Especial Interés Cinematográfico, destinada a ajudes selectives d'un cinema que prescindís de criteris estrictament comercials.

Tal com va sintetitzar llavors García Escudero, les noves normes eren "un sistema de protección que al depender de la difusión real de las películas, obligará a nuestra producción a volverse decididamente hacia el mercado y buscar esa calificación de "interés popular", como acertadamente ha escrito algún crítico, que no otorga ninguna Junta de Clasificación, sino el público. (...) Existe una manifiesta "inflación" de la producción que el nuevo sistema aspira a remediar. Se harán menos películas, pero en cambio las que se hagan serán más aptas para el mercado y, paulatinamente, a consecuencia de esta reducción, irá desapareciendo el productor ocasional en beneficio de las empresas continuadas de producción, montadas sobre una base seria, que tanto necesitamos"⁵².

C) COPRODUCCIONS: García Escudero es va equivocar en les seves expectatives sobre el nombre de pel·lícules produïdes a causa de les concessions que va fer en matèria de coproduccions. Una disposició (O.M. 28.4.1964) regulava els seus mecanismes, amb posteriors modificacions aportades per les resolucions del 3.7.1965, 22.11.1966, 28.12.1966, 13.7.1967 i els respectius acords bilaterals signats amb Brasil (1963), Mèxic (1969), Argentina (1969) i Austria (1969). Sobre el paper, els percentatges de participació econòmica entre els diversos coproductors

⁵¹ FRAGA IRIBARNE, M. 1963. "Discurso pronunciado en el pleno del Consejo Superior de Cinematografía, 11.11.1963", *Film Ideal* 133: 740-741.

⁵² GARCIA ESCUDERO, J.M. Entrevista amb SANCHEZ JOVELLAR. 1964. "García Escudero habla de las Nuevas Normas de Protección al Cine", entrevista publicada al diari *Madrid* i reproduïda a *Cinestudio*, 27: 28.

estaven equilibrats i, en qualsevol cas, el projecte inicial de la DGCT limitava la protecció econòmica al coproductor espanyol. Però, un cop la proposta va ser sotmesa al Consejo Superior de Cine en el qual hi participava una representació dels diversos sectors de la indústria, "tuvimos que ceder a dar la protección a toda la producción en conjunto. Cuando se discutió el sistema de protección, ésta fue una de las imposiciones... fue un juego -como sucede siempre que se plantea una cosa democráticamente- en el que uno cede una cosa para que tú me des lo otro. Los productores, y en general la industria, no quería la protección al cine de Interés Especial. A cambio de eso vino el que nosotros tuviéramos que ceder en otros puntos que inflaron enormemente el número de coproducciones" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

D) NOUS REALITZADORS: Una de les primeres mesures adoptades per García Escudero quan es va fer càrrec de la DGCT va ser la reconversió del I.I.E.C. en E.O.C. (O.M. 8.11.1962), inaugurada el curs 1962/3, com a font de creació de nous professionals destinats a nodrir el projecte del Nuevo Cine Español. Bona part dels seus alumnes van ser els beneficiaris de la polèmica qualificació d'Interés Especial en la qual els productors més veterans veien una discriminació en els ajuts estatals per pel·lícules d'escassa rendibilitat comercial, però no per aquest motiu deixaren de participar en aquest joc, tal com van fer algunes empreses catalanes. La creació de les Salas Especiales i d'Arte y Ensayo a principis del 1967 i l'homologació de les pel·lícules de l'Escola de Barcelona a la mateixa classificació de la qual s'havien beneficiat els alumnes de l'E.O.C. van ser conseqüències directes de la doble política de la DGCT en matèria de censura i de protecció a un cinema de certa qualitat artística però tutelat ideològicament.

E) CINEMA INFANTIL: Aquesta debilitat personal de García Escudero (RODRIGUEZ GORDILLO 1977) va culminar amb un altre dels grans fracassos de la seva política renovadora a causa d'un altre pols perdut amb la indústria. Segons el DGCT, "con el cine infantil se favoreció la importación de películas y la producción pero a los responsables de las salas parroquiales, que lógicamente eran el mercado al que iban destinadas, les interesaban más las películas de mayores más o menos cortadas para que no tuvieran el cuatro y las pudieran poner" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

L'estratègia cinematogràfica de García Escudero, sotmesa en els seus criteris renovadors a la doble limitació imposada per les característiques d'un règim totalitari i per una indústria que no era tal i va acceptar de mala gana les mesures racionalitzadores imposades des d'una administració que, per primer cop, va tractar de limitar els abusos indiscriminats comesos bilateralment fins aquell moment, va patir una evolució paral·lela a la de la política espanyola. Superada la renovació governamental del 1965 i les repercussions immediates de l'aprovació de la Ley de Prensa, Fraga va acusar personalment el desgast provocat per l'increment dels conflictes sindicals i de les vagues estudiantils. La seva correspondència, en l'àmbit cinematogràfic, van ser les conclusions de les Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, celebrades a Sitges l'octubre del 1967. En elles es demanava "la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática" (GUBERN i FONT 1975, 145-146) i la sessió de cloenda va acabar amb la intervenció de la policia i diverses detencions. "Han querido hacer de ellas otras conversaciones de Salamanca pero actualizadas y revolucionadas" (GARCIA ESCUDERO 1978, 253), va afirmar el DGCT en el seu diari pocs dies abans de deixar el càrrec el 24.10.1967.

La remodelació pressupostària de l'aparell de l'estat franquista va afectar el MIT amb la supressió de la DGCT i la integració de les seves competències dins la DGCPPE, la titularitat de la qual va ser assignada a Carlos Robles Piquer. Nascut a Madrid el 1925, era llicenciat en Ciències Polítiques i Econòmiques, així com en Filosofia i Lletres. Casat amb la germana de Fraga Iribarne, havia fet carrera diplomàtica i, des que el seu cunyat havia ocupat la cartera de Información y Turismo, ell s'havia fet càrrec de la Dirección General de Información. En aquesta següent etapa heretà les directrius impulsades per García Escudero però també l'inici de la seva descomposició, fruit d'una mala aplicació i de la tendència general del franquisme a tancar qualsevol signe d'oberturisme polític.

Tot i que el seu antecessor en el càrrec el defensa -"no hubo diferencia de criterio entre él y yo. El había hecho la apertura en su Dirección General como yo en la mía y, cuando me sustituyó, siempre se refirió a mí públicamente con elogio"⁵³-, Robles Piquer no va haver de modificar ni una coma del codi de censura per incrementar la duresa de la seva aplicació amb repercussions particularment severes contra algunes de les pel·lícules produïdes a Catalunya. Però el seu mandat es

⁵³ GARCIA ESCUDERO, J.M. Carta a l'autor, Madrid, 30.1.1995.

caracteritzà principalment pel progressiu esgotament del Fondo de Protección que nodria econòmicament les subvencions a la producció cinematogràfica.

Les seves fonts d'ingressos procedien del doblatge de pel·lícules estrangeres, l'impost sobre el tràfic d'empreses i, en teoria, dels drets de doblatge de les pel·lícules estrangeres emeses per TVE. La quantitat que es recaptava anualment era d'uns 220 milions de pessetes, però descomptades altres partides quedaven uns 150 milions per les subvencions a la producció. Una quantitat que els experts consideraven insuficient per fer front als percentatges derivats d'un control de taquilla distorsionat per l'elevat número de coproduccions, "dado que si suponemos que hay que atender solamente a una recaudación de 1.850 millones de pesetas, es decir, lo obtenido por la producción nacional en el año 1968, a un promedio del 15 por ciento, resultan 227,5 millones de pesetas, sin incluir parte de las subvenciones a las películas especiales, infantiles y cortas, lo que suponía un déficit anual superior a los 120 millones de pesetas, lo que originó, a finales del 70 y primeros del 71, la reforma de la composición y estructura de gastos e ingresos del Fondo" (LOPEZ GARCIA 1972, 46-47).

En qualitat de president de l'agrupació de productors i vetllador dels interessos econòmics derivats de la seva principal font d'ingressos, Jordi Tusell va reiterar les seves queixes a Robles Piquer per no haver donat mai a conèixer amb exactitud la situació exacta del Fondo de Protección malgrat el decret de Presidència de Govern del 16.12.1967 destinat a la seva regulació. Una carta remesa per Tusell al DGCPPE, datada el 18.1.1968 (Boletín Uniespaña gener 1968, 27-28), conclouia: "La situación nos aconseja que una vez más llamemos la atención a los poderes públicos pues la industria cinematográfica puede entrar en una gravísima etapa. La voz de alarma llega cuando se ha consolidado la supresión de protecciones y subvenciones previstas en la vigente Orden ministerial del 19 de agosto, cuando el 15% correspondiente a los rendimientos de las películas del 2º trimestre de 1967 no ha sido todavía abonado". Segons els càlculs del productor, "el déficit del ejercicio anterior no será inferior a 100 millones de pesetas y como los ingresos para el presente año son de 220 millones de pesetas, cifra de la que las Autoridades de la Dirección General de Cultura Popular detraen 29 millones de pesetas para protección al Teatro, resultan absolutamente insuficientes para hacer frente solamente al 15% de la Protección por Rendimientos de Taquilla"⁵⁴

⁵⁴ Acta de l'assemblea extraordinària de l'Agrupación de Productores Cinematográficos (29.2.1968). Boletín Uniespaña, febrer 1968: 9.

El mateix fet que provocà la caiguda de Fraga Iribarne del MIT també afectà directament la indústria cinematogràfica, degut a les implicacions de MATESA amb el Banco de Crédito Industrial que gestionava els préstecs a la producció cinematogràfica. La indústria tractà de trobar noves vies de realimentació d'un Fondo de Protección l'esgotament del qual ja havia anunciat García Escudero el 1966 - sobre la base de que "no es el sistema lo que ha fallado, sino la industria" (GARCIA ESCUDERO 1978, 229-230)- i la DGCPE reaccionà amb una exasperant lentitud de reflexes quan va esperar fins el 1.10.1969 per emetre una resolució que limitava l'import de la protecció a les coproduccions. Un càlcul de l'assemblea extraordinària de l'Agrupació de Productors celebrada el 19.12.1969 quantificava en 251.900.000 pts el deute del Fondo de Protección corresponent a l'any 1969 i advertia "que de prolongarse esta situación imposibilitará seguir produciendo".

Ja en aquests darrers mesos del 1969, Alfredo Sánchez Bella havia ocupat la cartera del MIT i Carlos Robles Piquer havia estat substituït per Enrique Thomas de Carranza y Luque (Madrid, 1918). Llicenciat en Dret i en Ciències Polítiques i Econòmiques, el seu currículum incloïa ser membre de la Confederación Nacional de Excombatientes i exgobernador civil de Toledo. Quinze dies després d'accedir a la DGCPE va prohibir la celebració de l'assemblea general de l'ASDREC perquè "los puntos del orden del día están en contradicción con las Leyes Fundamentales del Movimiento y los principios de la Unidad Sindical".

Un període iniciat des de l'esperança d'una flexibilització de la censura i d'una racionalització de la legislació cinematogràfica es cloïa amb la cara més negra de la censura franquista. Però també amb la constatació del fet que sense els diners de l'estat la indústria cinematogràfica espanyola era un gegant amb peus de fang incapaç de poder donar una passa durant tot un any sense les crosses de la subvenció.

5. LES EMPRESSES DE PRODUCCIO

5.1. QUANTIFICACIO I CARACTERISTIQUES GENERALS

El volum total de la producció cinematogràfica espanyola durant el període estudiat, referit al nombre de llargmetratges, varia segons les fonts consultades (TAULA nº I). Tal com s'ha exposat en l'apartat metodològic, la referència utilitzada per configurar el material de l'estudi són les dades del Sindicato Nacional del Espectáculo (VALLE FERNANDEZ 1969), amb la llicència de recórrer a la xifra de 125 llargmetratges corresponents al 1969 aportada per altres fonts degut a la divergència dels límits cronològics entre el període estudiat i la referència bibliogràfica esmentada.

Una primera lectura d'aquestes dades obre un interrogant a propòsit del paradoxal augment de la producció en un context generalitzat de disminució del número d'espectadors cinematogràfics en tots els països europeus. La justificació més immediata procedeix de la correlació entre l'augment progressiu del número de llargmetratges produïts, amb una quota màxima fixada el 1966 i un descens significatiu els tres anys posteriors, i el percentatge de coproduccions amb altres països (TAULA nº II).

El caràcter desorbitat d'aquestes xifres -el 50% dels films produïts eren coproduccions amb altres països- va sorprendre fins i tot la pròpia empresa. En el moment de màxima expansió d'aquesta tendència el fenomen s'interpretava de forma triomfalista com una àmplia superació de "las previsiones contenidas en el Plan de Desarrollo (131 frente a las 98 calculadas). Las inversiones efectuadas en la industria han sido de 994.290.646 pesetas frente a 536.306.568 del año anterior. La inversión media por película fue en 1965 de 8.217.278 pesetas; en 1964 había sido de 6.309.489 pesetas. Por consiguiente, el aumento global de inversiones ha sido del 85.30 por ciento, lo que coloca al cine en cabeza de todas las demás industrias en cuanto al coeficiente de aumento de las inversiones en el pasado año"⁵⁵. Un apartat posterior d'aquest treball desenvolupa quina era la naturalesa econòmica que sustentava aquestes coproduccions i la falàcia d'aquesta lectura estrictament quantitativa. Tanmateix, el fenomen va ser característic però no exclusiu del cinema

⁵⁵ *La vanguardia española*, 18.3.1966: 62.

| FONT | TOTAL | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 |
|--------------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| SIND NAC ESP | 1003* | 88 | 114 | 130 | 151 | 164 | 125 | 106 | 125* |
| S. SIND EST | 1086 | 116 | 176 | 123 | 151 | 164 | 125 | 106 | 125 |
| UNIESPAÑA | 960 | 86 | 94 | 109 | 133 | 160 | 138 | 117 | 123 |
| V. LOPEZ | 998 | 88 | 114 | 130 | 151 | 164 | 120 | 106 | 125 |
| MIN. CULTURA | | | | 123 | 151 | 164 | 125 | 106 | 125 |

TAULA nº I: Nombre de llargmetratges produïts a Espanya durant el període estudiat. Fonts: SIND NAC ESP = VALLE FERNANDEZ 1969; S. SIND EST = VALLE FERNANDEZ 1966 / *Cine español* 1971, Servicio Sindical de Estadística, Madrid, 1971; UNIESPAÑA = Catàlegs d'*Uniespaña*; V. LOPEZ = LOPEZ GARCIA 1972; MIN. CULTURA = MINISTERIO DE CULTURA 1978.; * Dades extrapolades d'altres fonts.

| | TOTAL | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 |
|-----------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| TOTAL LM | 1003* | 88 | 114 | 130 | 151 | 164 | 125 | 106 | 125* |
| COPRODUC. | 504* | 24 | 55 | 63 | 98 | 97 | 70 | 54 | 43* |
| % COPROD. | 50.2 | 27.2 | 48.2 | 48.4 | 64.9 | 59.1 | 56.0 | 50.9 | 34.4 |

TAULA nº II: Nombre i percentatge de coproduccions espanyoles amb altres països. Font: Elaboració pròpia a partir de dades de VALLE FERNANDEZ 1969 i * extrapolacions d'altres fonts.

| | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 | 1964 |
|--------|--------|--------|--------|---------|---------|---------|---------|
| R.F.A. | 115/17 | 106/21 | 95/11 | 82/11 | 63/18 | 63/20 | 75/40 |
| FRANÇA | 126/51 | 139/71 | 158/79 | 178/109 | 150/105 | 160/123 | 148/103 |
| ITALIA | 137/67 | 167/81 | 168/65 | 213/75 | 246/95 | 245/83 | 314/163 |

TAULA nº III: Producció de llargmetratges a diversos països europeus (dels quals són coproduccions). Font: Elaboració pròpia.

espanyol, ja que en altres països europeus, llevat de Gran Bretanya i amb una especial incidència en aquells amb els quals Espanya coproduïa majoritàriament, la situació va ser similar (**TAULA nº III**).

També va ser comú a la majoria de països europeus el no menys paradoxal augment del nombre d'empreses per fer front a l'increment de la producció mentre disminuïa el número d'espectadors. Les societats franceses dedicades a la producció de llargmetratges van augmentar des de les 495 registrades el 1959 -any en el qual només 4 d'aquestes empreses van produir més de dos films- fins a 698 el 1964, tot i que només 133 eren actives. Les xifres relatives al cinema espanyol resulten encara més espectaculars i simptomàtiques d'un fenomen que, tal com s'analitza en un apartat posterior, no respon a unes característiques industrials de lliure mercat sinó a l'estricta dependència d'un aparell legislatiu que a la vegada esdevenia la principal font d'inversió econòmica.

Ja durant el període 1951-1961 s'havien configurat unes característiques basades en la concentració d'unes poques empreses dotades d'una certa potència i una diàspora de petites productores, de tal manera que "tres empresas de Barcelona y nueve de Madrid producen, por tanto, el 35.8% del total de las 718 películas que se realizan en el intervalo de los once años aquí reflejados. El corolario inevitable supone que las restantes 164 productoras activas dan a luz un montante de 461 películas. O lo que es lo mismo: para el 93% de las empresas la media de producción apenas llega a las tres películas en el conjunto del ejercicio" (HEREDERO 1993, 79).

En el curs del període estudiat, tal com s'aprecia a la **TAULA nº IV**, l'increment més significatiu del nombre d'empreses registrades es produeix els dos anys immediatament posteriors a la promulgació de les noves normes del 1964 per baixar progressivament els anys següents fins els alarmants nivells de 1970. L'evidència que la crisi del Fondo de Protección delmés el nombre de productores en actiu anticipa, amb diàfana claredat, quina era la principal font de finançament del cinema espanyol d'aquest període.

El cinema produït a Catalunya va acusar, en plena sintonia amb la resta del cinema espanyol, tots aquests fenòmens sense mostrar símptomes d'especials discriminacions en relació a un context dominat per una legislació comú. La **TAULA nº V** mostra que el nombre de llargmetratges produïts a Catalunya era un 17.1% del total del cinema espanyol i que, llevat de l'increment global registrat entre el 1965 i el 1966, que és polaritzat per la indústria barcelonina en el primer d'aquests anys, aquest percentatge es mantén estable.

| | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 | 1970 |
|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| TOTAL | 63 | 67 | 67 | 82 | 92 | 71 | 62 | 79 | 56 |
| NOVES | 19 | 25 | 18 | 18 | 34 | 11 | 9 | 14 | 9 |

TAULA nº IV: Nombre d'empreses productores "actives" a Espanya (Les "noves" també estan incloses al "total"). Font: LOPEZ GARCIA 1972.

| | TOTAL | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 |
|-----------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| ESPANYA | 1003 | 88 | 114 | 130 | 151 | 164 | 125 | 106 | 125 |
| CATALUNYA | 172 | 15 | 21 | 22 | 35 | 23 | 20 | 15 | 21 |
| % | 17.1 | 17.0 | 18.4 | 16.9 | 23.1 | 14.0 | 16.0 | 14.1 | 16.8 |

TAULA nº V: Nombre de llargmetratges produïts a Catalunya en relació al conjunt del cinema espanyol. Font: Elaboració pròpia.

| | TOTAL | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 |
|-------------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| PROD. CAT. | 172 | 15 | 21 | 22 | 35 | 23 | 20 | 15 | 21 |
| COPR. CAT. | 79 | 2 | 4 | 11 | 30 | 15 | 9 | 5 | 4 |
| % COP. CAT. | 45.9 | 13.3 | 19.0 | 50.0 | 85.7 | 65.2 | 45.0 | 33.3 | 19.0 |
| % COP. ESP. | 50.2 | 27.2 | 48.2 | 48.4 | 64.9 | 59.1 | 56.0 | 50.9 | 34.4 |

TAULA nº VI: Coproduccions internacionals realitzades per empreses catalanes en xifres absolutes i en percentatge respecte al conjunt de la producció catalana. % COP. ESP. indica el percentatge de coproduccions realitzades pel cinema espanyol dins la producció global. Font: Elaboració pròpia.

El fenomen de les coproduccions es va repetir a Catalunya amb un percentatge respecte la producció global (45.9%) equiparable al del conjunt del cinema espanyol, però amb un desequilibri significatiu durant el període comprès entre 1964 i 1966. Durant aquests anys, el percentatge de coproduccions a Catalunya supera el del cinema espanyol degut a la massiva activitat de la principal empresa local en aquest sector (**TAULA nº VI**).

El nombre d'empreses productores espanyoles va créixer paral·lelament al nombre de pel·lícules segons una tendència que va provocar l'alarma entre els mateixos responsables del MIT. Però quan aquests funcionaris valoraren la situació anterior a les normes del 1964 encara no preveien que les seves conseqüències agreujarien encara més el problema generat per un sistema que, "absolutamente desconectado del mercado, había conducido a una "inflación" de la producción manifiesta, pues es un hecho indiscutible el que ni las necesidades del mercado nacional, ni las posibilidades de las instalaciones industriales, ni la demanda de los mercados exteriores, justifican en ningún caso (por el momento) un número anual de películas españolas superior a setenta. La mencionada "inflación" de la producción era, pues, un fenómeno tan alarmante como el hecho de que (también como consecuencia de la orientación general del sistema) esa producción no fuese el resultado de unas productoras potentes, sino de una atomización tal como refleja el dato de que un 42 por 100 de las productoras nacionales legalmente existentes no han producido más que una película; el 18 por 100 solamente dos; el 32 por 100, tres, y sólo el 8 por 100 un número superior" (**MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO 1965, 17**).

Curiosament, la relació de les deu productores espanyoles més actives durant el període 1962-1969 (**TAULA nº VII**) està encapçalada per una empresa catalana - P.C. BALCAZAR- i una altra -I.F.I. ESPAÑA- figura en la cinquena posició, però són les excepcions a una regla que es mou en quotes molt més baixes. De les 33 productores actives a Catalunya durant el període estudiat, únicament tres - BALCAZAR, I.F.I. ESPAÑA i TEIDE- van produir més d'un llargmetratge anual. Quatre més -ISASI, COOPERATIVA CONSTELACION, FILMSCONTACTO i FILMS R.B.- van generar més de quatre llargmetratges -entre 0.5 i 1.0 per any- i les 26 restants van desenvolupar una activitat inferior als 4 llargmetratges. A la resta d'Espanya, 28 de les 187 empreses actives van produir més d'un llargmetratge anual, l'activitat de quaranta productores més, va oscil·lar entre 4 i 7 llargmetratges (0.5 i 1 LM/any) i 119 van generar menys de quatre films durant els vuit anys estudiats.

| EMPRESSES | FILMS | ESPANY. | COPROD. | % COPR. | FILMS/ANY |
|------------|-------|---------|---------|---------|-----------|
| BALCAZAR | 65 | 9 | 56 | 86.1 | 8.1 |
| HISPAMER | 35 | 6 | 29 | 82.8 | 4.3 |
| COPERCINES | 30 | 10 | 20 | 66.6 | 3.7 |
| PEDRO MASO | 29 | 0 | 29 | 0 | 3.6 |
| IFI ESPAÑA | 26 | 21 | 5 | 19.2 | 3.2 |
| B. PEROJO | 24 | 8 | 16 | 66.6 | 3.0 |
| ATLANTIDA | 23 | 9 | 14 | 60.8 | 2.8 |
| C.GONZALEZ | 22 | 5 | 17 | 77.2 | 2.7 |
| AGATA | 17 | 7 | 10 | 58.8 | 2.1 |
| ESTELA | 17 | 5 | 12 | 70.5 | 2.1 |

TAULA nº VII: Principals empreses de producció espanyoles (1962-1969).

Font: Elaboració pròpia.

| | >1 lm/a | NºFILMS | % | <1 lm/a | NºFILMS | % |
|-----------|---------|---------|------|---------|---------|------|
| CATALUNYA | 3 | 100 | 58 | 30 | 72 | 42 |
| RESTA ESP | 28 | 400 | 48.1 | 159 | 431 | 51.9 |

TAULA nº VIII: Activitat de les productores, classificades entre les que produeixen més o menys d'un film per any, segons la seva ubicació geogràfica. Font: Elaboració pròpia.

Segons la classificació de les empreses espanyoles de producció cinematogràfica en funció del concepte d'"esporàdiques", "discontínues" i "contínues" (VALLE FERNANDEZ 1966) aplicada al període estudiat, les 3 empreses catalanes que produïren més d'un llargmetratge a l'any (9.9%) generaren el 58% de la producció, mentre a la resta d'Espanya les 28 productores que van realitzar més d'un film anual (15.0%) van ser responsables del 48.1% del nombre de llargmetratges (veure **TAULA nº VIII**). La diferència entre ambdós percentatges suggereix una major concentració empresarial al voltant d'unes poques productores a Catalunya mentre que a la resta d'Espanya existiria una major dispersió de l'activitat entre més empreses que produïrien un nombre inferior de llargmetratges.

El 90% de productores catalanes del període estudiat correspondria, en conseqüència, a la categoria d'"esporàdiques". La seva activitat era purament circumstancial i, en termes generals, responia a "la libre asociación de un grupo de personas que se dedican a llevar adelante un proyecto de película. (...) Estas empresas en general carecen de domicilio social exclusivo y no tienen a su cargo personal asalariado. A veces, según el planteamiento financiero, se trata de un grupo de personas a sueldo de una distribuidora u otra productora de mayor entidad que, con su vigilancia, realiza la película" (VALLE FERNANDEZ 1966, 19).

Segons la seva naturalesa mercantil, durant el període comprès entre 1953 i 1965, el 45.8% de les empreses espanyoles de producció cinematogràfica eren individuals i únicament el 30.2% estaven registrades com a societats anònimes (VALLE FERNANDEZ 1966). La **TAULA nº IX** mostra la seva distribució geogràfica, en el mateix marge cronològic i d'acord amb els diversos tipus d'empreses, amb una particular incidència de les empreses barcelonines registrades com a persones físiques.

En relació al capital social d'aquestes empreses, si el volum de la producció catalana estava al voltant d'un 17% de la global espanyola i el nombre d'empreses s'apropa al mateix percentatge (15.3%), el capital autoritzat de les empreses catalanes amb personalitat jurídica (**TAULA nº X**) es redueix a un 11.2% que tradueix una particular feblesa econòmica.

Un recent estudi sobre el cinema espanyol dels anys cinquanta ha posat de manifest que durant aquell període "la inmensa mayoría de las empresas apenas logran producir o comercializar más de una película al año. En estas condiciones, la falta de capitales propios, el desinterés crónico de la banca privada hacia la industria del cine, la carencia de una planificación a largo plazo, la desconexión frecuente

| | S.A. | % | S.L. | % | COOP | % | P FIS | % |
|-----------|------|------|------|------|------|------|-------|------|
| MADRID | 73 | 80.2 | 44 | 91.6 | 38 | 95.0 | 143 | 76.0 |
| BARCELONA | 13 | 14.2 | 3 | 6.2 | 2 | 5.0 | 39 | 20.7 |
| ALTRES | 5 | 5.5 | 1 | 2.0 | - | - | 6 | 3.1 |

TAULA nº IX: Distribució geogràfica de les empreses espanyoles segons la seva naturalesa mercantil registrada fins el 1965. Font: INSTITUTO DE LA OPINION PUBLICA 1968, 9-11.

| | S.A. | CS.AUTOR | C.S.DESEMB | S.L. | C.S.AUTOR | C.S.DESEMB |
|-----------|------|----------|------------|------|-----------|------------|
| MADRID | 73 | 209.32 | 144.07 | 44 | 27.11 | 21.26 |
| BARCELONA | 13 | 37.08 | 14.78 | 3 | 1.12 | 1.12 |
| ALTRES | 5* | 64.20 | 62.29 | 1 | 0.15 | - |

TAULA nº X: Distribució del capital social autoritzat i desemborsat de les empreses de producció constituïdes com a S.A. o S.L. en relació a la seva distribució geogràfica. El * crida l'atenció sobre la inclusió de CIFESA en aquest apartat com a possible factor distorsionador. Font: INSTITUTO DE LA OPINION PUBLICA 1968, 9-11.

entre la producció i el restu de los aparatos industrials (estudios, distribució, exhibició), la insuficiencia de la explotació interior -ya controlada por los estudios americanos- y la carencia de mercados exteriores, colocan al cine español bajo la dependencia de la protección estatal: un caldo de cultivo ideal para la proliferación de negocios montados, exclusivamente, al amparo del manantial que reporta la especulación con los permisos de importación y doblaje, fomentada por la política legislativa" (HEREDERO 1993, 72).

Quan García Escudero heretà aquest panorama, era perfectament conscient de la situació que ell mateix havia denunciat (GARCIA ESCUDERO 1962). Tractà de combatre-la amb mesures legislatives racionalitzadores però va topar amb les limitacions d'un règim totalitari propens a l'amiguisme, a les concessions i als pactes amb aquesta suposada indústria, majoritàriament identificada amb una burgesia servil i oportunista però gens disposada a deixar-se arrabassar el seu productiu *modus vivendi*. Segons recorda ara el DGCT que, durant el franquisme, més va apropar la realitat del cinema espanyol al paper que en ell hi jugava l'estat, llevat de CIFESA i Cesáreo González "todo lo que hay son unos señores que se lanzan a producir películas como se podían lanzar a cultivar naranjas. Iban al provecho inmediato sin disponer de fondos ni de capital. Uno de los grandes problemas que yo me encontré en el cine español era esta atomización de la industria, que en realidad no era tal industria. Eran señores poco más o menos dedicados al cine que iban a hacer su aventurita de cada película. Ese era un gran inconveniente para cualquier política seria. Luego había una distribución, que era la rama más seria, pero funcionaba como filial de los americanos. Y una exhibición que iba únicamente a poner lo que le mandaban los distribuidores y normalmente con la idea de que les interesaba más la película americana que la española. Ese era el panorama, o sea no había una industria" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

Aplicada a la realitat catalana, homologable a l'espanyola en una proporció situada entre el 15 i el 20% en la majoria dels seus aspectes, les característiques de les empreses també eren similars. Contemporàniament, un crític local ja les va definir globalment en aquests termes: "Ben poques arriben a un ritme de producció d'un film anual. En realitat són molt més uns noms en espera d'algú amb idees i diners, que no pas societats amb un capital i un programa d'acció. Es tracta de societats constituïdes per a una sola cinta, les quals després han guardat el nom i el tenen a la disposició d'uns altres que estiguin en condicions semblants a les d'ells quan van decidir d'emprendre l'aventura cinematogràfica. Moltes d'elles neixen i moren sense periodicitat, però amb relativa freqüència. Hi ha, és clar, algunes

societats de producció més serioses, gairebé sempre amb connexió íntima amb alguna distribuïdora. Però fins en aquests casos el ritme de producció és tan baix, que a la primera ventada financera tot queda parat, i cada represa suposa de remuntar tot l'equip, amb tot el que això inclou de manca de continuïtat i d'impossibilitat d'establir un veritable estil de filmació⁵⁶.

Una anàlisi individualitzada d'aquestes característiques ocupa el següent epígraf d'aquest treball, amb una descripció pormenoritzada de les característiques de cada empresa expressades en ordre cronològic segons la data d'inici de la seva activitat.

5.2. TIPIFICACIO DE LES PRODUCTORES CATALANES

5.2.1. IFI ESPAÑA S.A.

5.2.1.1. Antecedents

En el rerafons d'aquesta empresa hi ha un capítol notori de la història del cinema espanyol i, més concretament, un personatge singular de decisiva importància en la producció barcelonina durant el període franquista. Ignasi F. Iquino (Valls (Tarragona), 25.10.1910 - Barcelona, 29.4.1994) va heretar del seu pare, el mestre Ramon Ferrés, dos trets bàsics de la seva personalitat: una marcada vocació artística i la consciència de la seva comercialització.

Joan Bosch, que va treballar a les seves ordres com a director, recorda sobre el segon aspecte que "el seu pare era músic i ell tenia una fixació amb els drets d'autor. Tant és així que un cop em va confessar que havia agafat el teatre de La Latina de Madrid per estrenar les seves comèdies musicals i tenir el màxim de drets dins del Montepío. Deia: <<Avui dia es fan fortunes amb els drets>>" (BOSCH a l'autor). En relació a les seves capacitats artístiques, Iquino va cultivar la pintura, el dibuix i, posteriorment, la fotografia. Propietari d'un taller consagrat a aquesta activitat -en col·laboració amb Valentí Sallent, futur director de producció de les seves pel·lícules-, la va estendre al terreny cinematogràfic amb tres curtmetratges - Sereno y tormenta (1934), Combate Eloy-Pineda (1934) i Toledo y el Greco (1935) i el llargmetratge Al margen de la ley (1935). L'escabrositat del seu tema, basat en un crim comès a l'exprés d'Andalusia, va endarrerir la seva estrena i l'esclat de la guerra

⁵⁶ PORTER MOIX, M. 1964. "La situació cinematogràfica a Barcelona", Serra d'Or Vol VI, 4: 33.

civil també va condicionar el rodatge de Diego Corrientes (1936) i del migmetratge Paquete, fotógrafo público número 1 (1938).

Acabat el conflicte bèl·lic, Iquino va ser contractat per la productora valenciana CIFESA, on -entre 1940 i 1943- va rodar vuit títols, tots ells adscrits al gènere de la comèdia. Segons Miquel Raufast, autor d'un documentat estudi sobre la primera etapa professional d'Iquino, aquest període li va propiciar l'"adquisició d'una tècnica i d'uns recursos narratius, coneixements profunds dels aspectes pràctics del rodatge, accés a una empresa amb una estructura i un model organitzatiu molt més complex del que era habitual en el cinema espanyol, èxit i reconeixement popular..."⁵⁷.

Això no obstant, la boda d'una germana seva amb Francesc Ariza, un industrial català que tenia interessos en el sector dels electrodomèstics i també alguns magatzems de fusta, va permetre Iquino ampliar les seves expectatives. Va ser així com tots dos cunyats -esperonats per les noves mesures proteccionistes de la legislació cinematogràfica espanyola- van rellotjar la marca EMISORA FILMS a partir de l'1.2.1943. Inicialment, les oficines estaven localitzades al mateix estudi fotogràfic d'Iquino situat al Passeig de Gràcia i els films es rodaven als estudis DIAGONAL, situats a l'avinguda de Carles III i dirigits per Jaume Piquer, operador contractat pel mateix Iquino. La filosofia de l'empresa quedava precisament reflectida en aquestes declaracions del realitzador: "Sacrifiqué mi vanidad, mi gusto, mi espíritu, con el fin de que con este cine de tipo medio que he ido haciendo contribuyese con mi grano de arena a la creación y estabilidad de una industria cinematográfica auténtica, para poner los cimientos de una producción fructífera y consecutiva. No puedo creer que el cine se consiga arruinando a un productor. Y hasta ahora no me he considerado ni me considero, ni a mí y ni a mis colaboradores, suficientemente capacitados para una aventura de producción superior, por su coste, a una amortización, por optimista que ésta sea"⁵⁸.

Tot i aquesta sensata justificació de la modèstia dels seus productes -una característica que mai més abandonaria la filmografia d'Iquino com a realitzador i productor-, el cineasta no va renunciar a la creació d'una infraestructura industrial inspirada en els models nord-americans i adaptada de l'experiència que havia viscut a CIFESA. El primer pas va ser el contracte signat el 1944 amb la distribuïdora

⁵⁷ RAUFAST I CHICO, M. 1987. "EMISORA FILMS: Una productora de cinema a Catalunya. Primera part: l'etapa Iquino (1943-1948)", Cinematògraf/Història de la Catalunya cinematogràfica, Vol 4: 132.

⁵⁸ IQUINO, I.F. 1943. Declaracions a Primer Plano, 25.7.1943: s.n.p.

HISPANO FOX FILMS SAE per bescanviar la distribució de les seves pel·lícules per llicències d'importació de films nord-americans, segons propiciava la legislació del moment. Assegurada aquesta font d'ingressos, la productora va establir un altre pacte amb els estudis KINEFON per rodar-hi quatre pel·lícules el 1946. Però aquell mateix any va fer un altre pas decisiu: "Vaig llogar un local al Passeig de Sant Joan recordava Iquino-, un local enorme amb cinc plantes on hi havia un teatre precís. Allí vaig fer unes sessions de teatre experimental, amb Yerma i una obra d'O'Neill. Era un teatre de luxe, amb un vestíbul amb una exposició de quadres. La condició era que el públic havia d'anar-hi d'etiqueta. Cada entrada costava 500 pts d'aquella època, però la gent s'hi trobava bé i hi anava. Al primer pis hi havia les oficines, la caixa i l'administració. Al segon hi havien els guionistes, perquè jo, com els americans, tenia un equip de guionistes (...) i cada un treballava en la seva especialitat: còmic, la frase encertada, la seqüència més curta... A l'últim pis hi havia mobles decoració, trastos, banyes, toros, etc"⁵⁹.

Entre 1943 i 1948, EMISORA va produir 16 llargmetratges, tots ells dirigits per Iquino gràcies a unes qualitats professionals sintetitzades per Raufast -"rodatges eficaços i ràpids, sense tardances innecessàries; agilitat d'inventiva a l'hora de solucionar qualsevol imprevist i, sobre tot, una immensa capacitat de treball"⁶⁰. Corroborades pels seus col·laboradors en aquest període. Però tot just quan Iquino va decidir donar joc a d'altres realitzadors contractats per la productora i assumir el mateix la direcció d'En un rincón de España, primer film espanyol en color, l'estiu del 1948 es va produir el seu divorci d'EMISORA arrel d'una confrontació amb el seu cunyat.

Anys després ho rememorava d'una forma peculiar, sense tan sols citar el nom d'Ariza, davant les càmeres de TV3: "Jo sóc molt especial. Si estic rodant una pel·lícula i necessito una làmpara d'un company i ell no hi és l'agafo i després la torno. Però si l'altra persona que estava amb mi, quan arriba i veu que no hi és s'arma la gran bronca, jo l'envio a fer punyetes. Vam estar parlant de si es quedava ell o jo, els dos no podíem estar junts. Ell tenia un banc que el recolzava, que era la Banca Tusquets i jo no tenia ningú, em recolzava jo sol. Ell em va fer una proposició de que si jo me n'anava ell em pagaria al comptat i jo li vaig proposar que si marxava ell li pagaria a terminis, perquè no tenia diners. Vaig marxar jo. Quan vaig marxar jo vaig dir, perquè tot això venia de lluny i hi havien més coses: <<M'heu fet la traveta

⁵⁹ IQUINO, I.F. 1984. Entrevista amb O. Martí i F. Umbert enregistrada per TV3 (Cinema 3). Inèdita.

⁶⁰ RAUFAST, M. 1987. Op. Cit.: 150.

però vosaltres aquí no dureu ni sis mesos>>. Em vaig equivocar de tres, van durar nou mesos. *Quiebra total, bancarrota, no va quedar ni un moble*".

Raufast, en el seu estudi, és més explícit. Aludeix, d'una banda, al deteriorament de l'equilibri familiar arrel de les relacions sentimentals que Iquino va emprendre amb Julia San José de la Fuente, una script que a la vegada era germana de la seva dona i d'"un noi que servia per tot: feia de xofer, escombrava, feia decorats, portava els *bocadillos*, afaitava... Era una família d'extracció relativament senzilla, però la Toni -sobrenom amb el qual es coneixia la futura dona d'Iquino- era l'eminència gris i van fer un tàndem que s'entenia molt bé en tots els sentits" (PÉREZ DOLZ a l'autor). D'altra banda, "potser empès per aquest malestar familiar, Ariza intentà en aquesta època introduir un nou soci a EMISORA, cosa a la qual Iquino s'hi oposà rotundament"⁶¹.

Mentre EMISORA va sobreviure fins el 1951 -uns mesos més del que la selectiva memòria d'Iquino recorda-, el 1949 ell va crear una nova empresa amb seu als locals del Passeig de Gràcia i una marca, I.F.I., que duia les seves inicials. Mantenint la vinculació amb HISPANO FOX -que substituiria per la creació d'una distribuïdora pròpia, I.F.I.S.A., el 1963-, va reconstruir el seu petit imperi en el local d'una sala de ball a l'avinguda del Paral·lel. Un cop adquirit aquest edifici el 1950 i transformat en oficines i estudis de rodatge, es va fer amb el control dels estudis de so PARLO FILMS i va reprendre la seva frenètica activitat de rodatge sense augmentar el nivell de qualitat dels seus productes.

L'empresa es va constituir com a societat anònima el 31.5.1952 amb un capital social d'1.500.000 pts. El 1957, data d'obertura del nou registre d'empreses cinematogràfiques consta com I.F.I. PRODUCCION Y ESTUDIO amb un capital de 8.563.956 pts i el 18.10.1960 adopta el nom de I.F.I. ESPAÑA, que tindrà vigència fins el 25.11.1971, quan es va inscriure dins l'apartat de persones jurídiques com I.F.I. PRODUCCION S.A. amb un capital social de 3.000.000 pts i el mateix Iquino com administrador i gerent.

5.2.1.2. Activitat

La producció de I.F.I. des de la seva constitució fins l'inici del període estudiat va abastar:

- 1949 La familia Vila. D: I.F. Iquino
- 1950 Bajo el cielo de Asturias. D: G. Delgrás

⁶¹ RAUFAST, M. 1987. *Ibid.*: 191.

- 1950 Brigada criminal. D: I.F. Iquino
- 1950 Historia de una escalera. D: I.F. Iquino
- 1951 Almas en peligro. D: A. Santillán
- 1951 El sistema Pelegrín. D: I.F. Iquino
- 1951 La danza del corazón D: I.F. Iquino/R. Alfonso
- 1951 Dulce nombre. D: Enrique Gómez
- 1952 Mercado prohibido. Javier Setó
- 1952 Bronce y luna. D: Javier Setó
- 1952 El Judas. D: I. F. Iquino
- 1952 Persecución en Madrid. D: Enrique Gómez
- 1953 La hija del mar. D: Antonio Momplet
- 1953 El golfo que vió una estrella. D: I.F. Iquino
- 1953 Fantasía española D: Javier Setó
- 1953 Fuego en la sangre. D: I.F. Iquino.
- 1953 La hija del mar. D: Antonio Momplet.
- 1953 La montaña sin ley. D: Miguel Lluch
- 1954 Los gamberros. D: Juan Lladó.
- 1954 El presidio. D: Antonio Santillán
- 1954 Good Bye Sevilla. D: I.F. Iquino
- 1954 Los agentes del quinto grupo. D: Ricardo Gascón
- 1954 La canción del penal. D: Jean Sacha i Juan Lladó
- 1954 La pecadora. D: I.F. Iquino
- 1955 El ceniciento D: Juan Lladó
- 1955 El difunto es un vivo. D: Juan Lladó
- 1955 El ojo de cristal. D: Antonio Santillán
- 1955 Sitiados en la ciudad. D: Miguel Lluch
- 1955 Camino cortado. D: I.F. Iquino
- 1956 Hospital de urgencia. D: Antonio Santillán
- 1956 Quiéreme con música. D: I.F. Iquino
- 1957 Cuatro en la frontera. D: Antonio Santillán
- 1957 Los ángeles del volante. D: I.F. Iquino
- 1957 Pasaje a Venezuela. D: Rafael J. Salvia.
- 1958 Los cobardes. D: D: Juan Carlos Thorry
- 1958 El niño de las monjas. D: I.F. Iquino
- 1958 Secretaria para todo. D: I.F. Iquino
- 1959 Buen viaje, Pablo. D: I.F. Iquino

- 1959 Llama un tal Esteban. D: Pedro L. Ramirez
1960 Botón de ancla. D: Miguel Lluch
1960 Las estrellas. D: Miguel Lluch
1960 Los claveles. D: Miguel Lluch
1961 Juventud a la intemperie. D: I.F. Iquino
1961 Pena de muerte. D: J. M. Forn
1961 ¿Dónde pongo este muerto?. D: Pedro L. Ramirez

Des de 1953 a 1965, I.F.I. va produir un total 45 pel·lícules, amb un promig de 3.75 pel·lícules per any, mentre la productora espanyola més important, SUEVIA FILMS, produïa en un any menys 42 títols, un promig de 3.81 per any (PÉREZ MERINERO 1975, 42). Aquestes xifres donen una idea de la gran activitat de l'empresa provocada per un elevat ritme de producció que responia a una sèrie de factors:

a) La controvertida personalitat del mateix Iquino, basada en un caràcter peculiar i en la seva extraordinària capacitat de treball: Nunes, que es va responsabilitzar del departament de guions durant un parell d'anys, diu que "era un hombre muy tímido, tenía una gran falta de confianza en sí mismo. Era muy inseguro y por eso quería transmitir esa impresión de seguridad hacia el exterior, no queriendo saludar para darse importancia. Era muy instintivo, muy primitivo y con una inteligencia poco desarrollada y condicionada por la obligación importante de la empresa" (NUNES a l'autor).

Sense arribar als nivells assolits a EMISORA, Iquino va seguir un ritme personal de realització molt elevat que responia a la seva capacitat tècnica en el domini de totes les disciplines de la creació cinematogràfica, des de la producció fins el muntatge. Entre la resta dels directors més prolífics destacaven alguns col·laboradors de la casa -com el guionista Joan Lladó, el decorador Miquel Lluch o Antonio Santillán, director dels estudis de doblatge de PARLO FILMS- que el mateix Iquino promocionava a aquesta responsabilitat a canvi d'un control estricte de la seva feina.

Tan aviat va sortir de l'E.O.C., Mario Camus va aterrar traumàticament als estudis d'Iquino: "Era miserable -afirma el director de Los farsantes-, pero él era el productor, aunque pusiera un ejemplar viejo de La vanguardia para cortar la luz. Todas esas historias que ahora son divertidas, entonces eran muy miserables. Pero recuerdo que en un cuarto de hora de moviola junto a Iquino aprendí más de cine que en todos los cursos de la Escuela" (CAMUS a l'autor). Una situació viscuda per

Josep M^a Forn durant la primera setmana de rodatge de Pena de muerte corrobora aquesta percepció del personatge: "Jo estava al plató muntant un travelling. Ell va passar, molt discret, va mirar i se'n va anar. Dues hores més tard, em van dir que quan tingués cinc minuts l'anés a veure al seu despatx. Em va dir: <<T'he estat mirant com planificaves i, t'has adonat que aquell actor el tens sempre d'esquena?>>. <<Està fet amb tota la intenció del món>>, li vaig respondre. <<Es un actor que em costa diners>>, va replicar. <<Iquino, recorda -li vaig dir jo- que jo no el volia aquest actor. Tu em vas obligar a utilitzar-lo i jo he complert, però ningú no em pot obligar a que no carregui l'objectiu sobre els altres>>. Llavors, va dir: <<Fes allò que vulguis. Però, et puc demanar un favor? Fes-me dos primers plans d'ell i et prometo que, si tu no vols, no els posarem al muntatge. Però fes-me un parell per tenir-los>>. I, que jo recordi, no es van posar al muntatge final" (FORN a l'autor).

Anècdotes d'aquest estil n'hi ha per dotzenes, però no es pot oblidar la de l'operador Pau Ripoll, que cada cop que Iquino sabia que anava a demanar un augment de sou li criticava la seva feina per restar-li arguments o la dels cinc actors d'El tambor del Bruch que li van anar a demanar un augment de dietes mentre malvivien en una pensió d'Olesa de Montserrat. Iquino els va doblar la quantitat sense cap problema però l'endemà, al rodatge, va fer matar a tots cinc personatges i va enviar als actors a Barcelona. "Ho feia així -opina Forn- per disciplina, perquè els altres veiessin com anava la cosa. També ho podia fer perquè dominava extraordinàriament la matèria. Rodant, em sembla que era Cabeza de hierro, se li va trencar la cama a la protagonista, que era Ana Mariscal, i el metge va dir: quaranta dies sense rodar. Això era un dia a les tres de la tarda. Iquino va dir, davant de tothom al plató: <<Demà a les dues comencem una altra pel·lícula. A veure, Juli Coll, agafa'm aquella novel·la i escriu-me, no des del principi sinó des d'aquella persecució que hi ha pels terrats. Tú, Rovira, aquí em fas uns terrats per fer-hi una persecució. Els actors contractats: els mateixos>>. I llavors va començar una altra cosa. Tenien una novel·la que els hi servia de recoltzament. Havien d'anar adaptant els personatges d'una a l'altra i així, quan l'Anita Mariscal va estar restablerta, ja havien rodat una altra pel·lícula".

b) La resposta, immediata i oportunista, a la demanda dels criteris de les Juntas de Clasificación o als temes conjunturals -com El Judas i el Congrés Eucarístic de Barcelona-, sense menysprear el plagi. Segons José Antonio de la Loma, un dels guionistes més assidus en aquesta etapa de l'empresa, Lladó -que va morir prematurament el 1956- "era un pobre home que volia escriure i podia servir per moltes coses menys per això. Jo li deia: <<Oye Juan! Que esto es de El

enamorado de la Osa Mayor, esto es de La hora 25>>. El paio només llegia els *best sellers* i era molt fàcil enganxar-lo. Però en va fer una de grossa. La millor pel·lícula d'Iquino és Fuego en la sangre però l'Iquino no es va adonar que en Lladó havia agafat tot el final de Duelo al sol, la pel·lícula de King Vidor que estava prohibida... L'Iquino em va ensenyar la seva i n'estava orgullós perquè no sabia res de l'altra. Es un autèntic western rural andalús, però tot el final és exactament igual" (DE LA LOMA a l'autor).

c) Un règim de contractació amb característiques similars al sistema d'estudis però sotmés a unes condicions molt inferiors als preus del mercat i a un ambient de treball certament peculiar. "L'Iquino era el que pitjor pagava de tota Espanya -recorda Pérez Dolz, que hi havia treballat com ajudant de direcció-, però sabies de cert que cobraries. Tu t'ajustaves a un preu i aquells diners no et fallaven mai" (PÉREZ DOLZ a l'autor). Segons Antonio Isasi, que l'havia conegut en l'època d'EMISORA FILMS, "era un mezquino, no se gastaba un duro. Cuando ganaba un duro se guardaba cuatro pesetas e invertía una. Era una persona muy extraña, pero un buen tipo. Guardo un buen recuerdo de él, creo que todos los que trabajamos con él lo guardábamos" (ISASI a l'autor). De la Loma, guionista d'I.F.I. ESPAÑA S.A., comparteix aquesta opinió : "Cada vegada que necessitava diners me'ls deixava, encara que ell tingués problemes. Quan jo cobrava quinze mil pessetes per una adaptació, de vegades me'n deixava vint-i-cinc. Davant meu pujava en Ballester, que era el pagador, -l'Iquino i ell eren cosins- i deia: <<Què fem d'aquests avals? Quan nosaltres necessitem diners qui ens els deixarà?>>" (DE LA LOMA a l'autor).

Nunes, sobre aquest aspecte, té una opinió controvertida. D'una banda, mentre supervisava els guions amb el mateix sou d'ajudant de direcció, afirma amb rotunditat que "Iquino era el hombre que mejor pagaba del cine. Discutía y tú aceptabas o no, pero él cumplía religiosamente. Iquino trataba bien a la gente. Para rodar una película en Asturias fuimos en avión". En una altra ocasió, en canvi, "no hice una película con Iquino porque él me preguntó cuánto quería cobrar. Yo le dije que le contestaría al día siguiente y le hice una lista con lo que gastaba en un año, pero poniendo papel de water, periódicos, libros... Alcanzaba las 250.000 pesetas de aquella época, que era lo que yo necesitaba para vivir. Se lo dí y me dijo que estaba loco" (NUNES a l'autor).

Iquino sabia aprofitar el moments de debilitat del mercat i en treia beneficis. "Quan anaves a parar a aquella casa -recorda Manuel Esteba Gallego- ja sabies a què anaves. Quan em va telefonar per contractar-me em va dir que Agáchate que disparan li havia agradat molt. Al seu despatx, només seure, em va dir que em

felicitava però que havia trucat al Sindicat i li havien dit que feia nou mesos que jo no dirigia. M'entens que vull dir? Sant Pere amb la rebaixa. Va seguir: <<Jo pago això, t'interessa? si vols t'ho penses, però contesta'm demà>>. Aquest era l'Iquino, però allò que pactaves anava a missa. Discutia fins que ja no podies més i si guanyava, guanyava. Eren discussions a mort. Era el típic productor que sap allò que vol" (ESTEBA GALLEGO a l'autor). "Estava molt ben assabentat de quina era la teva situació -recorda Josep M^a Forn a propòsit de les circumstàncies, similars a les anteriors que el van dur a dirigir Pena de muerte-, i quan tenies dificultats econòmiques et trucava i et deia: <<Passa per aquí!>>. I en aquest cas concret em va agafar just quan m'havia d'agafar i llavors li vaig dir que sí. Ell em va dur a un armari on hi havia centenars de guions. Em va dir: <<Agafa el que vulguis, el que més t'agradi>>. Vaig mirar per allà i vaig trobar una sinopsi d'unes quinze pàgines que estava feta per Noel Clarassó i José Luis Dibildos i que es deia El fiscal. Iquino em va dir: <<Sí això és el que t'agrada, endavant. Però escolta, has de posar-hi escenes d'acció>>. Ell et donava les seves instruccions que eren absolutament coherents amb allò que ell pensava i feia" (FORN a l'autor).

De portes endins, és possible que el petit imperi que Iquino havia edificat a Paral·lel tingués unes normes de funcionament. Històricament, la referència a La Cubana, el bar que hi havia al costat dels estudis i actuava com a oficina de contractació professional del món de l'espectacle barceloní, té un cert component nostàlgic. Fins i tot pot semblar curiós que alguns fugitius de la persecució del nazisme, com Barta Barri, Gérard Tichy o Luis Induni -que havia participat en l'operació d'alliberament de Benito Mussolini al Gran Sasso- acabessin acollits als mateixos estudis, dormint als decorats a canvi de mantenir nets els platós. Però objectivament el món d'Iquino resultava si més no frapant pels ulls aliens. El guionista José M^a Ricarte -que havia rodat spots publicitaris als seus estudis recorda que "el personal de Iquino era de pel·lícula de miedo. Eran unas sombras que se movían por los platós" (RICARTE a l'autor).

Durant la dècada dels setanta, Iquino encara va exprémer la fórmula de les coproduccions i els spaghetti westerns -als quals s'hi havia acollit amb un cert retard però, sobre tot, va poder exterioritzar a través de les seves pel·lícules "una certa consciència eròtica molt forta, perquè ell ho duia a la sang. A Quién me compra un lío?, als anys quaranta, ja hi ha un travelling vers una que balla flamenco -i llavors censura ja s'hi va ficar- que acaba amb la càmera sota la faldilla oberta i fotografia les calces de la ballarina. L'Iquino sempre tenia el sexe al cap" (FORN a l'autor).

La crisi econòmica que afectà el cinema espanyol acabà amb el estudi del Paral·lel però, un cop superat l'escull de la censura, Aborto criminal (1973) es va convertir en un gran èxit de taquilla gràcies al doble joc de la morbositat eròtica i una moral aparentment repressiva. La fórmula fou repetida fins l'esgotament i, des dels petits locals del Passeig de Gràcia -el seu etern refugi des d'abans de la guerra civil- seguí en actiu fins el 1984, somniant encara en un projecte biogràfic sobre el fundador dels mossos d'esquadra que s'havia de dir Els homes de Veciana. Si els anys seixanta havia fet El primer cuartel sobre el Duque de Ahumada i la Guàrdia Civil per complaure el franquisme, per què dues dècades després no podia fer el mateix a canvi d'una subvenció de la Generalitat? Juntament amb una innegable capacitat tècnica desaproveitada en pel·lícules trivials, aquest oportunisme comercial que vorejava el servilisme va ser la característica essencial que va definir la biografia d'un dels personatges més singulars de la història del cinema català.

5.2.1.3. Producció

- 1962 Las travesuras de Morucha
 - La ruta de los narcóticos
 - Trigo limpio
 - Un demonio con ángel
- 1963 Crimen
 - El precio de un asesino
 - José María
 - La chica del auto-stop
 - Los farsantes
 - Young Sánchez
- 1964 Oeste Nevada Joe/La sfida degli implacabili (C)
 - Un rincón para querernos
 - Vivir un largo invierno
- 1965 07 con el 2 delante. Agente Jaime Bonet
 - Cinco pistolas de Texas/Cinque dollari per Ringo (C)
 - Río maldito/7 pistole per El Gringo (C)
 - Un dólar de fuego/Un dollaro di fuoco (C)
- 1966 El primer cuartel
- 1967 El terrible de Chicago

- La minifía
La tía de Carlos en minifalda
 1968 Chico - chica - Boom
De picos pardos a la ciudad
La viudita ye-ye
 1969 La banda de los tres crisantemos/Tre per uccidere (C)
Investigación criminal

5.2.2. ESTE FILMS

5.2.2.1. Antecedents

Malgrat no figurar inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques fins el 18.1.1957 dins l'apartat de persones físiques (T. 1, exp. 36) amb un capital social de 3.100.000 pts, aquesta empresa va ser constituïda el 8.11.1949. El seu director propietari, Enrique Esteban Delgado, havia començat a treballar a les delegacions espanyoles de la Metro i la Columbia durant els anys trenta: "Al tornar de la guerra, com que em van pegar un tiro i em van trencar un peu, a la Columbia vaig tenir l'oportunitat de progressar molt ràpidament. De programista vaig passar a ser viatjant i als 21 anys vaig marxar de la Columbia per muntar una distribuïdora amb un amic mexicà que es deia Rey Soria i me'n vaig anar a Sevilla de gerent. Això era l'any 1940 o 1941. Allà vaig arribar a tenir nou empleats perquè a Andalusia erem els amos amb les pel·lícules mexicanes. Després vaig venir a Barcelona com a gerent d'una empresa que es deia TITAN FILMS i després ESTRELLA AZUL. El 1948 vaig començar a actuar en nom d'ESTE FILMS distribució i poc després vaig començar a treballar en producció" (ESTEBAN a l'autor).

5.2.2.2. Activitat

Després d'intervenir a la coproducció El fugitivo de Amberes, amb el francès Georges de Beauregard -futur impulsor de la Nouvelle Vague- i el català Josep Carreras Planas, Enrique Esteban va iniciar la producció pròpia d'ESTE FILMS amb El cerco (1955), també dirigida per Miquel Iglesias. Simultàniament es va produir la seva vinculació amb la distribuïdora MUNDIAL FILMS, de la qual en va arribar a ser conseller delegat: "Jo vaig muntar Mundial Films -recorda Esteban- amb un home que era el propietari de l'edifici nº 4 de la Plaça de l'Opera de París. No hi ha gaire gent que tingui això. Va morir i va ser una desgràcia, perquè jo amb aquell home hagués fet bogeries amb cine. Tenia tants calers... Es deia Enny Gateño, però va

posar com administrador a Herminio García i, al morir ell, com que aquest altre era procedent de la policia i tractava als empleats... jo me'n vaig separar i ja no en vaig voler saber res".

L'activitat de ESTE FILMS abans del 1962 va consistir en la producció d'una desena de pel·lícules majoritàriament adscrites al cinema negre -A sangre fría (1959) i Regresa un desconocido (1961), dirigides per Joan Bosch, o No disparas contra mí (1961) de José M^a Nunes-, al melodrama sofisticat -Un vaso de whisky (1958) de Juli Coll- o a les "comèdies de platja" impulsades per Joan Bosch a El último verano (1961). A partir de 1956, Esteban va contar amb la col·laboració de Germán Lorente en qualitat de "socio industrial, que llevaba la cosa de tipo administrativo y me ocupaba especialmente de guiones, de directores, de actores y controlaba un poco el rodaje. (...) Enrique Esteban, aparte de producción, se dedicaba a distribución y además él estaba más en la cosa de tipo comercial y en la explotación y control de las películas"⁶².

Malgrat una activitat superior a la majoria de productores catalanes contemporànies, ESTE FILMS no va disposar mai d'equips de rodatge ni d'estudis propis. Els seus primers films es rodaven als Orphea o en altres platós barcelonins, però a partir del 1962 les seves pel·lícules tenien unes característiques que anteposaven els rodatges en exteriors als decorats d'estudis. Problemes econòmics derivats del llarg procés necessari pel reconeixement oficial de Superespectáculos del mundo com a coproducció van interrompre l'activitat d'ESTE FILMS a partir del 1964. A finals de la dècada dels seixanta, Esteban va intervenir al marge d'aquesta marca en la producció d'alguns films de Gonzalo Suárez -Aoom (1969) o Morbo (1971)- o en la versió de Los tres mosqueteros (1973) rodada per Richard Lester en terres espanyoles.

5.2.2.3. Producció

1962 Bahía de Palma

1963 El mujeriego

Noches del universo

Superespectáculos del mundo/Superspettacoli nel mondo (C)

1964 Antes del anochecer

Escala en Tenerife

⁶² LORENTE, G. 1966. Entrevista amb A.M. TORRES i V. MOLINA FOIX, Film Ideal 186: 125.

Playa de Formentor

5.2.3. P.C. BALCAZAR

5.2.3.1. Antecedents

La indústria cinematogràfica edificada pels germans Balcázar parteix d'una sòlida base familiar encapçalada per la figura del seu pare. Nascut a Fromista, un poble de la província de Palència, Enrique Balcázar Sevilla es va casar amb l'asturiana Angeles Granda i, des de la seva residència afincada a Barcelona va obrir un important negoci de pelleteria amb sucursals a San Sebastián, Oviedo, Gijón o Madrid. Durant la guerra civil espanyola es va traslladar a San Sebastián, on va conèixer altres industrials catalans -Antoni Cerqueda, Josep Armengol, Josep M^a Ribera i Bonaventura Plaja- amb els quals creà una indústria làctia -R.I.L.S.A.- que, durant el franquisme, donaria lloc a Masanés y Grau S.A.. També participà en altres activitats empresarials a Astúries -entre elles una fàbrica de dolços que després generaria CHUPA CHUPS o una granja de nútries per proveir les seves pelletteries- abans de retornar a Barcelona un cop acabada la guerra per explotar, bàsicament, els seus contactes internacionals amb importants pelleters d'arreu del món.

Pare de vuit fills, un d'ells, Alfonso Balcázar Granda (Barcelona, 1929 - Sitges, 1993) manifestà una certa vocació artística orientada vers el cinema. La seva primera incursió professional va tenir lloc el 1951, arrel del rodatge de Catalina de Inglaterra, una pel·lícula escrita per Jesús Pascual -un falangista de la primera època que dirigia una acadèmia d'ensenyament a la ciutat comtal i acabaria explotant les seves influències polítiques per realitzar algunes pel·lícules, com La banda del Pecas (PROCIMA)- i Joan F. Mercadal, un mallorquí venedor de carbó. Davant la palesa ineptitud de tots dos guionistes per dirigir la pel·lícula, Arturo Ruiz Castillo es va fer càrrec de la realització i Alfonso Balcázar la va produir amb l'empresa fundada per ell mateix el 1951 amb el nom de PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS BALCAZAR, formalment inscrita al nou registre d'empreses cinematogràfiques el 31.1.1957 (T. 1, exp. 47) en l'apartat de persones físiques i amb un capital de 3.000.000 pts.

5.2.3.2. Activitat

El projecte immediat de la nova empresa era produir Hay un camino a la derecha (1953) -de la qual finalment se'n va fer càrrec TITAN FILMS-, però Alfonso Balcázar va reprendre la col·laboració amb Francesc Rovira Beleta amb motiu

d'Once pares de botas (1954). El realitzador reclamà com a muntador Antonio Isasi Isasmendi, contractat per Iquino però que en aquell moment ja havia fet les seves primeres passes com a director de documentals i d'un embrió de llargmetratge de ficció. "Escribí una historia corta -recorda el cineasta- y con la cámara YEMO que me había comprado rodé una pequeña historieta de dos rollos y medio, una historia policíaca. La terminé e hice una copia estándar con el dinero que habían puesto algunos amigos. Cuando trabajé para Alfonso Balcázar se la enseñé y él me dijo: <<Aquí hay una película. ¿Por qué no la acabas?>>. Le contesté que no tenía dinero, él me lo dio, dejé el montaje de Once pares de botas con gran enfado de Rovira e hice otra historieta que empezaba en Roma y acababa en Madrid. En la primera historia había rodado alguna cosa en París. Cuando tuve las dos historias hechas, llamé a Conrado Sanmartín, que era muy amigo mío, para poder rodar un nexo en la España Industrial que uniera las dos historias" (ISASI a l'autor).

El 1955, una associació entre la família Balcázar -amb Francisco, germà d'Alfonso involucrat en la gestió de l'empresa- i dos exiliats residents a Barcelona -l'italià Alfredo Talarevich i Alfredo Papo- donà peu a la constitució de la distribuïdora FILMAX S.A., inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 1.5.1955 amb Enrique Balcázar Sevilla com a president i dos germans més -Enrique i Eduardo- en el consell d'administració. Segons Francisco Pérez Dolz, ajudant de direcció de nombroses pel·lícules de BALCAZAR, la iniciativa va partir de Talarevich, antic inspector de vendes de la Metro Goldwyn Mayer, al qual "quan va arrelar a Barcelona no li feia cas ningú i li va costar molt obrir camí, però els Balcázar van tenir visió de futur. Van confiar en ell amb l'aportació econòmica que fes falta per muntar FILMAX i mentre tothom es desfeia de la distribució de Imágenes, que era un complement del No-Do sobre un tema monogràfic, ell s'en va fer càrrec i van guanyar molts diners" (PEREZ DOLZ a l'autor)⁶³.

Aquesta plataforma econòmica -el capital social de la distribuïdora era de deu milions de pts- potencià un increment de l'activitat de la productora. Sense abandonar la naturalesa artesanal de la producció, Isasi inicià el seu segon llargmetratge, La huida, amb la hipoteca de la seva distribució "a cambio de un coche para que yo pudiera ir a Italia a hacer otra película en Roma, Marsella y Montecarlo. Los Balcázar tenían dinero en todas partes y recuerdo que cuando

⁶³ Creada el 1945, Imágenes "tuvo periodicidad semanal hasta 1968 produciéndose en ese período 1.125 de unos diez minutos de duración" (SANCHEZ BIOSCA, V. i TRANCHE, R.F. 1993, NO-DO: El tiempo y la memoria, Cuadernos de la FilMOTECA 1: 50).

necesitava dinero durante este rodaje, me decían que fuera a ver a tal señor, que era peletero, y me daba dinero. Era muy pintoresca, la familia Balcázar" (ISASI a l'autor).

Contemporàniament l'empresa donà peu al debut d'altres realitzadors barcelonins, com Julio Coll -Nunca es demasiado tarde- i Josep M^a Forn -Yo maté-, o els primers films espanyols de l'argentí Tulio Demicheli: una adaptació de La ferida lluminosa (1956) de Josep M^a de Sagarra, posteriorment doblada en català, seguida de Las locuras de Bárbara (1958), Charleston (1959) i Hay alguien detrás de la puerta (1960). Sobre aquesta experiència acumulada, Alfonso es plantejà la seva primera pel·lícula com a director amb un aprenentatge adquirit des de la producció però també del visionat de pel·lícules amb el projector de 16 mm del que disposava a casa seva. El resultat va ser La encrucijada (1959), una coproducció que en seguia tres de precedents realitzades per P.C. BALCAZAR -Contrabando (1955) de Julio Salvador i Lawrence Huntington, El aventurero (1957) de Kenneth Hume i Ricardo Gascón i El conde Max (1957) de Giorgio Bianchi- en una pràctica que esdevindria fonamental per la futura activitat de l'empresa.

Després d'aquesta primera incursió darrera la càmera, Alfonso Balcázar incrementà la seva activitat amb dues pel·lícules realitzades el 1960 -Dónde vas triste de tí? i Sueños de mujer- i tres més -la totalitat de la producció d'aquell any- el 1961: Solteros de verano, Los castigadores, Al otro lado de la ciudad. No resulta difícil deduir d'aquestes xifres que P.C. BALCAZAR era una empresa no únicament familiar sinó creada per satisfer les inquietuds artístiques d'un dels fills amb la col·laboració d'alguns dels seus germans. En una teòrica distribució de responsabilitats, Francisco s'ocupava de la gerència -tant de la productora com de la distribuïdora- i "a veces aparecía Luis, que luego se dedicó a la hostelería y puso varias cafeterías" (RICARTE a l'autor) o Enrique, més gran que tots ells i també encarregat de les pelleteries, tot i que "les últimes determinacions les prenia el seu pare" (PÉREZ DOLZ a l'autor). De les pel·lícules d'Alfonso Balcázar, José Luis Guarner va escriure que eren "tan grises como los demás productos de su firma, (...) nunca lo suficientemente malas como para poseer una pizca de personalidad, tan inconfundibles como esos horribles títulos de crédito en letra cursiva con que dan comienzo. Saber dirigir no es un sueño que se pueda comprar con dinero"⁶⁴.

Posteriorment va aparèixer un altre germà més petit, Jaime Jesús (Barcelona, 1934), que després de fer el meritoriatge amb diversos realitzadors barcelonins -

⁶⁴ GUARNER, J.L. 1968. "Abecedario <<muy incompleto>> del cine español", Nuestro Cine 77/78: 11.

Josep Lluís Font a Vida de familia o Jaime Camino a Los felices sesenta-, debutà com a director amb El filo del miedo (1964), produïda per l'empresa madrilenya LEDA FILMS. Però aquell mateix any les circumstàncies de l'empresa familiar requeriren amb urgència dels seus serveis. Les noves normes de cinematografia impulsades per García Escudero anunciaven vents favorables per una indústria amb les característiques de les dels Balcázar i el maig del 1964 adquiriren uns terrenys a Esplugues de Llobregat per la construcció d'uns estudis cinematogràfics i el lloguer d'uns altres, al terme municipal de la mateixa localitat, per l'edificació d'un poblat de l'Oest destinat al rodatge de westerns realitzats en coproducció amb Itàlia.

Durant el període estudiat BALCAZAR produí o coproduí 65 llargmetratges, més d'una tercera part del total de la producció catalana. Fou, amb diferència, l'empresa més important des d'un punt de vista quantitatiu, independentment de la qualitat artística dels seus productes. "Nuestra producción era de tipo industrial" (BALCAZAR a l'autor), afirma actualment Jaime Jesús Balcázar mentre el seu germà Francisco declarava llavors sense rubor que de les pel·lícules produïdes per ell en cremaria "un mínimo de veinte" ja que el seu eslògan és "servir lo que piden, no lo que me gusta"⁶⁵. Però la seva activitat no es va limitar al terreny de la producció sinó que es va estendre al de la distribució, al lloguer dels estudis per pel·lícules alienes, als estudis de doblatge o fins i tot a la infraestructura hotelera que la mateixa família posava al servei dels tècnics i actors que venien a rodar a Esplugues.

Un factor imprescindible per entendre la idiosincràsia de l'empresa, a més de la seva base familiar, eren les seves implicacions religioses. Diverses persones que el van conèixer defineixen el més gran dels germans, Eduardo, com "un místic" i el mateix Jaime Jesús havia passat uns quants anys al seminari. "El Paco i l'Enrique - afirma Pérez Dolz- tenien unes idees més liberals, però l'Alfonso tenia un crucifix damunt la taula i patia unes crisis més o menys místiques, profundes i greus" (PÉREZ DOLZ a l'autor). Una anècdota viscuda per José M^a Ricarte tot just arribar a Barcelona per iniciar el meritoriatge professional exigít pel Sindicato del Espectáculo revela les connexions entre BALCAZAR i l'església barcelonina. "En enero o febrero de 1958 empezó el rodaje de La muralla dirigido por Luis Lucia en Orphea. Yo estaba de meritorio de dirección, pero el segundo día de rodaje Paco Pérez Dolz me dijo que había un problema: <<Tu sabes que los Balcázar tienen muy buenas relaciones con los jesuitas y ha venido el padre Juncosa, que no se si es el director de San Ignacio o del Químico, pero tiene mucha vara alta aquí. Ha traído un chico

⁶⁵ BALCAZAR, F. 1965. Entrevista amb Del Arco, "Mano a mano", La vanguardia española, 21.7.1965.

que quiere ser meritorio de dirección y yo les he dicho que tú ya estabas aquí. Ellos me han dicho que ahora tienes que pasar a meritorio de producción, pero que no te preocupes porque como tienen mano en el Sindicato te firmarán el crédito igualmente>>. Entonces me presentaron a quien me había desbancar y era Antoni Ribas, que venía de la mano del padre Juncosa, e hizo todo el meritoriaje con los Balcázar antes de marcharse a Madrid" (RICARTE a l'autor).

Aquestes connexions socials, en un context de principis dels seixanta on l'alternativa es reduïa a I.F.I. ESPAÑA S.A. o ESTE FILMS, feien de BALCAZAR, segons el mateix Ricarte, "la productora seria, la productora bienpensante en la que se debía confiar por su seriedad económica y social. Yo creo que la entrada en el cine de un estamento como el Opus, a través de la productora EOLO FILMS en Barcelona, fue propiciada por BALCAZAR. Yo creo que si hubiera sido por Enrique Esteban o por Iquino el Opus habría tardado más en decidirse a dar la cara y confesar que estaba metido en el cine. Sin embargo, BALCAZAR le allanó el terreno frente a los sectores donde el cine pudiera no estar bien visto".

Això no obstant, l'evolució de l'empresa es desvià d'aquesta ortdòxia per camins molt diversos i a partir de mitjans dels seixanta es multiplicaren els fets que minaren la credibilitat de l'empresa. Un dels gerents, aliè a la família, provocà un important desfalcament econòmic i el pare va decidir contractar José Antonio de la Loma amb funcions de director de producció poc abans de la inauguració del estudis. El guionista aterrà des d'I.F.I. ESPAÑA S.A. amb un gran poder decisor i una ambigua relació amb els germans Balcázar: "Al final, qui escollia quines pel·lícules es feien -recorda De la Loma- i el que portava tota la responsabilitat era jo. Aquesta era la condició que havia posat el pare quan em va cridar i això ells ho sabien. Jo amb el Paco m'entenia molt bé, però amb l'Alfonso no. Sempre portava la contraria" (DE LA LOMA a l'autor). El petit dels germans, únic membre de la família que ha estat possible entrevistar, corrobora aquesta versió: "Quien llevaba las gestiones era Paco. José Antonio De la Loma escribía guiones, dirigía algunas películas y gestionaba las producciones. Si había varios rodajes simultáneamente, cada película tenía su jefe de producción, pero De la Loma era quien los coordinaba a todos. De la Loma y yo hacíamos el trabajo de relaciones públicas para Paco. Ibamos a los rodajes y, dados nuestros conocimientos de idiomas, nos entendíamos con los directores extranjeros. Pero no era sólo una cuestión de idiomas sino de mentalidad. Se entendían mucho mejor con nosotros, porque también éramos directores, que con los jefes de producción" (BALCAZAR a l'autor).

Tanmateix, durant els aproximadament quatre anys que De la Loma treballà per BALCAZAR -amb Joan Torres com administrador- les relacions professionals amb Francisco Balcázar també es deterioraren per la seva propensió als jocs d'atzar. En una ocasió, De la Loma havia contractat cinc pel·lícules en regim de coproducció i es va veure obligat a "treure un guió de la previsió general perquè Paco ha perdut un milió de pessetes a l'últim moment a la carta més alta. Això passava un i altre cop i no era allò que havíem parlat" (DE LA LOMA a l'autor). Des que De la Loma abandonà BALCAZAR el 1967 per discrepàncies amb els propietaris, l'empresa - llavors amb Antonio Liza com a director general de producció- inicià un cert declivi que s'accentuà amb la crisi general del cinema espanyol oberta el 1969. Des del 18.3.1969 l'empresa, fins llavors registrada en el règim de persones físiques, passà a ser una societat anònima - PRODUCCIONES BALCAZAR S.A.- amb un capital social de 5.000.000 pts i la plana major dels germans Balcázar -Eduardo, Enrique, Francisco, Jaime Jesús i Luis, curiosament hi manca Alfonso- com administradors.

Però a partir d'aquella data la producció va disminuir el seu volum i mentre Jaime Jesús aviat canvià de registre temàtic, substituïnt els westerns per El misterio de la vida (1970), un sucedani de l'èxit de Helga adaptat a les permissivitats censorses en matèria d'educació sexual, Alfonso seguí fidel al gènere propi de la casa fins el definitiu desmantellament del poblat de l'Oest el desembre del 1972. També els platós de l'estudi van ser parcialment venuts el 1973 i un any després de forma completa, fet que motivà la definitiva consagració d'Alfonso al cinema eròtic. Jaime Jesús també seguiria pel mateix camí fins el 1982, data en que ambdós abandonaren formalment la seva activitat cinematogràfica. Alguns anys després, Francisco, que durant el mateix període havia incentivat el rodatge de pel·lícules pornogràfiques als seus estudis sense cap tipus de permís oficial i destinades a l'exportació, morí de forma violenta en una presó de Mèxic. Després de la desaparició del pare, l'imperi BALCAZAR es desmoronà definitivament deixant com a únic rastre la pols que els cavalls havien aixecat pels carrers d'aquell poblat de l'Oest edificat a pocs quilòmetres de Barcelona.

5.2.3.3. Producció

1962 Cena de matrimonios

1962 La bella Lola/Quel nostro impossibile amore (C)

1963 A tiro limpio

- 1963 La Revoltosa
- 1963 Noches de Casablanca/Casablanca, nid d'espions/Spionaggio a - Casablanca (C)
- 1963 Piso de soltero
- 1963 Un balcón sobre el infierno/Constance aux enfers (C)
- 1964 Pistoleros de Arizona/5.000 dollari sull'asso/Die Gejagten der Sierra Nevada (C)
- 1964 El triunfo de los diez gladiadores/Il trionfo dei dieci gladiatori/Le triomphe des dix mercenaires (C)
- 1964 Espartaco y los diez gladiadores/Gli invencibili 10 gladiatori/Spartacus et les 10 gladiateurs (C)
- 1964 El último mohicano/La valle delle ombre rosse/Der letzte Mohicaner (amb PROCUSA/C)
- 1964 Oklahoma John/Il ranch degli spietati (C)
- 1964 Toto de Arabia/Totò d'Arabia (C)
- 1965 Agente 3S3, pasaporte para el infierno/Agente 3S3: passaporto per l'inferno/Agent spécial 3S3: passeport pour l'enfer (C)
- 1965 Agente Z55, misión Hong Kong/Agente Z55 missione disperata/Agent Z55, mission désespérée (C)
- 1965 Cuatro dólares de venganza/4 dollari di vendetta (C)
- 1965 Doc, manos de plata/L'uomo dalla pistola d'oro (C)
- 1965 Dos vivales en Fuerte Alamo/I due sergenti del generale Custer (C)
- 1965 El salvaje Kurdistan/Durchs wilde Kurdistan (C)
- 1965 El ataque de los kurdos/Im reiche des silbernen löwen (C)
- 1965 El tigre se perfuma con dinamita/Le tigre se parfume à la dynamite/La tigre profumata alla dinamite (C)
- 1965 La dama de Beirut/Aventure à Beyrouth/La dama di Beirut (C)
- 1965 As de pic. Operación contraespionaje/"Asso di Picche", Operazione controsionaggio (C)
- 1965 Operación Goldman/Operazione Goldman (C)
- 1965 Operación silencio/Agente X77 ordine di uccidere/Baraka sur X-77 (C)
- 1965 Por qué seguir matando/Perché uccidi ancora? (C)
- 1965 ¡Viva Carrancho!/L'uomo que viene da Canyon City (C)
- 1965 Sangre sobre Texas/100.000 dollari per Ringo (C)
- 1965 Siete pistolas para Timothy/Sette magnifiche pistole (C)
- 1965 Texas Kid/The Texican (C)

- 1965 Tierra de fuego/Vergeltung in Catano (C)
1965 Trampa bajo el sol/Train d'enfer (C)
1965 Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo (C)
1965 Una ráfaga de plomo/Una raffica di piombo (C)
1966 Agente END misión final/Sicario 77 vivo o morto (C)
1966 Clint, el Solitario/Clint il solitario (C)
1966 Dinamita Jim/Dinamite Jim (C)
1966 El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo (C)
1966 El tigre de los siete mares/Surcouf l'eroe dei sette mari/Surcouf, le tigre des sept mers (C)
1966 Tormenta sobre el Pacífico/Il grande colpo di Surcouf/La vengeance de Surcouf (C)
1966 El yankee/Yankee/Uccidi se non vuoi essere ucciso (C)
1966 Entre las redes/Coplan ouvre le feu à Mexico/Moresque: obiettivo allucinante (C)
1966 Con la muerte en la espalda/Con la morte alle spalle/Typhon sur Hambourg (C)
1966 Kiss Kiss, Bang Bang/Kiss kiss...bang bang (C)
1966 Los cinco de la venganza/I cinque della vendetta (C)
1966 Thompson 1880/Thompson 1880 (C)
1966 Una ladrona para un espía/Spia spione (C)
1967 Crónica de un atraco/La lunga notte di Tombstone (C)
1967 Destino: Estambul 68/Occhio per occhio, dente per dente (C)
1967 El hombre del puño de oro/L'uomo dal pugno d'oro (C)
1967 Los profesionales de la muerte/Professionisti per un massacro (C)
1967 Gentleman Jo/Gentleman Jo...uccidi! (C)
1967 Máscara de oro/Goldface, il fantastico superman (C)
1967 Superargo, el hombre enmascarado/Superargo contro Diabolikus (C)
1968 Dos veces Judas/Due volte Giuda (C)
1968 El castillo de Fu Manchú/Die folterkammer des Dr. Fu Man Chu/Il castello di Fu Manchu (amb TILMA/C)
1968 El hombre de Caracas
/Il coraggioso, lo spietato, il traditore (C)
1968 El rublo de dos caras/Le rouble à deux faces (C)
1968 Palabras de amor

- 1968 Sonora/Sartana non perdona (C)
- 1969 Españolear (amb TILMA)
- 1969 Turistas y bribones
- 1969 El señorito y las seductoras
- 1969 ¿Quién soy yo? (amb TILMA)
- 1969 Las bellas del bosque/Les libertines/L'entreccio (C)

5.2.4. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS TEIDE

5.2.4.1. Antecedents

El primer director-propietari d'aquesta empresa valenciana constituïda el 1.5.1952 va ser José Angel Ezcurra Carrillo, periodista, guionista, director de Radio Mediterráneo (1943), fundador de la revista Triunfo (1946) i posterior editor d'Objetivo i Nuestro Cine. Anteriorment havia creat una altra empresa cinematogràfica, FOCOFON (1948), però el nom de la nova productora era TEIDE "perquè tenia la mania de fer coses que comencessin per la lletra T" (FORN a l'autor) L'activitat d'aquesta marca es reduïa a tres pel·lícules: Puebla de las mujeres (1952) i El pescador de coplas (1953) d'Antonio del Amo i Expreso de Andalucía (1956), una coproducció dirigida per Rovira Beleta. Fruit del fracàs econòmic d'aquest darrer títol, Ezcurra va posar en venda l'empresa, que va ser adquirida per Josep M^a Forn i Costa (Barcelona, 4.4.1928), un cineasta barceloní que havia recorregut tot l'escalafó de meritoriatges i ajudanties i ja havia dirigit els seus primers llargmetratges -Yo maté (1955) i La rana verde (1957)- per a altres empreses.

Segons consta al registre d'empreses cinematogràfiques, Forn es va fer càrrec de TEIDE l'octubre de 1958, poc després de la primera inscripció oficial de l'empresa amb data 27.10.1958 (T. 1, exp. 104), a nom de José Angel Ezcurra i amb un capital inicial de 2.500.000 pts. El traspàs, segons recorda el cineasta, també incloïa "un piset que tenien al carrer del Carmen de Madrid, que abans havia sigut una garçonièr de la Sarita Montiel. Allà vaig ser-hi uns quants mesos fins que em vaig canviar a un altre despatx de Madrid i, uns anys després, la vaig portar a Barcelona".

5.2.4.2. Activitat

Les seves primeres produccions van ser El inocente/Muerte al amanecer (1959) i La vida privada de Fulano de Tal (1960) -en coproducció amb METROPOLI-, dirigides pel mateix Forn, però degut als problemes econòmics derivats de la

primera el cineasta es va veure obligat a dirigir Pena de muerte (1961) contractat per Iquino. El realitzador defineix el seu següent film com a productor i director, Los culpables (1962), com "el principi del meu alliberament econòmic" (FORN a l'autor), fruit de l'èxit de La vida privada de Fulano de Tal i de la confiança en ell dipositada per la distribuïdora MUNDIAL FILMS. Tanmateix encara es va veure obligat a seguir dirigint per a I.F.I. ESPAÑA S.A. La ruta de los narcóticos (1962) i José María (1963) abans de reprendre definitivament la producció pròpia, primer amb algunes coproduccions impersonals i, finalment, amb La piel quemada (1966). Això no obstant, els gravíssims problemes de censura derivats de La respuesta (1969) van tornar a condicionar l'activitat de l'empresa en la producció de llargmetratges durant els últims anys del franquisme fins la possibilitat de fer La ciutat cremada (1975) dirigida per Antoni Ribas, Ocaña, retrat intermitent (1978) de Ventura Pons o Companys, proceso a Cataluña (1979), que va suposar el retorn de Forn darrera les càmeres.

El cineasta defineix en aquests termes la naturalesa de TEIDE: "Tenia un soci que era molt bona persona, massa bona persona, perquè no es pot ser tant bona persona en el món del cinema, que era en José Luis Infiesta. Les seves aportacions eren de cinquanta o 250.000 pts. Jo llavors em movia amb el crèdit sindical, amb les distribuïdores i amb una reputació que permetia que els proveïdors i els laboratoris em fiessin. A Riera era a casa meva, em donaven els negatius i em deixaven diners si els necessitava. Especulava una mica amb el fet de tenir fama de bon pagador, de persona seria que complia els compromisos i que s'en sortia. Darrera no hi va haver mai cap capital, però si jo arribava a un acord de distribució amb MUNDIAL al 50% ells posaven els diners *cash*. La resta l'anava cobrint com fos". El material del qual disposava era "una càmera, pantalles i petit material que em donava un cert rendiment. TEIDE va ser sempre una productora artesanal, però tenia bona fama. En aquella época, si no hagués estat per la relliscada de La respuesta jo anava amunt..." (FORN a l'autor).

5.2.4.3. Producció

- 1962 Los culpables
- 1963 La barca sin pescador
- 1965 El castigador
- 1966 La piel quemada

- 1966 Mister Dinamita. Mañana os besarà la muerte/Muori lentamente..te la godi di più/Morgen kusst euch der tod(C)
- 1966 La mujer del desierto/Gli amori di Angelica (C)
- 1967 El acecho/Un homme a abattre (C)
- 1969 La respuesta (amb ESTELA)
- 1966/9 Amor adolescente

5.2.5. VERTICE

5.2.5.1. Antecedents

Aquesta empresa, inscrita al registre oficial el 15.1.1957 (T. 1, exp. 7) amb un capital inicial de 3.000.000 pts., es va constituir el 13.10.1954 a partir dels vincles financers que Isidre Esteba Sanahuja, a través de la distribuïdora CIRE FILMS S.L., mantenia amb Fidel Osete Sans, un empresari que durant la postguerra havia fet fortuna a Andorra amb diversos negocis. Segons José Antonio de la Loma, guionista de Cita imposible (1958), "pasaba por andorrano, aunque no lo fuera; pero tenía su residencia en el Principado... y lo más importante: Dinero, aunque en su escrupulosa conservación rivalizaba con Argemí"⁶⁶.

"Havia fet fortuna però, de retorn a Barcelona -recorda el fill del distribuïdor-, era tan gasiu que va residir en una pensió propietat de la mare del doblador Juan Manuel Soriano. Allà va coincidir amb el realitzador Antonio Santillán, que s'acabava de separar de la seva primera dona i va ser així com va conèixer el meu pare i com va començar-li a deixar diners per finançar importacions de pel·lícules amb elevats tipus d'interés, a més de beneficiar-se de tots els serveis de la oficina de la distribuïdora. El meu pare li va aconsellar que registrés la seva pròpia empresa i així va neixer VERTICE" (ESTEBA GALLEGO a l'autor).

5.2.5.2. Activitat

L'acord entre CIRE FILMS S.L. i VERTICE -materialitzat en forma d'"anticips de distribució en forma de lletres que Osete descontava dels préstecs que li feia al meu pare", recorda Esteba- va començar a donar fruits el 1954. Successivament es van produir Sucedió en mi aldea (1954) dirigida per Antonio Santillán, Cumbres luminosas (1957) de José Fogués, El emigrante (1958) de Sebastián Almeida i Cita imposible (1958) de Santillán. Però com que aquesta no era la principal activitat econòmica del productor, VERTICE va romandre inactiva fins el 1963, quan va

⁶⁶ DE LA LOMA, J.A. Fragment de les seves memòries inèdites cedit a l'autor per la seva consulta.

reaparèixer amb un parell de coproduccions, de les quals com a mínim una d'elles va ser directament gestionada per Isidre Esteba.

5.2.5.3. Producció

1963 Donde tu estás/Un amore e un addio/Ou que tu sois (C)

1964 La cena de los cobardes/Le repas des fauves/

Il pasto delle belve (C)

5.2.6. ISASI PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

5.2.6.1. Antecedents

La mare d'Antonio Isasi Isasmendi Lasa (Madrid, 22.3.1927) va abandonar la seva activitat com a actriu de teatre quan es va casar, però en perdre el seu marit durant la guerra civil es va veure obligada a retornar als escenaris durant una època particularment difícil. "Ibamos a hacer bolos por el frente -recorda el cineasta- y habernos metido, en el llano de la Boquería, dentro de los autobuses que iban al frente de Aragón con una compañía de teatro para los soldados. Anteriormente mi madre había recorrido América, pero entonces yo iba con ella por los pueblos. Después fue profesora del conservatorio del Liceo, donde tuvo alumnas como Núria Espert o Julieta Serrano, y a través de Marta Grau, que entonces era la directora, conoció a Virginia Fábregas, que fue una de las personas que fue a América cuando hubo todo aquello del doblaje. Entonces montaron LA VOZ DE ESPAÑA y mi madre empezó a hacer doblajes. Yo iba allí, me sentaba en una silla y me pasaba el rato hasta que terminaba" (ISASI a l'autor).

El director de doblatge era Gonzalo P. Delgrás i el seu fill era qui posava la veu a Freddie Bartolomew. "Un día -explica Isasi-, yo estaba sentadito allí y había una escena en que aparecía un vendedor de periódicos pero no habían convocado a nadie y llamaron al "niño Lasa", que era yo. Así empecé en el cine, doblando los dos *takes* donde aparecía el vendedor de periódicos. Yo no había estudiado nada, por las cosas de la vida, y mi madre, que no sabía qué hacer conmigo, pensó que ése sería un trabajo. A través de la familia Delgrás me llevó al montaje, a un local que tenían los Aragonés, y empecé a trabajar allí, donde estaban Ramón Biadiu, Juan Serra, Antonio Gasset y Antonio Cánovas" (ISASI a l'autor).