

Després d'una breu estada a Madrid, de retorn a Barcelona va començar a treballar a EMISORA FILMS, primer com a ajudant i definitivament com a muntador a partir del 1946. Va escriure el guió d'Apartado de Correos 1001 (1950) amb la col·laboració de Juli Coll, i amb una càmera YEMO adquirida amb els seus primers estalvis, Isasi va començar a rodar alguns documentals, com Barcelona és bona (1950) o La paz de Dios (1952), un reportatge del No-Do rodat amb motiu del Congrés Eucarístic de Barcelona. Gràcies a aquesta experiència realitzà el seu primer film de ficció, Relato policíaco (1954), que acabà de pagar P.C. BALCAZAR, i de nou amb el segell d'aquesta empresa va dirigir La huída (1955).

Convençut del seu futur darrere les càmeres, Isasi va decidir en aquell moment independitzar-se de l'ombra de les altres grans productores barcelonines - I.F.I. ESPAÑA S.A. i P.C. BALCAZAR- per crear la seva pròpia marca. ISASI PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICA va ser constituïda el 25.2.1955 i inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 22.1.1957 dins de l'apartat de persones físiques (T. 1, exp. 26) amb un capital de 150.000 i Isasi com a director-propietari.

5.2.6.2. Activitat

L'activitat de la nova productora es va iniciar amb Pasión bajo el sol (1956), un guió de Juli Coll amb rerefons religiós protagonitzat per Conrado Sanmartín, però va fer un salt qualitatiu amb Rapsodia de sangre (1957). Aquest film, marcadament anticomunista, estava inspirat en la recent invasió de Budapest pels tancs soviètics i va ser una proposta de Luis Sanz, l'agent artístic de l'actor Vicente Parra, amb el recolzament de Cesáreo González en la distribució. Gràcies al prestigi obtingut en medis professionals de Madrid, Isasi va rebre una nova proposta de Sanz, de la qual sortiria Diego Corrientes (1959), recreació biogràfica del cèlebre bandoler andalús que Iquino ja havia portat a la pantalla. El film va patir seriosos problemes de pressupost durant el rodatge degut a la sobtada deserció de la distribuïdora INTERPENINSULAR, però Isasi va poder fer gala de la seva habilitat en el rodatge de seqüències d'acció. També és a propòsit d'aquest film on el realitzador va col·laborar per primer cop amb el seu cunyat, l'operador Joan Gelpí, i on va contactar amb Lluís Josep Comerón i Jordi Illa, dos guionistes de Mataró que ja havien treballat per E.C.A. FILMS i que, des d'aquell moment, crearien un sòlid tàndem amb Isasi.

La seva primera col·laboració amb el realitzador va ser l'adaptació de la novel·la de Manuel Arce Testamento en la montaña, que donaria peu a Sentencia contra una mujer (1960), però el rodatge d'aquest film es va veure ajornat per l'oferta de

Diego Corrientes. Posteriorment, el mateix equip va fer La mentira tiene cabellos rojos (1960) i, amb una nova parella de guionistes constituïda per Josep M^a Font Espina i Jordi Feliu, Isasi va rodar Tierra de todos (1961), un film sobre la guerra civil espanyola on es començava a insinuar la tímida possibilitat d'una reconciliació entre els dos bàndols.

Mogut per l'ambició de fer un cinema d'abast universal, Isasi no va abandonar la producció de films més modestos que atribuïa a diversos col·laboradors -fins i tot amb una altra marca, DIAGONAL FILMS- mentre ell es reservava les empreses més arriscades. En consonància amb aquests productes va construir uns estudis a Esplugues, però el moment històric que travessava el cinema espanyol no li va ser propici i l'experiència va resultar desastrosa. Després d'Un verano para matar (1971), Isasi va rodar el documental Raphael en Raphael (1975) amb una altra marca de la seva propietat, MOON FILMS. A El perro (1977) va intervenir únicament com a productor executiu i va ressuscitar transitòriament ISASI P.C. amb motiu del rodatge d'El aire de un crimen/L'aire d'un crim (1988), la seva darrera pel·lícula.

5.2.6.3. Producció

- 1962 Escuadrilla de vuelo
- 1962 Vamos a contar mentiras
- 1964 Después del gran robo
- 1964 Estambul 65/Colpo grosso a Galata Bridge/L'homme d'Istanbul (C)
- 1967 El Baldiri de la costa
- 1967 Las Vegas, 500 millones/Radiografia di un colpo d'oro/Les hommes de Las Vegas/An Einem Freitag im Las Vegas (C)

5.2.7. E.C.A. FILMS (EDICIONES CINEMATOGRAFICAS ARGEMI)

5.2.7.1. Antecedents

Josep M^a Argemí (Sabadell, 1920 - Barcelona, 1961) procedia del cineclubisme quan es va associar amb Ignacio F. Iquino en tasques de producció a principis dels anys cinquanta. Acabaven de fer El Judes i Iquino volia aprofitar l'èxit de les pel·lícules religioses. Per un seguit de casualitats, Lluís Josep Comerón va

conèixer Jordi Illa -amb el qual formaria un sòlid tàndem de guionistes- i aquest, a la boda d'una cosina, va coincidir amb Argemí.

Comerón tenia al cap el futur guió de La legión del silencio (1955) i li va explicar a Iquino, "que em va dir: <<Jo vull fer una pel·lícula molt més catòlica que El Judes>>. Era el moment de Vicente Escrivá, ASPA FILMS i totes aquestes coses. Però l'Argemí i l'Iquino van partir peres i l'Argemí la va voler fer sol amb un coproductor de Madrid -Martínez de Ozcoz- a través de YAGO FILMS. Aquest va embolicar l'assumpte. El protagonista era Jorge Mistral, un dels galants de l'època malgrat que llavors ja estava alcoholitzat, però per aquest motiu es va haver de fer en un temps rècord. La idea lluminosa va ser posar dos directors (Forqué i Nieves Conde): un que fes interiors i l'altre exteriors. Va ser una olla de grills total" (COMERON a l'autor).

Fruit d'aquesta experiència negativa, Argemí va crear la seva pròpia productora a finals del 1956, E.C.A. FILMS, però no la va inscriure fins el 26.1.1957 amb un capital inicial de 2.058.000 pts.

5.2.7.2. Activitat

Després d'escriure el guió de les dues primeres pel·lícules de la nova empresa -El frente infinito (1956) de Pedro Lazaga i La cárcel de cristal (1956) de Juli Coll- Comerón i Illa van rebre l'encàrrec d'un film sobre Antoni Gaudí, però van preferir seguir la pista de Coll, amb Distrito quinto (1957), mentre Argemí afrontava com a director una particular adaptació de Pygmalión titulada Cristina (1959) i la biografia de l'arquitecte, Gaudí (1960), ambdues amb Josefina Güell com a protagonista.

Malgrat la mort prematura d'Argemí als 41 anys, la productora no va interrompre la seva activitat gràcies a una maniobra certament reveladora de la consistència de la producció cinematogràfica. Per il·lustrar-la cal partir de Roma, on Josep Lluís Font Martí (Barcelona, 1930) estudiava realització cinematogràfica al Centro Sperimentale de Roma. De retorn a Barcelona, el 1958 va dirigir alguns documentals, va fer una estada de sis mesos a Nova York per estudiar la comèdia nord-americana i va col·laborar al guió de Plácido (1961) mentre preparava el seu propi projecte, Vida de familia. P.C. BALCAZAR va estar a punt d'assumir la seva producció i la COOPERATIVA CONSTELACION va arribar a sol·licitar-ne el cartró de rodatge el març del 1963. Però, segons el realitzador, "es va tirar enrera quan ja havíem començat perquè no tenien diners. Jo em vaig trobar amb la pel·lícula començada i sense un duro. Llavors vaig comprar E.C.A., la marca, a la vídua de

l'Argemí. A ell no el vaig conèixer mai, però era més barat comprar la marca que fer-ne una de nova" (FONT a l'autor).

Segons consta al registre d'empreses cinematogràfiques, a la fulla de modificacions perpetrades a E.C.A. FILMS, el 15.3.1963 es va signar el traspàs de poders a Pilar Oromí, vídua d'Argemí i aquesta, el 18.5.1963 els atorgava a Arnau Olivar, coguionista del film i advocat, i a Josep Lluís Font.

5.2.7.3. Producció

1963 Vida de família

5.2.8. URANIA FILMS

5.2.8.1. Antecedents

Alexandre Martí Gelabert (Barcelona, 7.10.1918) va cursar estudis de farmàcia i dret al mateix temps que obtenia el títol professional d'operador de cabina cinematogràfica. Segons Joan Bosch, que va dirigir algunes pel·lícules de la seva empresa, "era fill d'un farmacèutic que havia fet fortuna durant la postguerra comercialitzant un producte anomenat Antisárnico Martí. Ell s'havia introduït en el món del cinema com a ajudant de so als estudis KINEFON, concretament a les ordres d'un tal Riquer. El seu següent pas va ser comprar una sala de cinema a Terrassa, però se la va vendre a terminis per començar a produir i aquesta és la raó per la qual la seva primera pel·lícula era d'episodis. La seu de la productora la tenia al carrer Muntaner, a la rebotiga d'un establiment de merceria anomenat Novedades Martí, propietat del seu germà i d'una cunyada. També era cunyat de Miguel Angel Puche, gerent de LA VOZ DE ESPAÑA i fill del realitzador Pedro Puche, que havia treballat als anys trenta"

(BOSCH a l'autor).

5.2.8.2. Activitat

Martí, que també va ser soci del laboratori cinematogràfic CINEMATIRAJE RIERA, va inscriure URANIA FILMS al registre d'empreses cinematogràfiques el 9.2.1957 (T. 1, exp. 49) amb un capital de 600.000 pts. Segons Miquel Iglesias, que va treballar per a la seva empresa, "va fer de productor per poder dirigir" (IGLESIAS

a l'autor), però abans va haver de donar joc a d'altres realitzadors a partir d'una infraestructura molt precària. Joan Bosch va dirigir Sendas marcadas/Huellas del destino (1957), l'esmentada pel·lícula d'episodis amb guions d'Alexandre Cirici Pellicer, Miquel Iglesias, Rafael J. Salvia i el mateix Bosch. També estava vinculat a l'empresa Francisco Elías -el creador dels estudis Orphea-, que feia traduccions a la rebotiga de la merceria i va signar el guió de La boda era a las doce (1962), però el següent pas d'URANIA va ser la coproducció d'A sangre fría (1960) amb ESTE FILMS, dirigida per Bosch. Durant la dècada dels seixanta, URANIA va mantenir una discreta activitat fins que, amb Elisabeth (1967), Martí va aconseguir l'autorització per situar-se darrere la càmera.

5.2.8.3. Producció

- 1962 La boda era a las doce
- 1965 Muerte en primavera
- 1967 Elisabeth

5.2.9. TUSI S.A. FILMS

5.2.9.1. Antecedents

Aquesta veterana empresa distribuïdora d'àmbit regional, que a mitjans dels anys cinquanta va absorbir EXCLUSIVAS ARAJOL després de la sobtada mort del seu propietari, també va fer una puntual incursió en l'àmbit de la producció. Inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques l'11.10.1957 (T. 1, exp. 40) amb un capital social d'1.000.000 pts., estava regida pel següent consell d'administració: President: Enrique Tusanzas Boixeda. Conseller delegat: José M^a de Simón Planas. Secretari: José Canicios Sans.

5.2.9.2. Activitat

L'esmentat José M^a de Simón era funcionari del Sindicato del Espectáculo, adscrit a la patronal, i autor d'un argument escrit els anys cinquanta amb el títol de Pasaporte para el infierno, que va ser evaluat per la seva possible adaptació cinematogràfica. Després de la producció d'un sol llargmetratge, dirigit per José Luis Madrid -després vinculat a d'altres empreses- el 28.8.1968 TUSI S.A. va ser cedida a la també barcelonina FONEXA FILMS S.A. tal com consta al registre d'empreses

cinematogràfiques en data 16.11.1968 (T. 2, exp. 224). El capital social de la nova empresa era de 500.000 pts. i Francisco Rodón Rodón hi figurava com a administrador, però no se li coneix cap activitat durant el període estudiat.

5.2.9.3. Producció

1962 La gran coartada

5.2.10. BUCH-SANJUAN S.A.

5.2.10.1. Antecedents

Manuel Martínez Buch (1930 - 1978), un dibuixant artístic especialitzat en animació, i José M^a Sanjuán Freire (n. 1932), també forjat en aquest mateix terreny professional des dels 16 anys, van crear una primera base empresarial a la que després es va afegir Gabriel Torrente, que aportava la seva experiència en cinema d'imatge real adquirida a Sudamèrica.

En el Registro de Empresas Cinematográficas, BUCH SANJUAN S.A. apareix inscrita (T. 1, exp. n^o 103) com a productora cinematogràfica dins l'apartat de persones físiques amb data 8 d'agost del 1958 i un capital social de 130.000 pts. El seu domicili social coincidia amb el mateix local que anteriorment havia acollit els estudis KINEFON.

Posteriorment, en data 6 d'agost del 1963 (T. 1, exp. 170) l'empresa es transformà en societat anònima i passà al règim de persones jurídiques. Augmentà el seu capital social a 5.000.000 de pts, però la seva junta d'accionistes no va variar pràcticament la nòmina de fundadors: President: José M^a Sanjuán. Consellers Delegats: Manuel Martínez Buch i José M^a Sanjuán. Vocal: Gabriel Torrente Mateos. Secretari: Julio Martínez Buch.

5.2.10.2. Activitat

Especialitzada en el terreny de la publicitat d'animació -hi treballaven tècnics com Pepita Pardell, Jordi Amorós, Alberto Rué o Vicente Bassols- i curtmetratges, BUCH SANJUAN S.A. va fer el salt a la producció de llargmetratges l'estiu del 1963, fruit d'una sèrie de circumstàncies. Després de l'incendi d'Orpea l'abril de 1962 i mancades d'altres estudis a Barcelona, diverses productores cinematogràfiques van recórrer als platós de BUCH SANJUAN. L'estiu del 1962 s'hi van rodar tres pel·

lícules: Bahía de Palma d'ESTE FILMS, Las hijas del Cid de VICTOR TARRUELLA i Cena de matrimonios de P.C. BALCAZAR. Animada per aquestes perspectives, l'empresa va inaugurar un nou plató el juliol del 1963, es va transformar en societat anònima, va ampliar el seu capital social i es va aventurar en la producció de llargmetratges.

Mentre seguia llogant els serveis dels estudis a d'altres productores -com la COOPERATIVA AGRUPA de José Luis Madrid, que hi va rodar diverses pel·lícules-, la marca també va aixopugar aquell mateix any el debut de nous realitzadors: Román Gubern i Vicente Aranda amb Brillante porvenir i Antonio Eceiza amb El próximo otoño. En unes declaracions efectuades el maig del 1964, Sanjuán afirmava que la producció de llargmetratges "nos ha dado más dinero que cualquier otra producción. Piense que en el caso del largometraje no hay problemas de financiar a nadie, pues generalmente se realiza por adelantado o se obtiene capital en la clasificación y en la distribución. Es el caso contrario al del film publicitario, que se tarda en cobrar meses por la especial estructuración del mercado. (...) Si no hubiera sido por el largometraje, no habiéramos podido ampliar y mantener la empresa en sus límites actuales"⁶⁷.

Però aquesta mateixa font també posa en evidència la crisi que en aquell moment ja travessava l'empresa, atribuïda a la "desaparición paulatina de uno de sus principales clientes y socios". Malgrat disposar d'un capital actiu superior als 60 milions de pessetes, no podia fer front al ritme de producció exigít pel mercat i fins i tot es va rumorejar una fússió amb MOVIERECORD, el seu competidor més directe en el sector publicitari a través d'Estudios Moro, que precisament havien contractat el seu col·laborador Juli Taltavull per dirigir la seva sucursal a Barcelona mentre ells havien obert una oficina a Madrid dirigida per Rafael Cabezas.

Malgrat les bones perspectives de les noves normes de protecció a la cinematografia espanyola, BUCH SANJUAN va entrar en crisi definitiva el 1964, abandonà la producció de llargmetratges i les seves instal·lacions van ser ocupades pels laboratoris Cinematiraje Riera i la productora publicitària FILMTEL SA. Tanmateix la suspensió de pagaments de BUCH SANJUAN va donar lloc al naixement d'una altra productora cinematogràfica a través d'un part que posa en evidència la naturalesa de les empreses.

Tal com va declarar Eceiza a propòsit d'El próximo otoño, la "produjo Elías Querejeta aunque con la marca de BUCH SANJUAN, ya que aún no teníamos

⁶⁷ SANJUAN, J.M. 1964. Declaracions a Control de publicidad y ventas 20: 43.

constituïda la productora"⁶⁸. Quan la marca catalana va patir problemes econòmics, Querejeta "consegüí que la deuda no entrara en la masa de la suspensió de pagos, y que BUCH SANJUAN reconociera ante sus acreedores que sus componentes con él eran previos" (HERNANDEZ LES 1986, 57). Una acta notarial signada el maig del 1964 va transferir aquests drets al productor basc que, el desembre d'aquell mateix any, inscriví Elías Querejeta P.C. al registre d'empreses cinematogràfiques.

5.2.10.3. Producció

1963 Brillante porvenir

1963 El próximo otoño

5.2.11. FILMS 59

5.2.11.1. Antecedents

Aquesta empresa registrada el 21.7.1959 (T. 1, exp. 114) amb un capital de 2.000.000 pts deu precisament el seu nom a la seva data de constitució. Pere Portabella (Figueres (Girona), 11.11.1927), el seu director-propietari, era fill d'una família de la burgesia catalana i es traslladà a Madrid per motius acadèmics. Allà va conèixer els membres de Dau al Set, que participaren en una exposició organitzada per Eugeni d'Ors, i va entrar en contacte amb els pintors del grup El Paso, entre els quals destacava Antonio Saura, germà del futur cineasta, o els crítics cinematogràfics Manuel Villegas López i Alfons García Seguí.

5.2.11.2. Activitat

Les seves primeres passes en el terreny cinematogràfic van anar dirigides a la producció de diversos documentals: un de tema taurí en col·laboració amb el fotògraf Leopoldo Pomés o un altre sobre La Chunga, amb Carlos Saura com assessor tècnic i produït per MOVIERECORD, empresa de publicitat on treballava el director de fotografia Juan Julio Baena. Va ser llavors quan Portabella registrà la seva marca i va acollir alguns dels precedents immediats del Nuevo Cine Español -Los golfos (1959) de Carlos Saura i El cochecito (1961) de Marco Ferreri- dirigits per cineastes debutants prèviament rebutjats per UNINCI, la productora que havia generat

⁶⁸ ECEIZA, A. 1966. Entrevista amb M. Cordermí i J. Ruiz, Cinestudio 52: 23.

Bienvenido Mr. Marshall i la majoria de films de Juan Antonio Bardem. Ricardo Muñoz Suay així ho ha corroborat explícitament en el cas de l'òpera prima de Ferreri: "Confesar hoy que su propuesta fuera acogida por mí con entusiasmo sería falsear la realidad histórica. Pero sí puedo afirmar que traté de convecer <<a los demás>> de que se estudiara la posibilidad de prestar atención a un proyecto que tenía interés. Todo fue en vano"⁶⁹. En el cas de Saura, l'objecte del rebuig no va ser concretament Los golfos "sinó un guió anterior que es deia El señor Montenegro"⁷⁰. Malgrat tractar-se de les dues productores més progressistes en el panorama d'aquella època i d'alguns contactes professionals -UNINCI va distribuir a l'estranger els dos films produïts per FILMS 59- diferències ideològiques i personals van marcar barreres difícils de superar.

Pot sorprendre, en conseqüència, que ambdues empreses, UNINCI i FILMS 59, coincidissin nominalment en la producció de Viridiana, el primer film rodat per Buñuel a Espanya després de molts anys d'exili i un projecte anterior titolat La belleza del cuerpo. Però la solució salomònica tractà d'harmonitzar les bones relacions que Buñuel mantenia els diversos sectors: d'una banda, amb els components d'UNINCI -especialment Muñoz Suay- que s'havien desplaçat a Mèxic amb motiu del rodatge de Sonatas (1959) i li havien fet una proposta formal de realitzar un film a Espanya⁷¹, i de l'altra, amb Portabella i Carlos Saura, amb els quals havia coincidit al Festival de Cannes del 1960 i havia pogut apreciar l'interès de Los golfos. Existeixen versions contradictòries del grau de participació d'una i altra en una pel·lícula per la qual, segons el tercer en discòrdia, el productor mexicà Gustavo Alatrisme -marit de l'actriu Silvia Pinal-, "yo necesitaba o creía necesitar (en fin, yo no sabía nada de cine) una firma española para que la película gozara de determinadas franquicias que daba el cine español. (...) El arreglo consistió en que yo ponía todo el dinero y ellos no ponían nada"⁷².

Tanmateix el franquisme no va filar tan prim a l'hora d'atribuir responsabilitats per l'escàndol organitzat arrel de les declaracions de L'Osservatore Romano titllant la

⁶⁹ MUÑOZ SUAY, R. 1990. "El pisito en la Historia del cine español". A: RIAMBAU, E (ed.). Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri, Madrid, Mostra de Valencia/Cátedra: 41.

⁷⁰ JORDA, J. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro, Santa Coloma de Farnés, 24.12.1990.

⁷¹ En una carta de Buñuel a Muñoz Suay, datada a Mèxic el 8-10.1960, el cineasta aragonés afirma: "Gustavo Alatrisme quiere hacerlo en España, cosa que he aceptado, y le he dicho que se ponga en contacto contigo por si se convierte en coproducción. (...) Ojalá os arregleis con él. También le he dicho que hable con mi buen amigo Portabella. Si no os poneis de acuerdo y fuese a España a realizar el film cuyo título es Viridiana hablaríamos seriamente para hacer algo con vosotros para fines de año". Document facilitat per Muñoz Suay a l'autor.

⁷² AUB, Max. 1985. Conversaciones con Buñuel, Madrid, Aguilar: 445-446.

pel·lícula de blasfema hores després d'haver guanyat la Palma d'Or al Festival de Cannes. El DGCT, Muñoz Fontán, va ser fulminantment cessat en el seu càrrec per haver-se afanyat a recollir el guardó internacional i els productors espanyols patiren les conseqüències de la negativa oficial a reconèixer la nacionalitat espanyola de la pel·lícula.

Amb la seva marca exclosa d'UNIESPAÑA i de l'Agrupación de Productores, Portabella va tornar a Barcelona i va participar, en companyia de Jacinto Esteva - que el 1961 havia dirigit a Ginebra el curtmetratge Notes sur l'emigration en col·laboració amb Paolo Brunatto-, en un homenatge al pintor Pablo Picasso celebrat al sud de França. "El PCE a través de sus "responsables culturales" -recorda Muñoz Suay- organizamos con motivo del cumpleaños de Picasso (80 años) una serie de actos en octubre de 1962 en Cannes, Niza y en la residencia del pintor, que tuvieron eco en el "interior" (España). Junto a profesionales del espectáculo progres y afiliados, intervenían artistas habituales en las fiestas franquistas (Antonio, Nati Mistral, etc.). Esteva y Portabella con la cámara en ristre ejercieron de fotomatonés"⁷³.

Les declaracions de Portabella sobre aquest rodatge⁷⁴ aporten algunes pistes sobre el contingut de les imatges, però cap dels testimonis consultats -Annie Settimo, present al rodatge, o Francisco Ruiz Camps, cap de producció de FILMSCONTACTO- tenen constància de que s'arribessin a muntar (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 84). Aquell mateix any, Portabella també va intervenir econòmicament en un altre film d'Esteva, el documental Alrededor de las salinas, quan es van acabar els diners del coproductor francès que havia iniciat la coproducció (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 84-85). Arrel d'aquesta experiència que sintonitzava amb el "cinéma verité", Esteva i Portabella van iniciar conjuntament un nou projecte, aquest cop d'un llargmetratge inicialment titulat Este país de todos los demonios i, per imperatius de censura, Lejos de los árboles (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 83-95). Portabella l'abandonà per discrepància de criteris amb Esteva i el 1964 marxà a Itàlia per incorporar-se a la coproducció El momento de la verdad (1964), que

⁷³ MUÑOZ SUAY, R. Carta a l'autor i a C. Torreiro, València, novembre 1994.

⁷⁴ "Era com qui pot rodar un casament, un fet molt **amateur**, jugant amb aquest **amateurisme**, una càmera a la mà i anar fent això... Hi havia situacions força divertides. Es va fer una petita cursa de braus, a prop de Mogencs, en una plaça que es va habilitar. Vam anar-hi el Luis Miguel Dominguín i el Domingo Ortega. Jo anava de "mosso d'espases" d'Ortega. Aleshores, a l'hora de matar el vedell, ja que es feia com els romans: el dit amunt o avall. A picasso, això li encantava, demanava sang i tota la gent estava excitada. I després vam rodar a casa seva, però aquest material no l'he vist mai" (PORTABELLA a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 84).

Francesco Rosi es disposava a rodar a Espanya amb la col·laboració de Muñoz Suay.

La seva feina va consistir en la recerca de localitzacions i en l'adaptació dels diàlegs al castellà i el seu nom figurava inicialment com a coguionista als títols de crèdit. Però la distribuïdora, temerosa de possibles represàlies, el va retirar de la còpia espanyola. Paral·lelament, durant la seva estada a Roma va fer diversos contactes professionals i va rebre l'encàrrec de fer un film sobre un personatge espanyol destinat a la televisió. L'elecció va recaure en el torero Luis Miguel Dominguín -el seu germà Domingo havia estat el president d'UNINCI durant l'*affaire* de Viridiana-, però amb la intervenció d'Elías Querejeta en el projecte i de Jordá en el guió el projecte va patir una severa metamorfosi el resultat de la qual -finalment amb el títol nietzschia de Humano, demasiado humano- no va complaure ni Dominguín ni Querejeta (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 95-96).

Tampoc no va prosperar un altre guió igualment escrit amb Jordá el 1966, Guilhermina, basat en La viuda alegre, que també havia de produir Querejeta (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 97-98). Correspondria també a aquest període posterior a la seva estada a Itàlia un altre projecte, indistintament titolat El plante o La fábrica, que algunes fonts situen al voltant del 1961 i del qual no existeix més que una breu sinopsi (CINE CLUB INGENIEROS 1975, 67-70).

Un altre projecte col·lectiu, Dante no es únicamente severo, es va desmembrar de dos dels seus quatre episodis previstos i mentre Jordá i Esteva van acoblar els seus en un únic llargmetratge, l'arquitecte Ricardo Bofill -amb Circles- i Portabella -amb No contéis con los dedos- van fer els seus respectius curtmetratges. El segon va ser formalment produït per TIBIDABO FILMS, l'empresa de Jaime Camino, ja que FILMS 59 seguia administrativament condemnada a l'ostracisme. En la tramitació de la legalització d'aquest curtmetratge Portabella ja utilitzava el nom de la seva marca, que sol·licità la petició d'alta en el registre sindical el juny del 1967. Cautelarment, l'acta de la Junta de la Agrupación de Productores Cinematográficos del 26.6.1967 deia: "Considerando que dicha marca fue dada de baja en el Registro Sindical, en virtud de expediente, y aun cuando las razones que llevaron a la baja a dicha productora están caducadas, la Junta entiende debe hacerse una información antes de la nueva aprobación"⁷⁵.

FILMS 59 tornà definitivament a la superfície el setembre del 1967, ja amb seu a Barcelona i amb un curtmetratge rodat -No compteu amb els dits, transformat

⁷⁵ UNIESPAÑA. 1967. Boletín 6: 11.

per obra i gràcia de la censura en No contéis con los dedos- i un llarg -Nocturno 29- en perspectiva. Acabat aquest film, Portabella va radicalitzar la seva independència com a productor d'alguns projectes d'Antonio Maenza o com a realitzador de diversos curtmetratges avantguardistes -Premios nacionales, Miró l'altre, Aidez l'Espagne, Antonio Gades, Poetes catalans i Play back- i de dos llargmetratges -Umbracle i Vapir cuadecuc- al marge de la legislació (RIAMBAU i TORREIRO, 345-351), al mateix temps que incrementava la seva dedicació a la vida política.

5.2.11.3. Producció

1968 Nocturno 29

5.2.12. PIRENE FILMS S.A.

5.2.12.1. Antecedents

L'advocat Josep Virós i Moysés (Llesuí (Lleida), 1905 - Barcelona, 1987) va treballar com a assessor legal de diverses empreses cinematogràfiques, entre elles la WARNER. També va escriure les novel·les Verd madur (1957) i Una altra mena de fosca (1960) i, en col·laboració amb el joier Amadeu Bagués, va registrar la productora PIRENE FILMS S.A. el 27.6.1960 (T. 1, exp. 78) amb un capital social de 3.000.000 pts. El consell d'administració estava integrat per: President: Amadeo Bagués Cerqueda. Secretari: José Virós Moysés. Vicesecretària: Rosa Virós Galtier. Consellers delegats: Amadeo Bagués i José Virós.

5.2.12.2. Activitat

La finalitat immediata d'aquesta nova empresa era l'adaptació a la pantalla de la primera de les novel·les de Virós. El primer director previst per Siega verde era Juan Antonio Bardem, però finalment es va contractar Rafael Gil, un home de pes - professional i ideològic- dins del cinema espanyol. Des del moment del rodatge, Virós tenia la intenció de realitzar una versió catalana de la pel·lícula, però no va disposar d'autorització fins el 1965. Conjuntament amb aquesta activitat, l'empresa va coproduir Medias y calcetines/Amor y medias, amb MONTORNES FILMS. Aquesta productora havia estat domiciliada a Madrid per Antoni Ribas amb motiu del

rodatge de Las salvajes en Puente San Gil i el realitzador va mantenir aquesta seu tot i la seva incursió barcelonina per dirigir Palabras de amor per a P.C. BALCAZAR.

Malgrat que disposava d'alguns projectes -com una adaptació de Laura a la ciutat dels sants per a la qual va sol·licitar cartró de rodatge l'abril del 1967 o Tino Costa (1968) de Sebastià Juan Arbó-, la productora de Virós va romandre inactiva.

5.2.12.3. Producció

1969 Medias y calcetines/Amor y medias (amb MONTORNES)

5.2.13. JET FILMS S.A./INCINE S.A.

5.2.13.1. Antecedents

Alfredo Matas Salinas va nàixer a Barcelona el 1920, en el sí d'una família vinculada a la indústria tèxtil. Durant la guerra civil va residir a Marsella, Suïssa i París, on es guanyava la vida com a trompetista d'un grup de jazz. Quan va tornar a Espanya, el 1944, s'introduí en la indústria cinematogràfica, inicialment en el sector de l'exhibició, com a soci del cine Windsor de Barcelona, inaugurat el 11.10.1946 amb la projecció d'Enrique V de Laurence Olivier. Uns anys més tard, conjuntament amb la família Sainz de Vicuña i el financer català Jaume Castell Lastortras, creava l'empresa exhibidora CINESA (Compañía de Iniciativas y Espectáculos S.A.), registrada el 23.7.1958 i essencialment dedicada a l'explotació del sistema de projecció Cinerama a l'Estat espanyol.

Però el mercat de l'exhibició li quedà petit i el 10.1.1961 va registrar una productora amb el nom de JET FILMS (T. 1, exp.135). L'empresa -adscriu al règim de persones físiques- tenia el seu domicili social a Madrid i un capital inicial de 10.000.000 pts., però tres anys després, amb data 1.7.1964 (T. 1, exp. 160) es va registrar com a persona jurídica amb domicili social a Barcelona i un capital social de 1.000.000 de pts. El mateix Matas és el president del consell d'administració, Jaume Castell el vicepresident i Eduardo Lladó Tor del Spar el secretari. Els mateixos Eduardo Lladó i Alfredo Matas actuaven com a consellers delegats.

5.2.13.2. Activitat

JET FILMS es va crear amb el propòsit immediat de produir Plácido, un guió original de Luis García Berlanga, José Luis Colina, Josep Lluís Font i Rafael Azcona

originàriament titulat Siente a un pobre en su mesa. El pressupost rondava els 7 milions de pessetes i "la vam finançar amb en Jaume Castell i uns germans que es deien Roig, als quals havia conegut a la mili i no els he vist mai més. També hi va intervenir el Banc de Madrid. Hi havia un cert risc però era raonable" (MATAS a l'autor).

La intenció era portar la pel·lícula realitzada per Berlanga a la Mostra de Venècia, però Franco va exigir veure'n una còpia i el mateix Matas es va encarregar de portar-la en cotxe fins el Palau d'Aiete, a San Sebastián. Aquest tràmit censor va provocar retards i, finalment, Plácido participà al següent festival de Cannes. "La pel·lícula funcionó -recorda el productor-, la vendí en Cannes y en el extranjero, se cubrió y se ganó un dinerito. Ganaron los que habían invertido, un dinerito honesto, no maravilloso pero sí válido. Y entonces ya me crezco y digo pues hay que ir a por eso. Y la otra cosa que pasa de verdad es que el negocio de exhibición es un negocio muy tonto y como otro cualquiera, los empresarios venden películas como podrían vender patatas o garbanzos u otra cosa y eso: no me siento yo nada, nada bien. Y en cambio en la producción, sin ser naturalmente para nada creador, sí que creo que aporto unas cosas, que hay una ayuda, una búsqueda, un enamorarse de un tema y jugársela"⁷⁶.

Això no obstant, després de les tres següents pel·lícules, i especialment del fracàs econòmic de les dues últimes, Matas replantejà la seva estratègia. Disposava d'una productora -JET FILMS- i d'un circuit d'exhibició propi -CINESA-, però no tenia garantida la distribució i "en España, en aquellas circunstancias no se puede, no se debe, hacer cine si no tienes asegurada una buena distribución y una buena salida, al menos en Madrid y Barcelona. Entonces recompongo mi pensamiento, mi manera de actuar y me dedico de verdad a hacer un circuito de cine muy importante, a trabajar en una cosa que me aburre un montón, y también a buscar una distribución importante y eso me ocupa como diez años de mi vida, pero lo consigo, por suerte o por lo que sea, lo consigo apoyado en la cosa del Cinerama, vamos ampliando y cogemos más cines en Madrid y cogemos más cines en Barcelona y consigo también la distribución de FOX para España y se crea INCINE con otros socios y mientras esto se va haciendo, colaboro, coopero con Forqué"⁷⁷.

⁷⁶ MATAS, A. 1986. Entrevista amb Antonio Llorens, Quaderns de la Mostra n. 6, València, Fundació Municipal de Cinema: 9.

⁷⁷ MATAS, A. Ibid.: 9-10.

Així va sorgir una nova empresa, INCINE S.A. (COMPAÑIA INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICA S.A.), inscrita com a distribuïdora el 29.8.1968 (T. 1, exp. 75) i com a productora el 10.12.1968 (T. 2, exp. 225). El seu capital social és de 16.000.000 pts i el consell d'administració tenia una composició molt similar al de JET FILMS, amb la significativa inclusió dels Sainz de Vicuña: President: Jaime Castell Lastortras. Vicepresident: Eduardo Sainz de Vicuña y Soriano. Vocal secretari: Juan Pujol. Vocals: Alfredo Matas Salinas, Luis Moreno, José A. Sainz de Vicuña. Conseller delegat: Alfredo Matas. Paral·lelament, la cooperació de Matas amb Forqué consistia en una doble participació encapçalada per la canalització de les inquietuds artístiques de Jaume Castell. "El intervenia modestament com a soci. recorda Matas- i la seva mentalitat no anava amb el cinema que a mi m'agradava en aquell moment. No es va atrevir mai a oferir-me res... Be, potser no és aquesta la paraula. Més endavant, quan m'ho va proposar, jo el vaig adreçar vers en Forqué i vaig intervenir molt poc, vaig ajudar, això sí, a la producció i a l'estrena de les pel·lícules. Jo estava com productor, sense figurar de productor executiu, però sense posar-hi cap interès particular" (MATAS a l'autor).

Els films de Forqué als quals va intervenir Matas van ser La vil seducción (1968) -formalment produïda per ORFEO, l'empresa del realitzador-, Pecados conyugales (1969) -que oficialment consta com una coproducció entre ORFEO i INCINE-, Estudio amueblado 2p (1969) -adaptació d'un argument i guió de Jaime Silas, pseudònim artístic de Jaume Castell, en la qual Alfredo Matas apareix com a productor associat- i El monumento (1970), basat en un argument de Jaume Picas. Degut a l'ambigua participació de Matas en aquests films -no reapareixerà plenament com a productor fins la dècada dels setanta, indistintament amb les marques JET FILMS i INCINE- i a la impossibilitat de confrontar aquestes dades amb Forqué, no han estat inclosos en aquest estudi.

5.2.13.3. Producció

1963 El buen amor

1964 Amador (C)

1964 La vida es magnífica/Le voleur du Tibidabo (C)

5.2.14. CINE D'OR S.L.

5.2.14.1. Antecedents

Inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 19.2.1963 (Persones Físiques) amb un capital de 150.000 pts. aquesta productora va ser fundada l'octubre de 1961 amb una vocació inicialment publicitària. Figuraven com a directors-propietaris Jaime J. Puig i Josep M^a Barguñó, però també hi participaven el director de fotografia Ricardo Albiñana i el compositor Federico Martínez Tudó, protagonista d'altres incursions en el terreny de la producció.

Jaime J. Puig González (Barcelona, 1935) havia publicat contes i relats periodístics a partir del 1953. També va escriure poesia i, paral·lelament a una àmplia activitat en el terreny publicitari i industrial, des del 1963 va realitzar diversos curtmetratges: El tren, El traje de los Reyes Magos, El valle de los príncipes, La llave, Aire, sol y Costa Brava, Mantis (inèdit) o Tic Tac de una ciudad. CINE D'OR, legalitzada per aquest format, va obtenir el 1966 l'autorització per produir cinema infantil i, des del febrer del 1968, també qualsevol tipus de llargmetratges. Amb aquesta finalitat, el 14.6.1968 s'inscriví al registre d'empreses cinematogràfiques dins l'apartat de persones jurídiques (T. 2, exp. 220), amb un capital social d'1.000.000 pts. i amb els mateixos propietaris nominals com a gerents del consell d'administració.

5.2.14.2. Activitat

Gràcies a la seva activitat publicitària, l'empresa disposava d'uns estudis ubicats en una antiga empresa del carrer Diputació amb un plató de 20 x 13 metres i un altre de 5 x 12, sales de projecció i muntatge. Després de la incursió en el terreny del llargmetratge ressenyada a continuació, l'empresa i els seus responsables van retornar al cinema publicitari i Jaime J. Puig va ser el delegat de MORO CREATIVOS ASOCIADOS en la seu transitòriament ubicada als Estudis Isasi.

5.2.14.3. Producció

1968 Sharon vestida de rojo

1969 La mujer celosa

5.2.15. VICTOR M. TARRUELLA P.C.

5.2.15.1. Antecedents

Fill d'un arquitecte municipal ben situat política i econòmicament, Victor M. Tarruella de Lacour va compartir amb els seus germans -un d'ells cap de companyia de la productora de Samuel Bronston i l'altre casat amb la germana de Jacinto Esteve- les vinculacions amb el cinema. La revista Primer Plano (18.5.1962) el qualificava com "un joven productor que ha estudiado en las escuelas norteamericanas e inglesas del brazo de los famosos productores, entre ellos Samuel Bronston".

Precisament durant el rodatge d'El Cid (The Cid, 1961) -on ostentava el càrrec de relacions públiques- va conèixer al seu guionista, Philip Yordan, el qual també el va contractar per l'equip de producció d'El día de los trífidos (The Day of the Triffids, 1962). Aquest film britànic de ciència ficció -basat en la novel·la de John Wyndham- es va rodar als estudis barcelonins Orphea. En un plató veí, Miquel Iglesias dirigia Emma Penella a Carta a una mujer i recorda que "allà vaig conèixer Tarruella. Ens vam fer amics. El seu germà estava al rodatge d'El Cid i jo li vaig dir que aquell era el moment de fer una altra pel·lícula sobre el Cid i que jo en tenia una sobre la seva espasa, la Colada, que era la dels comtes de Catalunya. Ell va moure això, es va posar en contacte amb CINTORA, de Madrid, i ells amb els italians" (IGLESIAS a l'autor). Tarruella va registrar l'empresa que porta el seu nom el 2.4.1962 (T. 1, exp. 147) amb un capital inicial de 1.000.000 pts. i, per produir la seva primera i única pel·lícula, va aconseguir "enviar el guió a Philip Yordan, que el va llegir i el va informar amb una sèrie de suggerències" (PÉREZ DOLZ a l'autor).

5.2.15.3. Producció

1962 Las hijas del Cid/La spada del Cid (C)

5.2.16. COOPERATIVA CONSTELACION

5.2.16.1. Antecedents

L'única Cooperativa Cinematogràfica activa a Barcelona durant aquest període es va inscriure al Registro de Empresas Cinematográficas el 13.4.1962 (T. 1, exp. nº 100) dins l'apartat de persones jurídiques. La seva junta rectora tenia aquesta composició: President: Federico Martínez Tudó. Secretari: Teodoro Herrero Gallego. Tresorer: Cándido Hernández Trapero. Vocals: Federico Gutierrez Larraya i

Luis Induni Raducci. Consellers de vigilància: Juan Alberto Soler, Enrique Bronchalo i Gabriel Cornellá.

5.2.16.2. Activitat

Les cooperatives cinematogràfiques, sorgides del concepte que el franquisme tenia del món laboral, agrupaven diversos professionals que aportaven la seva feina com una via de capitalització de la pel·lícula. "Eren una forma de que la gent no estigués parada -afirma el guionista Enric Josa, membre de la COOPERATIVA CONSTELACION-, era més fàcil arrancar així. Si anaves a un productor per fer una pel·lícula que valia dos milions, i nosaltres li dèiem que un ja l'aportàvem nosaltres la cosa era més fàcil..." (JOSA a l'autor).

La iniciativa, en aquest cas, va sorgir d'un grup de professionals aglutinats al voltant d'Antonio Santillán (Madrid, 2.5.1909 - Barcelona, 1966). Aquest cineasta alternava la realització amb la direcció de doblatges, en aquella època als estudis PARLO FILMS de Barcelona i posteriorment, fins la seva mort, als de P.C. BALCAZAR. Designat primer president de la COOPERATIVA CONSTELACION, va ser substituït posteriorment pel compositor Federico Martínez Tudó gràcies a les seves vinculacions orgàniques amb el SNE.

Poc després de la seva constitució, l'agost del 1962 van circular rumors sobre certes divergències internes entre la majoria dels seus vint components, però uns mesos més tard la premsa oficial confirmava el retorn d'una harmonia laboral pròpia del model sindical del franquisme: "Alrededor de ese grupo de cooperativistas se mueve un buen número de obreros, que encuentran así trabajo y bienestar en sus hogares. La obra, pues, es ejemplar"⁷⁸. Després d'abordar una coproducció i el gènere del spaghetti-western, la cooperativa va abandonar la seva activitat el 1965, uns mesos abans de la mort de Santillán.

5.2.16.3. Producció

1962 Trampa mortal

1962 Senda torcida

1964 La muerte llama otra vez

1964 La vuelta

1965 La venganza de Clark Harrison/La spietata colt del Gringo (C)

⁷⁸ GARCIA, V. 1962. "Descubierta en los estudios", Primer Plano 1152: s.n.p.

1965 Tumba para un forajido

5.2.17. ESTUDIOS MACIAN S.A.

5.2.17.1. Antecedents

Aquesta empresa registrada en l'àmbit de les persones jurídiques el 17.4.1962 (T. 1, exp. 99) amb Francisco Macián Blasco i Jaime Papaseit Comas com administradors únics va recollir una àmplia tradició de l'animació cinematogràfica desenvolupada a Barcelona.

Francisco Macián (Barcelona, 1.11.1929 - 23.10.1976) havia treballat com a il·lustrador a l'editorial Plaza Janés, com animador de la productora BALET Y BLAY (va col·laborar al llargmetratge Sueños de Tay-Pi el 1951) i en publicitat als ESTUDIOS MORO, conjuntament amb Jaume Papaseit. El 1955 va crear el seu propi estudi d'animació, vinculat a la publicitat i també a la realització d'un curtmetratge sobre La Bíblia (1962) amb gravats de Gustavo Doré. El març del 1965 va sol·licitar autorització oficial per ampliar la seva producció a llargmetratges, amb la finalitat de realitzar El mago de los sueños. Fracassats altres projectes cinematogràfics d'animació, va estudiar cibernètica als Estats Units i va aplicar el procediment del *technophantasy* -desenvolupat per ell mateix- a una seqüència de Dame un poco de amoor (1968) dirigida per José M^a Forqué. També va ser professor de la E.O.C. i va desenvolupar diverses experiències didàctiques.

5.2.17.2. Producció

1966 El mago de los sueños

5.2.18. TIBIDABO FILMS S.A.

5.2.18.1. Antecedents

Llicenciat en Dret, professor de piano i finalista del premi Nadal amb la novel·la La coraza, Jaime Camino Vega de la Iglesia (Barcelona, 11.10.1936) va iniciar la seva activitat cinematogràfica com a realitzador dels curtmetratges Contrastes (1961), El toro, vida y muerte (1962) i Centauros (1962), produïts per P.C. BALCAZAR. Quan es va plantejar la realització del seu primer llargmetratge inicialment titulat El canto de la cigarra i després Los felices sesenta- el projecte va

ser avalat en un principi per JURO FILMS, la productora de Juli Coll. Però quan el realitzador d'El vaso de whisky va marxar a Madrid, Camino va donar el pas definitiu per constituir la seva pròpia empresa.

TIBIDABO FILMS S.A. va ser inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 10.9.1963 (T. 1, exp. 135) amb un capital social de 180.000 pts. En el consell d'administració, a més de Camino, hi figura Luis López Satrústegui com a secretari, però en la seva gènesi també van participar-hi Antonio de Senillosa i Salvador Pàniker.

5.2.18.2. Activitat

Segons explica l'escriptor a les seves memòries, "con Jaime Camino llegamos a construir una productora cinematográfica, TIBIDABO FILMS. El problema era que no nos poníamos de acuerdo en lo referente a los guiones: a él no le gustaban los que yo escribía, a mí no me gustaban los que escribía él. En vista de eso, acudí a Antonio de Senillosa, para ver si conciliaba nuestros puntos de vista. (...) Pero Senillosa decidió mostrarse prudente (...) y, quizás por cortesía, entró como accionista en TIBIDABO FILMS. Y así Jaime Camino filmó, en contra de mi consejo, Los felices 60"⁷⁹. La versió del realitzador matisa l'aportació de Pàniker a TIBIDABO: "Va tenir una acció. La productora es va fer, *soi dissant*, per impuls d'ell i ja estàvem a punt de fer la pel·lícula, però llavors va dir que no li agradava el guió, el plantejament, i que no la finançava. Ens vam quedar sense prou diners i llavors em van presentar en Senillosa, que va llegir el guió i va dir que sí" (CAMINO a l'autor).

Invocat per totes dues parts com a àrbitre del contenciós, i definit per Camino com una persona que "es movia molt bé en el món dels contactes i sabia que entrava en un negoci que tenia una gran càrrega d'aventura"⁸⁰, Senillosa reconeixia: "Jo vaig entrar a TIBIDABO FILMS perquè em van trucar Camino i Paniker. A última hora jo crec que volia canviar el guió de Camino i fer el guió ell. Amb això van passar mesos i mesos en què Camino estava molt nerviós. Va arribar un moment en què em vaig molestar perquè li feien perdre temps i vaig dir: <<Prou! S'ha acabat la història. Ja la pago jo>>. Aleshores em vaig quedar com a president de TIBIDABO FILMS. De tota manera, ho portava tot Camino, ha sigut sempre molt personalista en la seva gestió. I, trobant-se amb una persona com jo, que si t'ho fa l'altre millor... A mi, el que m'agrada, en el fons, és no fer res. Si puc ajudar ajudo, però dedicar-me a

⁷⁹ PANIKER, S. 1968. Segunda memoria. Barcelona, Seix Barral: 109-110.

⁸⁰ CAMINO, J. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro, Barcelona, 21.6.1990.

fer-ho... Si no hi ha més remei ho he de fer, però si hi ha un altre al qual li agrada fer-ho, doncs endavant"⁸¹.

Paral·lelament a la producció dels films del mateix Camino, TIBIDABO FILMS també va aixoplugar alguns títols de l'entorn de l'Escola de Barcelona. En les primeres fases del seu curs administratiu, Cada vez que... de Carlos Durán va figurar dins l'òrbita de TIBIDABO FILMS abans de ser definitivament adscrita a FILMSCONTACTO. Dante no es únicamente severo figurava inicialment com una coproducció entre l'empresa de Jacinto Esteva i la de Camino, amb un 25% que corresponia a l'episodi de Ricardo Bofill. Posteriorment, quan Pere Portabella va decidir independitzar el seu episodi, inicialment titulat Carmen i definitivament No conteis con los dedos, el projecte també ostentava l'anagrama de TIBIDABO FILMS, responent així a la seva condició de "paraigües d'unes pel·lícules en que el responsable econòmic final eren ells"⁸².

Amb España otra vez (1968), Camino va començar a alternar els films produïts per ell mateix -en una pràctica que ha continuat fins l'actualitat- amb altres realitzats per altres empreses. Però abans, el 1963, també va tenir un contacte amb Elías Querejeta en vistes a un possible pla de coproducció. "Jo li vaig donar uns diners -recorda el realitzador- perquè ell produís tres guions. El primer era El viaje, escrit amb Joaquín Jordá, però no li agradava la història. Després vam començar un guió amb Angelino Fons que tractava sobre un campió de lluita lliure. Tampoc no li va agradar i la tercera pel·lícula ja no es va arribar ni a plantejar" (CAMINO a l'autor).

5.2.18.3. Producció

1963 Los felices sesenta

1966 Mañana será otro día

1969 Jurtzenka/Un invierno en Mallorca (amb ESTELA)

5.2.19. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS M.E.M.S.A.

5.2.19.1. Antecedents

Armando Moreno (València, 1919 - Madrid, 1994) -poeta, actor teatral i cinematogràfic- va conèixer l'actriu Núria Espert als estudis de doblatge de PARLO

⁸¹ SENILLOSA, A. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro. Parcialment reproduïda a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 41.

⁸² CAMINO, J. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro, Barcelona, 21.6.1990.

FILMS. Ell havia intervingut com a actor en nombroses pel·lícules -Gente sin importancia (1950), Dos vías (1951), Habitación para tres (1951), La pecadora (1954), Los agentes del quinto grupo (1954), Camino cortado (1955), El ojo de cristal (1956) o Cuatro en la frontera (1957)- i ella orientà la seva vocació artística vers una brillant trajectòria teatral amb una companyia pròpia a partir del 1959, però tampoc desprecià alguna incursió cinematogràfica a les ordres de Juan Antonio Bardem -A las cinco de la tarde (1960) o de Iquino -Trigo limpio (1962) amb un guió escrit per Armando Moreno.

L'actriu opinava que el "cine español se ha nutrido de niñas jovencitas, flamencas y simpáticas, por lo general. Tampoco cuadro en él. Y el cine nuevo, inquieto, cuenta con pocos medios económicos. No me busca a mí, porque supone que voy a cobrar mucho. Al final, hemos tenido que montar nuestra propia productora. (...) Antes había hecho dos películas. Verme en ellas me avergüenza"⁸³. L'empresa en qüestió, registrada el 14.3.1964 amb un capital social d'1.000.000 pts, tenia el seu domicili social a Madrid i les seves sigles, M.E.M.S.A., responien a les inicials dels seus tres socis principals: Armando Moreno, Núria Espert i José Salvador Moreno Ardanuy, "un terrateniente cordobés que cuando llegaba la recogida de la aceituna estaba muy cabreado, porque los aceituneros cobraban un duro más a la hora" (NUNES a l'autor).

5.2.19.2. Activitat

Segons Manuel Esteba Gallego, aquest personatge "tenia una ramaderia de toros i molts diners. L'home de confiança d'aquesta família era Cecilio Valverde Mazuelas, que després va ser president del Senat amb UCD. Era l'administrador dels bens de la mare de Moreno Ardanuy, que era bastant bohemí. A través d'un regidor de teatre que es diu Isidro Almela, va crear una companyia de teatre i, un cop dins d'aquest món, va conèixer l'altre Moreno. La idea que tenia Armando era fer Maria Rosa en cine. A l'altre li sembla una idea magnífica i es monta una societat, M.E.M.S.A., per fer aquesta pel·lícula" (ESTEBA GALLEGO a l'autor). El consell d'administració estava format per: President: José Salvador Moreno Ardanuy. Conseller delegat: Armando Moreno Gómez. Vocal secretari: Cecilio Valverde Mazuelas. Malgrat un augment del capital social fins a 5.000.000 pts, registrat el 13.2.1965 i la realització d'un curtmetratge -La reverencia (1965), protagonitzat per Núria Espert i Armando Moreno i rodat durant el XIII Festival de Cine de San

⁸³ ESPERT, N. 1969. Entrevista amb Baltasar Porcel, Los encuentros, Barcelona, Destino: 54.

Sebastián-, els problemes de producció derivats del rodatge de Maria Rosa van obligar a traspassar l'empresa. El 6.9.1966 va substituir el seu nom per PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CIRE S.A., ja domiciliada a Barcelona i amb Isidre Esteba Sanahuja com a nou president del consell d'administració. Aquest canvi de propietat va descavalcar alguns projectes -El descorche, un guió de Nunes i Enric Josa sobre les noies d'alterne, o Laura a la ciutat dels sants, adaptació de la novel·la de Miquel Llor amb Núria Espert com a protagonista- i va propiciar que les dues següents pel·lícules de M.E.M.S.A. mantinguessin la mateixa marca però ja fossin gestionades per la família Esteba des de la nova seu a Barcelona.

5.2.19.3. Producció

1964 Maria Rosa

1965 El tesoro de Makuba/Treasure of Makuba (C)

1965 Yo he visto la muerte (amb ORFEO)

5.2.20. FILMS R.B. S.A.

5.2.20.1. Antecedents

Després de cursar estudis d'Arquitectura i Filosofia i Lletres, abans de llicenciar-se en Dret el 1942, l'experiència professional de Francesc Rovira Beleta (Barcelona, 1912) com a realitzador es va iniciar a CIFESA el 1948 amb Doce horas de vida. Posteriorment va treballar amb bona part de les productores barcelonines dels anys cinquanta: TITAN FILMS -Hay un camino a la derecha (1953)-, P.C.BALCAZAR -Once pares de botas (1954)-, TEIDE -El expreso de Andalucía (1956) i La vida privada de Fulano de Tal (1960)-, ESTE FILMS -Altas variedades (1960)- o PEFSA -Los atracadores (1961)-, fins que el 1963 va fundar la seva pròpia empresa per participar a Los Tarantos.

"Tots els directors ho hem fet -afirma actualment Rovira Beleta-. Quan veus les dificultats de la producció penses per què necessites ningú més per fer la pel·lícula" (ROVIRA BELETA a l'autor). Sota aquestes expectatives, FILMS R.B. es va inscriure al registre d'empreses cinematogràfiques com a persona jurídica el 14.10.1964 (T. 1, exp. 162) amb el mateix realitzador com director i gerent administrador i Hipólito González López en el càrrec de secretari. Prèviament s'havia

donat d'alta en el Registro Sindical de Productoras (nº 201) l'agost de 1964 i s'havia constituït com a societat anònima el 30.6.1964 amb un capital social de 500.000 pts.

5.2.20.2. Activitat

Tot i que als crèdits definitius de Los Tarantos hi figura FILMS R.B. com a productor associat de l'empresa madrilenya TECISA, de la qual era propietari José Gutierrez Maesso, i que Rovira Beleta afirma que "vam anar al 50%, jo vaig muntar-ho tot aquí a Barcelona i ell a Madrid s'ho va trobar fet", cal fer algunes precisions cronològiques. De fet, tota la documentació necessària pel rodatge de la pel·lícula⁸⁴ - des de la concessió del cartró de rodatge fins els tràmits de censura- és anterior a la constitució de FILMS R.B. i, en conseqüència, no hi figura formalment. Això provocà discrepàncies econòmiques entre tots dos socis per la posterior explotació de la pel·lícula, però a efectes d'aquest estudi és lògic contemplar Los Tarantos com una coproducció entre TECISA i FILMS R.B.

Malgrat rebre dues nominacions a l'Oscar a la millor pel·lícula de llengua no anglesa -per Los Tarantos i El amor brujo- Rovira Beleta valora negativament la seva experiència -"a mi no em va anar bé la productora", diu textualment- i, en conseqüència, poc després de reprendre la seva activitat com a realitzador -amb No encontré rosas para mi madre (1972)- va donar de baixa la seva empresa el 17.11.1973.

5.2.20.3. Producció

- 1963 Los Tarantos (amb TECISA)
- 1965 La dama del alba/La dame de l'aube (C)
- 1967 El amor brujo
- 1969 La larga agonía de los peces/La llarga agonía dels peixos (amb ESTELA)

5.2.21. JOSÉ M^a BLAY CASTILLO

5.2.21.1. Antecedents

L'industrial José M^a Blay Castillo va ser vicepresident de la Cámara de Defensa Cinematográfica española el 1934. Nascut a Madrid, la seva activitat

⁸⁴ Exp. 28.172, c. 54.428 i Exp. 8-63, c. 26.528.

professional està lligada, com a gerent i director, a les empreses FEBRER Y BLAY i BALET Y BLAY, una distribuïdora fundada en col·laboració amb Ramon Balet que, el 1945, va produir a Barcelona els llargmetratges de dibuixos animats Garbancito de la Mancha i el 1948 Alegres vacaciones amb Artur Moreno com a director artístic. El 1951 va co-dirigir amb Franz Winterstein Los sueños de Tay-Py, un altre film de dibuixos animats. També es va associar a l'empresa CINEDIA S.A. -constituïda el 1940- per a la producció de films publicitaris i distribució de llargmetratges comercials.

L'1.7.1964 (T. 2, exp. 174) va registrar aquesta productora que porta el seu nom amb la finalitat de produir un únic llargmetratge, on també intervenien altres cineastes actius durant els anys de la República, com Domènec Pruna -el realitzador d'El café de la Marina- en qualitat de cap de producció i el veterà muntador Albert González Nicolau.

5.2.21.2. Producció

1964 Arriba las mujeres!

5.2.22. PROCIMA FILMS

5.2.22.1. Antecedents

El significat de les sigles d'aquesta productora -PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS DE EDITORIAL MATEU PARA LA JUVENTUD- ja revela la seva filiació. El seu director-propietari -Francisco Fernández Mateu-, que també ho era de l'editorial especialitzada en publicacions infantils i juvenils, la va inscriure al registre d'empreses cinematogràfiques el 23.6.1965 (T. 2, exp. 197). El seu objectiu immediat era l'adaptació a la pantalla d'una sèrie de contes infantils de Marina Fernández, finalista del premi de novel·la juvenil "Cadete", convocat per la mateixa Editorial Mateu. El fracàs econòmic de la primera d'aquestes produccions va suposar la definitiva suspensió de les seves activitats.

5.2.22.2. Producció

1965 La banda del Pecas

5.2.23. FILMSCONTACTO

5.2.23.1. Antecedents

Jacinto Esteva Grewe (Barcelona, 21.6.1936 - 9.9.1985) va registrar aquesta empresa el 27.8.1965 (T. 1, exp. 201) amb la finalitat de legalitzar el film Lejos de los árboles, que havia iniciat un parell d'anys abans. Fill d'un important industrial barceloní, va cursar estudis de Filosofia i Lletres a Barcelona (1953/4) i de Belles Arts a Roma el 1955. Interessat per la pintura, havia format part de l'Equipo Forma de finals dels cinquanta conjuntament amb Néstor Basterrechea, Manuel Benet, l'enginyer León Berguedá, l'escultor Jorge de Oteyza i l'arquitecte Roberto Puig, i va arribar a exposar la seva obra en una galeria nord-americana.

El març del 1958 es va traslladar a Ginebra per estudiar arquitectura fins el 1960. Allà va dirigir el curtmetratge Notes sur l'emigration (1960), en col·laboració amb Paolo Brunatto, que va obtenir el premi de la crítica al Festival de Moscou. Un any més tard es traslladà a París per especialitzar-se en urbanisme a la Sorbona. Malgrat una certa activitat arquitectònica, que comprèn un hotel a Palamós, tres fàbriques a la província de Barcelona, diversos projectes de vivendes unifamiliars i un centre cívic per la Ciudad Diagonal, polaritzà la seva atenció pel cinema. En col·laboració amb Pere Portabella, l'octubre del 1962 filmà la celebració del 80 aniversari de Picasso i, posteriorment, el migmetratge Alrededor de las salinas, també amb la participació de Portabella a la producció.

El volum adquirit per Lejos de los árboles i la complexitat de la seva realització van fer aconsellable disposar d'una marca per gestionar la legalització del film i superar els diversos tràmits administratius: "Por encargo de un productor francés y Portabella empecé un documental de hora y media sobre el fetichismo, la violencia y la muerte en España. (...) Empezamos a rodar, pero a Portabella se le acabó el dinero. Tampoco llegamos a un acuerdo con el productor francés y tuvimos que parar. A raíz de esto, y para poder acabar, monté FILMSCONTACTO. Al principio, la oficina de la productora era una pequeña salita en mi casa, donde sólo había una secretaria. No tenía dinero, pero con el que me dejaron algunos amigos pude seguir rodando"⁸⁵.

5.2.23.2. Activitat

⁸⁵ ESTEVA, J. 1970. Entrevista amb A. Martínez Torres, Nuestro Cine 95: 63.

El primer director de producció de FILMSCONTACTO va ser Modesto Beltrán, un íntim amic d'Esteva que ja havia produït un curtmetratge de Román Gubern titolat Costa Brava, però problemes d'ordre econòmic el van allunyar de l'empresa. A finals del 1965 va ser substituït per Francisco Ruiz Camps, un advocat que ja tenia experiència en el terreny de la producció i contactes tant amb la indústria "oficial" -Reyzbal, Klimovsky, etc.- com amb cineastes del tarannà de Portabella, Ferreri, Isidoro M. Ferry o José M^a Nunes, que va ser qui el va recomanar a Esteva.

Segons el seu testimoni: "Yo era todo en la empresa; éramos sólo una secretaria y yo, nada más, y teníamos una oficinita en la misma casa de Jacinto, había un cuarto allí donde teníamos todo. Yo hacía de jefe de producción, de abogado, preparaba los contratos, presupuestaba, hacía los planes de rodaje, dirigía la producción y el montaje, hacía todo el impresionante papeleo para que nos dieran la calificación y, cuando surgía cualquier conflicto, yo lo resolvía. Una anécdota que no deja de ser graciosa: el padre de Jacinto Esteva estaba muy preocupado porque él era un hombre de empresa, de la altísima burguesía catalana -había sido uno de los fundadores de FECSA-, tenía acciones importantes en laboratorios, era un empresario. Y estaba alarmado porque le había salido un hijo bohemio, que se declaraba comunista, aunque su forma de vida no predicara con el ejemplo, no sólo económico. En el fondo, era un hombre completamente anárquico, de ideas propias. El padre veía que su jefe de producción era de su misma cuerda, que vivía de noche y no de día. Entonces, se presentó un día, sin que lo avisara nadie, para conocerme y saber si una persona seria se ponía por fin al frente de la empresa. Aunque lo que la empresa necesitaba no era una persona seria... Jacinto no era un director: era un pintor que pintaba con pinceles caros"⁸⁶.

Ricardo Muñoz Suay, que s'incorporà a FILMSCONTACTO en dates posteriors, també coincideix en definir l'estructura d'aquesta empresa com "eminente familiar, financiada exclusivament per la família de Esteva, lo qual era una grave dificultat per la ausencia de una estructura industrial.

" (...) Otro gran problema era que FILMSCONTACTO, pese a sus oficinas, empleados y yo mismo como jefe de producción, no era más que una apariencia, porque todo dependía de que el padre de Jacinto Esteva diera dinero para los proyectos de su hijo. A éste, por otra parte, sólo le interesaba producir sus propios films, lo cual representaba una lucha constante por mi parte para que fuese también un auténtico productor. Con los otros pasaba lo mismo. Duran producía sus películas

⁸⁶ RUIZ CAMPS, F. 1991. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro. Parcialment reproduïda a RIAMBAU i TORREIRO 1993.

con la ayuda de amigos y familiares, lo mismo que Aranda y Bofill, siendo Nunes el único distinto, el paria de todos nosotros con su autodidactismo que contrastaba mucho en su ideología y en su manera de vivir con el resto del grupo"⁸⁷.

Una conseqüència d'aquesta característica de FILMSCONTACTO va ser l'intent del mateix Muñoz Suay de professionalitzar les estructures de l'Escola de Barcelona a través de la coproducció amb altres empreses més sòlides -com en el cas de l'experiència de Tuset Street (1968) (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 125-136)-, de la infraestructura facilitada a Marco Ferreri pel rodatge d'algunes seqüències de Dillinger ha muerto (1968) o de la creació d'una nova productora -successivament denominada UNION DE PRODUCTORES, ASOCIACION DE PRODUCTORES INDEPENDIENTES DE CINE-BARCELONA i CENTRO DE PRODUCCION CINEMATOGRAFICA- que aglutinés tots els membres de l'Escola sobre unes bases de participació econòmica dels seus membres (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 121-123). Ambdues van resultar fallides i Esteva -ja sense el recolzament de Muñoz Suay- va estendre les activitats de FILMSCONTACTO a la distribució i va prosseguir la producció de les seves pròpies pel·lícules amb Metamorfosis -filmat a principis del 1970 en una finca familiar-, alguns guions no materialitzats, dos documentals rodats a l'Àfrica que van romandre inacabats -Del Arca de Noé al pirata Rhodes i La ruta de los esclavos/La isla de las lágrimas- i el llargmetratge La hija de María, rodat a Catalunya el 1971 sota l'aixopluc legal d'una empresa registrada per Guy R. Friesing a Luxemburg (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 332-338).

5.2.23.3. Producció

- 1966-70 Lejos de los árboles
- 1966 Noche de vino tinto
- 1966 Dante no es únicamente severo
- 1967 Cada vez que...
- 1968 Después del diluvio

⁸⁷ MUÑOZ SUAY, R. 1978. Entrevista amb J.E. Monterde, E. Rimbau i P. Roca, Fulls de cinema 1: 11.

5.2.24. FILMS PRONADE S.A./PROFILMES S.A.

5.2.24.1. Antecedents

Enginyer industrial i nebot del promotor taurí i empresari cinematogràfic, Pere Balañá Bonvehí (Barcelona, 1933) va ser un dels promotors del grup "La Gente Joven del Cine Amateur" (1953-54) i va dirigir alguns curtsmetratges abans d'ingressar a l'I.I.E.C.. Va interrompre els estudis de direcció per intervenir en la coproducció hispano-francesa El casco blanco (1959) i abans de diplomarse a l'E.O.C. el 1963 va realitzar algunes pràctiques. Una d'elles, inacabada, era la història d'un noi de barri que aspirava a tenir una moto com a símbol d'ascensió social. I quan, juntament amb dos companys d'estudis -Guillermo Ziehner i José Luis Hernández Marcos-, es va plantejar escriure un guió per ser ofert a diverses productores, aquest va ser el tema seleccionat.

Amb aquest projecte sota el braç -titulat El último sábado- Balañá va contactar IFI ESPAÑA i BALCAZAR sense cap resposta positiva. "Llavors -recorda el realitzador- em vaig dedicar a fer documentals publicitaris i tècnics, sobre les perles Majórica i les noves urbanitzacions. Aquí és on vaig conèixer Palomeras, que promocionava urbanitzacions des d'una financera i li vaig fer tres o quatre documentals. També hi havia un tal Serra Estruch, que em va fer dirigir dos petits curts infantils protagonitzats per Salvador Escamilla i vam parlar de fer uns petits estudis i tenir una petita base industrial per fer publicitat" (BALAÑA a l'autor).

Industrial emprenedor i simpatitzant de l'Opus Dei, Juan Palomeras Bigas es va interessar pel negoci cinematogràfic, especialment quan Balañá li va "proposar agafar uns terrenys que el meu pare tenia arrendats per fer-hi uns estudis. En Serra Estruch ja va quedar al marge i es van fer unes inversions molt importants. El meu pare em va ajudar molt i hi havia una tercera persona, Marcel Sighentaller, un suís". Mentre esperaven la llicència per utilitzar els estudis, Palomeras també va registrar una productora amb data 13.10.1965, primer amb el nom de FILMS PRONADE S.A. (T. 2, exp. 183) i, a partir del 13.7.1966 amb el definitiu de PROFILMES S.A. El seu capital social inicial era de 100.000 pts i el consell d'administració estava constituït per Palomeras com a president i Jaume Solá com a secretari.

5.2.24.2. Activitat

La gènesi de la productora i els seus plans de producció ja s'explicaven, amb altres paraules, en el dossier de premsa d'El último sábado. Aquest text definia el film com "surgido de la iniciativa de un grupo de personas no directamente relacionadas con la profesión cinematográfica, pero sí conscientes de la importancia que el

cine tiene en el desenvolvimiento social y cultural de nuestro tiempo. La principal inquietud de PROFILMES es promover la realización de películas españolas de calidad y facilitar la incorporación de elementos -realizadores, técnicos, actores- que hayan demostrado su capacidad en los ejercicios preliminares de las aulas cinematográficas oficialmente establecidas. Asimismo PROFILMES quiere ampliar su labor poniendo en contacto a nuestros valores con los del extranjero. En su plan de trabajo figura la realización de coproducciones internacionales en las que mantendrá la participación española en un plano de justa igualdad⁸⁸.

Aquest darrer paràgraf es va materialitzar en la coproducció Simón Bolívar dirigida per Alessandro Blasetti el 1969 -tot i que canalitzada oficialment a través de PEFSA- i en posteriors vincles amb Jacinto Esteva -a través del projecte de rodar el guió Icaro (RIAMBAU i TORREIRO, 328-329)- o de l'aventura de Cabezas cortadas, un film de Glauber Rocha gestat en ple divorci professional entre Ricardo Muñoz Suay -que va recuperar els seus vincles amb PROFILMES després d'haver intervingut en la postproducció d'El último sábado- i FILMSCONACTO, i rodat a la Costa Brava a partir del febrer de 1970 (RIAMBAU i TORREIRO, 329-332). Malgrat un espectacular augment del seu capital social a 100.000.000 pts., registrat el 1972, i la seva especialització en films de gènere de baix pressupost -llevat d'algunes excepcions de prestigi dirigides per Manuel Gutierrez Aragón o Jaime Camino-, la productora de Palomeras era només un petit apèndix de la societat inversora Motion Pictures Investment, també vinculada al Banco de Navarra i a un posterior escàndol financer que va liquidar les seves activitats cinematogràfiques.

Balañá, d'altra banda, es mantingué vinculat amb Palomeras a través dels estudis, però el seu fracàs econòmic va motivar el seu ingrés a TVE i, després de la seva expulsió d'aquesta empresa pública com a represàlia de la seva presència a la tancada a Montserrat, el seu definitiu retorn professional a l'enginyeria.

5.2.24.3. Producció

1966 El último sábado

⁸⁸ Document dipositat a la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

5.2.25. HELE FILMS

5.2.25.1. Antecedents

Els orígens d'aquesta empresa coincideixen, d'una banda, amb l'activitat professional de José M^a Blanco Martínez (Barcelona, 27.12.1935). Professor mercantil, es va educar en el dibuix de forma autodidacta i va treballar com animador als estudis ROYAL FILM. El 24.5.1962 va registrar la marca PROEX (T. 1, exp. 149), exclusivament dedicada al cinema publicitari i a la producció dels curtmetratges Complexus (1968) i Como un pájaro (1968). Però la veritable gestació d'HELE FILMS, inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 3.4.1966, està directament relacionada amb José M^a Nunes.

El realitzador portuguès no va quedar satisfet de les seves relacions professionals amb FILMSCONTACTO arrel de Noche de vino tinto i, quan es va tractar de presentar la documentació oficial de Biotaxia, el seu segon llargmetratge, va buscar un altre paraigua legal: "Blanco tenía una productora que se llamaba PROEX -recorda Nunes- y hacía cine publicitario. Estaba en calle Numancia y allí era donde montábamos las películas porque tenía una sala de montaje. Yo lo conocí allí. La productora, primero, era de cortometrajes y había que pagar cinco mil pesetas. Para largos eran 25.000 y para esta película las puse yo. Creamos una nueva marca que ya la hizo sólo, porque en PROEX tenía como socio a Jorge Papasseit, que murió. Sin que desapareciera PROEX, tenía HELE -el nombre viene del chiste de los andaluces- conmigo. Para Biotxia sólo me deja la marca y no hay ningún contrato entre los dos, como siempre he hecho todas mis películas" (NUNES a l'autor).

5.2.25.2. Activitat

La fragilitat empresarial tenia els seus avantatges però també comportava els seus riscos burocràtics, tal com demostren les fluctuacions de la productora al registre sindical. Tres mesos després de la seva inscripció HELE FILMS va argumentar un canvi en la seva activitat, va demanar la baixa i se li va tornar la quota de dipòsit en el Registro Sindical de Productoras "considerando que su alta será exclusivamente para dibujos animados y películas cinematográficas infantiles". Però quan Nunes va obtenir el cartró de rodatge de Biotaxia el desembre del 1967 -amb la pel·lícula ja rodada- la Junta de l'Agrupación de Productores Cinematográficos va acordar "que de no regular su situación económica en un plazo de 15 días se procederá a darle de baja en el Registro Sindical de Productoras". HELE FILMS va enviar un recurs i l'abril del 1968 se li va concedir una moratòria de 30 dies per resoldre el contenciós.

El 1967, Blanco va tractar d'aixecar la producció del film d'animació Koki Bolo el mentiroso, però l'empresa va fracassar i Biotaxia va ser la primera i última aventura d'HELE FILMS. El següent film de Nunes, Sexperiencias, ja es va rodar fins i tot prescindint del tràmit formal d'utilitzar la marca d'un amic a canvi de 25.000 pts.

5.2.25.3. Producció

1967 Biotaxia

5.2.26. TILMA FILMS S.A.

5.2.26.1. Antecedents

Aquesta productora va ser inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 8.6.1966 dins l'apartat de persones jurídiques (T. 2, exp. 197) i amb un capital social de 3.000.000 pts. El consell d'administració estava constituït per Enrique Illa Sans com a president i conseller delegat, Luis Mata Satrústegui com a vicepresident, José Luis Madrid de la Viña com a vocal i Valentín Fernández Tubau amb el càrrec de secretari. Es barrejaven doncs els tècnics -el realitzador José Luis Madrid o el cap de producció Valentín Fernández Tubau- amb Luis Mata, nebot de Javier de Satrústegui. Aquest industrial basc era cònsul de Grècia a San Sebastián i president del Club de Tennis de la ciutat a més de propietari de la torre que porta el seu nom a la falda del Monte Igeldo. "No se le conoció actividad profesional -recorda l'historiador local José Luis Tuduri-, en la ciudad se le conocía como un *bon vivant* que se relacionaba siempre con la más elitista sociedad de entonces. Con el final del franquismo, él y su familia también empezaron un declive, tanto a nivel social como económico"⁸⁹. En relació a TILMA FILMS S.A., tot i mantenir-se formalment al marge de la productora, utilitzava les seves influències per obtenir prebendes oficials.

5.2.26.2. Activitat

Després de tres anys de tenir seu a Barcelona, el 17.2.1969 TILMA FILMS S.A. va comunicar oficialment el trasllat de les seves oficines a Madrid amb un nou consell d'administració llavors presidit per Valentín Fernández Tubau i, tres mesos després, per Francisco Martínez Celeiro, veritable nom de l'actor George Martin. La

⁸⁹ TUDURI, J.L. Carta a l'autor, San Sebastián, 17.12.1994.

seva activitat es va decantar llavors per les coproduccions nacionals amb BALCAZAR abans de desaparèixer definitivament.

5.2.26.3. Producció

- 1965 La balada de Johnny Ringo/5000 Dollar für den Kopf von Johnny Ringo (C)
- 1966 Un golpe de rey/Un colpo da re (C)
- 1968 El castillo de Fu Manchú (amb BALCAZAR)
- 1969 Los diablos de la guerra/I diavoli della guerra (C)
- 1969 Españolear (amb BALCAZAR)
- 1969 ¿Quién soy yo? (amb BALCAZAR)

5.2.27. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CIRE S.A.

5.2.27.1. Antecedents

Els seus orígens immediats en el terreny de la producció estan íntimament lligats a una altra productora, M.E.M.S.A., però els veritables antecedents d'aquesta empresa procedeixen d'una àmplia experiència en l'àmbit de la distribució. Isidre Esteba Sanahuja havia fundat CIRE DISTRIBUCION S.L. a principis dels anys quaranta i -amb altres marques- també havia fet algunes petites incursions en la producció amb l'adaptació d'una novel·la, La noche del mar, que ell mateix havia escrit, o Niebla y sol (1951) i María Morena (1951), ambdues dirigides per José M^a Forqué.

A finals del 1964, motius familiars van provocar el relleu d'Isidre Esteba al front de la distribuïdora pel seu germà Josep, vinculat a una empresa exhibidora que regentava alguns cinemes barcelonins. Però dos anys després, quan M.E.M.S.A. va canviar de nom per PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CIRE S.A. -inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 6.9.1966-, Isidre Esteba era el president i conseller delegat d'un consell d'administració eminentment familiar. El vicepresident és el seu germà Josep, els seus fills Manuel i Josep -advocat de professió- ocupaven respectivament els càrrecs de vocal i secretari mentre el gerent era Miguel Fernández Alonso i Josep M^a Minguella -posterior intermediari futbolístic- ocupava el lloc de segon vocal. Segons Manuel Esteba Gallego, els anteriors accionistes de

M.E.M.S.A. -Armando Moreno, Núria Espert i José Moreno Ardanuy-, a més de la mare d'aquest últim i de José Vilches, també tenien accions a la nova empresa.

5.2.27.2. Activitat

La producció de la nova marca va estar monopolitzada per les primeres pel·lícules de Manuel Esteba Gallego (Barcelona, 1941), les dues primeres de caire infantil i la tercera d'acció. Però el fet que una pel·lícula portés el segell d'una empresa de producció no equivalia a que fos la veritable productora de la pel·lícula. Experiències com les de BUCH SANJUAN S.A. o E.C.A. FILMS ho avalen explícitament i, en aquest cas, va passar el mateix. "Va haver-hi una època -recorda Manuel Esteba- que treure una marca de cine valia molts diners i llavors jo utilitzava el mètode del notari. Es feia un document notarial i es produïa amb la marca de CIRE, però hi havia un financer. Per exemple, en el cas d'Agachate que disparan, que va funcionar molt bé, els diners no eren de CIRE, eren del senyor César Ruano Valcárcel. CIRE, en realitat, allò que feia era distribuir-la, però també es va produir amb aquesta marca" (ESTEBA GALLEGO a l'autor).

5.2.27.3. Producció

- 1967 El aprendiz de clown
- 1967 Hola..., señor Dios
- 1968 Agáchate que disparan

5.2.28. HERSUA INTERFILMS

5.2.28.1. Antecedents

Fill d'un catedràtic d'institut i traductor de prestigi, Gonzalo Suárez (Oviedo, 30.7.1934) va heretar la seva vocació literària. Després d'estudiar Filosofia i Lletres a Madrid, entre el 1956 i 1959 va viure a París i, de retorn a Espanya, va afincar la seva residència a Barcelona. A la ciutat comtal va treballar per diversos editors i també pel seu padastre, l'entrenador de futbol Helenio Herrera, confeccionant informes dels equips que havien de jugar amb el Barça. Aquest contacte amb el món de l'esport el va incitar a col·laborar a la premsa esportiva i va escriure al Dicen amb el pseudònim de Martín Girard.

Paral·lelament va iniciar la seva producció literària amb els relats o novel·les De cuerpo presente (1963), Los once y uno (1964), Trece veces trece (1965), El roedor de Fortinbrás (1965) i Rocabruno bate a Ditirambo (1966) (CERCOS, 1993), però també es van produir els primers contactes amb el cinema (HERNANDEZ RUIZ, 1991). Jordá li va oferir interpretar un guió titulat Crónica de una noche, que finalment seria assumit -sense arribar a materialitzar-se- per ESTE FILMS. Elías Querejeta li va comprar els drets de la seva primera novel·la i Antxon Eceiza la va adaptar a la pantalla i ell mateix començà a treballar amb Vicente Aranda en un guió del qual en resultaria Fata Morgana (1965). Malgrat les agres discrepàncies sorgides arran d'aquest film (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 235-247), Aranda va reincidir en l'adaptació d'un conte de Suárez -Bailando para Parker, gènesi de Las crueles/El cadaver exquisito (1969)- i l'escriptor va decidir plantejar-se la seva pròpia trajectòria cinematogràfica.

Els seus primers treballs amb una càmera van ser curtmetratges rodats en 16 mm i mentre el primer -Ditirambo vela por nosotros (1966)- va servir de targeta de presentació, el segon -El horrible ser nunca visto (1966)- va constituir l'aportació de Suárez a la possibilitat de fer un film col·lectiu d'episodis del qual, finalment, en sortiria Dante no es únicamente severo (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 207-208). Vist que la precipitació per rodar en 16 mm l'havia deixat en fora de joc, el realitzador va optar llavors per seguir el seu propi camí amb el registre d'una empresa de producció el dia 24.1.1967 (T. 2, exp. 226) i amb unes sigles, HERSUA, que recollien les primeres lletres del seu cognom i del seu padrastr.

5.2.28.2. Activitat

La nova empresa de Suárez tenia moltes coses en comú amb FILMSCONACTO, des del local compartit a la presència de Muñoz Suay com ajudant de direcció passant, òbviament, pels flirtejos del realitzador asturià amb l'Escola de Barcelona. Restava, però, el problema del finançament de Ditirambo, el seu primer llargmetratge, i això es va resoldre a través dels diners que va invertir-hi Alberto Moratti, el milionari president de l'Inter de Milà pel qual acabava de fixar Herrera (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 211-212).

Malgrat un ambiciós pla de producció que havia d'abastar les "deu pel·lícules de ferro del cinema espanyol"⁹⁰, els resultats econòmics d'Aoom -no es va arribar a estrenar a les grans capitals- van canviar transitòriament el rumb de la filmografia de

⁹⁰ SUAREZ, G. 1969. Entrevista amb Jos Oliver, Nuevo Fotogramas 1070: s.n.p.

Suárez. Després de Morbo (1972) -produïda per BOCCACIO FILMS -una nova empresa constituïda per Oriol Regás i uns constructors asturians, els germans Rubio Sañudo-, Al diablo con amor (1973) va ser el darrer film formalment produït per HERSUA. Superada l'etapa de films realitzats per altres productores, Suárez va tornar a registrar una altra marca pròpia -DITIRAMBO- a partir d'Epílogo (1984).

5.2.28.3. Producció

1967 Ditirambo

1969 El extraño caso del doctor Fausto

1969 Aoom

5.2.29. FILMS CANIGO

5.2.29.1. Antecedents

Inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 29.12.1967 per Ambrosio Farreres Bochaca (T. 1, exp. 244), aquesta empresa va produir un sol llargmetratge rodat pocs mesos després. Segons Manuel Esteba, "qui va posar els diners va ser en Paco Vives, que va començar amb mi de meritori a El aprendiz de clown i amb José Luis Valls. A casa seva tenien molts diners i va muntar una productora per fer El certificado amb en Vicens LLuch" (ESTEBA GALLEGO a l'autor). El 19.9.1971 l'empresa va causar baixa com a tal, absorbida per Josep M^a Cunillés en nom de FILMS D'ARA.

5.2.29.2 Producció

1969 El certificado

5.2.30. PROMOFILM S.A.

5.2.30.1. Antecedents

Juan Antonio de la Loma (Barcelona, 1924), havia estudiat Filosofia i Lletres a la univèrsitat de Barcelona. Director del TEU i cofundador de la companyia teatral El Corral, va exercir com a mestre i va publicar la novel·la Sin la sonrisa de Dios (1949).

El seu èxit li va obrir les portes de la indústria cinematogràfica com a guionista contractat per Ignacio F. Iquino per intervenir en els films Almas en peligro (1951), La hija del mar (1953), El presidio (1954), Los agentes del quinto grupo (1954), La canción del penal (1954), La pecadora (1954), El ojo de cristal (1955), Sitiados en la ciudad (1955) i Hospital de urgencia (1956).

Conjuntament amb l'actor Conrado Sanmartín i el realitzador Julio Salvador va participar en la productora LAURUS FILMS, primer com a guionista de Lo que nunca muere (1954) i després com a adaptador de la seva pròpia novel·la Sin la sonrisa de Dios (1955). També va escriure altres guions per VERTICE -Cita imposible (1958)- i P.E.C.S.A. -No estamos solos/Un tesoro en el cielo (1956), Los ojos en las manos (1956) i Manos sucias (1956), codirigida amb Marcello Baldi- i va tenir la oportunitat de dirigir la seva primera pel·lícula en solitari amb Un mundo para mí (1959).

Associat amb el director de producció Valentí Sallent, va registrar la productora JAVA el 1960 i, després d'una efímera existència d'aquesta empresa, el 1962 va tornar a IFI ESPAÑA S.A., on va alternar les labors de guionista i director. Un any després va ser contractat per P.C. BALCAZAR com a director de producció, guionista i també realitzador de nombroses coproduccions fins el 1967. Aquesta experiència li va permetre abandonar l'empresa d'Esplugues per iniciar una nova etapa consolidada amb la creació de la productora PROMOFILM S.A.. Inscrita al registre d'empreses cinematogràfiques el 2.10.1968 (T. 2, exp. 223) disposava d'un capital social de 500.000 pts i José M^a Carcasona Beltrán figurava com administrador únic de la societat.

5.2.30.2. Activitat

De la Loma coneixia el germà de Carcasona de l'època de BALCAZAR, quan ell coproduïa des d'Alemanya en nom de l'empresa INTERNATIONAL GERMANIA FILM, radicada a Colònia. El 1967 les relacions entre el realitzador i els germans Balcázar, especialment amb Francisco, s'havien deteriorat progressivament a causa del desgavell organitzatiu de l'empresa. Segons De la Loma, la gota que va fer vessar el vas va ser un dia que, tornant d'un màster d'economia, "Paco [Francisco Balcázar] em va dir: <<Saps què ens han ensenyat avui? Que el millor gerent no és aquell que treballa més sinó el que fa treballar més els altres!>>. Li vaig dir: <<Doncs ja t'has quedat sense gerent, ja pots buscar-ne un altre>>. Va donar la casualitat que, l'endemà, al despatx hi havia en Carcasona. Quan va saber que marxava d'allà em va dir que ja estava contractat: <<El guió aquest que havies de fer, Misión en Ginebra, el dirigiràs tu>>" (DE LA LOMA a l'autor).

Aquesta pel·lícula va ser formalment coproduïda per INTERNATIONAL GERMANIA FILMS, la italiana CINEPRODUZIONE ASSOCIATE -un client habitual dels Balcázar- i, en representació espanyola, la productora madrilenya TITO'S FILMS, de la qual n'era director Eduardo de la Fuente -tambè vinculat a l'empresa alemanya- amb la co.laboració de José M^a Otero. De la Loma va dirigir posteriorment El magnífico Tony Carrera (1968) -coproduïda per MONCAYO FILMS, una firma radicada a Saragossa, amb els mateixos socis italians- i un any després creava PROMOFILM S.A. Amb ella va dirigir Golpe de mano/Explosión (1969) i va promoure dues pel·lícules més: El más fabuloso golpe del Far West (1971) -coproduïda amb ACTION FILMS (Roma) i NUMBER ONE (París) i dirigida per ell mateix- i Los héroes del patíbulo (1971), amb l'empresa helènica ART FILM i el grec Gregori Gregoriou com a director. En els darrers anys, De la Loma encara ha creat dues productores més per assumir els seus propis projectes: FILMS ZODIACO -entre 1972 i 1980- i GOLDEN SUN, des del 1982 fins l'actualitat.

5.2.30.3. Producció

1969 Golpe de mano/Explosión

5.2.31. DIAGONAL FILMS

5.2.31.1. Antecedents

El naixement d'aquesta empresa situada en l'òrbita d'Antonio Isasi Isasmendi és simultani a l'estrena de Las Vegas 500 millones i a la inauguració dels estudis cinematogràfics que el realitzador posseïa a Esplugues de Llobregat. La seva seu social era la mateixa, però mentre es va inscriure al registre sindical de productores l'octubre del 1968 i al de la propietat industrial el 7.11.1968, no va aparèixer censada al d'empreses cinematogràfiques (persones físiques) fins el 6.1.1970 (T. 1, exp. 281). Com a director-propietari figurava Antonio Irlles Miñana (Barcelona, 1926), soci i col.laborador d'Isasi des dels temps d'EMISORA FILMS. "Yo le conocí cuando estaba de meritorio en la camisería Pellicer del Paseo de Gracia -recorda Isasi-, al lado mismo de Iquino. Yo estaba de montador, lo rescaté de allí y lo metí en el cine en Apartado de Correos 1001" (ISASI a l'autor). Secretari de direcció a l'empresa de Francisco Ariza, també va col.laborar amb Isasi en tasques de muntatge i en la

producció dels seus primers curtsmetratges documentals. Després va ser coguionista de Relato policíaco (1954) i va participar en la fundació d'ISASI PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS. "Era mi ayudante, mi socio. Mi jefe de producción. Siempre estuvo a mi lado. En realidad, Antonio ha sido mi primer ayudante en todo. Siempre estuvo conmigo hasta que llegó un día que nos separamos por cosas personales que no vienen al caso", afirma Isasi.

5.2.31.2. Activitat

Antonio Isasi va crear DIAGONAL FILMS en el moment en que negociava la distribució internacional de Las Vegas 500 millones i el seu objectiu era reservar aquesta marca per la producció de pel·lícules exclusivament nacionals. Tanmateix, la segona i última va ser una coproducció i l'empresa es va veure arrossegada per la crisi dels Estudis d'Isasi fins la seva definitiva cancel·lació el 12.6.1976.

5.2.31.3. Producció

1968 El abogado, el alcalde y el notario/L'advocat, el batlle i el notari

1969 Helena y Fernanda (Neurosis)/Weekend pour Elena (C)

5.2.32. FILMS PAC

5.2.32.1. Antecedents

Després de María Rosa, Núria Espert va tornar a protagonitzar l'adaptació cinematogràfica d'un clàssic indiscutible de la literatura catalana. Es va tornar a constituir una productora formalment registrada el 7.4.1969 (T. 2, exp. 270) amb Francisco Vives Reguant com a director propietari -ja anteriorment vinculat a FILMS CANIGO, gestora d'El certificado-, tot i que també hi participaven Núria Espert, la fotògrafa Montse Faixat i Armando Moreno, que constava com a director general de producció.

5.2.32.2. Activitat

Un canvi en la nòmina dels productors de Laia -no registrat oficialment- va condicionar alguns elements estètics de la pel·lícula. Una sèrie de reportatges publicats a la premsa el desembre de 1970 van denunciar aquestes modificacions

imposades per "uns nous productors de Madrid" que van afectar el muntatge i la banda sonora, inicialment escrita per Quico Pi de la Serra.

5.2.32.3. Producció

1969 Laia

5.2.33. CINE XX

5.2.33.1. Antecedents

Inscrita al Registro de Empresas Cinematográficas en data 11.7.1969 (T. 1, exp. 277) en l'apartat de persones físiques, el propietari nominal d'aquesta empresa era Joaquín J. Pérez de Rozas Sáenz de Tejada, membre de la il·lustre nissaga de fotògrafs barcelonins. Concretament era el germà petit de José Luis Pérez de Rozas, director de Quando el valle se cubra de nieve (1956) i Los abanderados de la providencia (1960) i de Julio Pérez de Rozas, segon operador de dues pel·lícules de Miquel Iglesias: Su desconsolada esposa (1956) i Tu marido nos engaña (1958). Precisament aquest realitzador, que ja havia viscut anteriors experiències personals en el terreny de la producció amb l'empresa CINEPRODEX, va ser el director de les primeres pel·lícules de l'empresa -Presagio (1969), el curtmetratge Canta Maria Cinta (1969) i Adulterio mortal (1972)-, tot i que després se'n va desvincular.

5.2.33.2. Producció

1969 Presagio

6. EL TEIXIT INDUSTRIAL

6.1. ESTUDIS DE RODATGE

L'incendi que va arrasar els estudis ORPHEA el 1962 marca un punt i apart en la història del teixit industrial del cinema a Catalunya. Els trenta anys de la seva existència coincideixen precisament amb el període en el qual els platós resultaven indissociables d'uns mètodes de producció modestament adaptats dels models nord-americans. Però la doble circumstància que va envoltar el seu naixement -la implantació del sonor i el paper que va jugar Francesc Macià en la seva creació- els va convertir en un símbol totèmic de la indústria cinematogràfica catalana. Després de la progressiva centralització practicada pel franquisme, el fet que acabessin reduïts a cendres en la Barcelona neroniana de l'alcalde Porcioles va incrementar definitivament la seva mitificació en un context que no convidava precisament a l'optimisme.

Els altres estudis contemporanis dels ORPHEA ja havien desaparegut abans del 1962. Els LEPANTO, fundats el 1935 van deixar de funcionar el 1943 i els TRILLA -situats a Montjuïc, on actualment hi ha el restaurant La Pèrgola- sobrevisqueren des del 1935 fins la seva absorció per la Fira de Mostres el 1956. Més efímers van ser els DIAGONAL -situats a l'avinguda de Carlos III-, que havien servit com a base d'operacions d'EMISORA FILMS entre 1942 i 1948 i únicament els KINEFON -situats a la part alta de la ciutat- serien recuperats el 1962 després d'haver operat regularment entre 1940 i 1953. A més dels estudis IFI, els únics que van ser actius abans i després de la desaparició d'ORPHEA, van sorgir -o es van transformar des de la seva activitat eminentment publicitària- d'altres estudis amb la voluntat d'ocupar aquest espai professional. Però la seva vida -tot i ser molt intensa en algun cas, com el dels BALCAZAR- va ser efímera.

En aquest panorama desèrtic, l'incendi dels ORPHEA pot semblar apocalíptic, especialment per les circumstàncies en que es va produir. Però en la mateixa època les condicions dels estudis de Madrid -on també es van rodar algunes pel·lícules de producció catalana⁹¹- no eren gaire millors. Certament n'hi havia més -AUGUSTUS,

⁹¹ La Revoltosa (BALCAZAR) als Bravo Murillo, Vamos a contar mentiras (ISASI) als Cinearte o Noches de Casablanca i Un balcón sobre el infierno (BALCAZAR), i Maria Rosa i Yo he visto la muerte (M.E.M.S.A.) als SEVILLA FILMS.

CINEARTE, BALLESTEROS, ROPTENCE i, sobre tot, CHAMARTIN, CEA i SEVILLA FILMS-, però una persona tan poc sospitosa d'antifranquisme i anticentralisme com José Luis Sáenz de Heredia els definia en aquests termes tan poc entusiastes: "En su mayoría no son más que naves grandotas y polvorientas, inoportunamente caldeadas en verano y refrigeradas hasta el carámbano en invierno, donde la creación es siempre heroica. Cuesta tanto trabajo conseguir simplemente silencio como poder hacer un travelling de más de veinte metros"⁹².

Des de la base teòrica de les Conversaciones de Salamanca del 1955, en les quals es va reivindicar la doctrina neorrealista dels rodatges al carrer, el certificat de defunció dels estudis es va rubricar amb la revolució tecnològica que envoltà els nous cinemes europeus amb càmeres lleugeres i pel·lícules ultrasensibles. L'especulació immobiliària desencadenada a l'estat espanyol durant la dècada dels seixanta va ser un element addicional que no es pot deixar de tenir en consideració, tot i que no afectà directament la possible reconstrucció dels ORPHEA a la muntanya de Montjuïc.

Al marge d'aquests factors de caràcter general que van amenaçar de mort els estudis en la seva concepció més clàssica, una anàlisi comparada del nombre de films rodats en estudis de Barcelona o a d'altres indrets del país permet objectivitzar algunes conclusions reveladores sobre el paper que la ciutat comtal ocupava dins l'estat espanyol com a centre d'activitat cinematogràfica.

Durant els anys de la República i la guerra civil (**TAULA nº I**), l'hegemonia de Barcelona com a centre de referència dels rodatges espanyols únicament va tenir lloc en els dos anys immediats a la creació d'ORPHEA. Tan aviat com va sorgir competència a Madrid, les xifres es van equilibrar fent innecessaris els costosos desplaçaments dels productors de la capital que venien a rodar a Barcelona.

En el curs de la dècada dels quaranta (**TAULA nº II**), mentre els primers anys de la postguerra mantingueren un cert equilibri entre Barcelona i Madrid, les diferències s'incrementaren significativament a partir del 1946, un cop acabada la segona guerra mundial i coincidint amb la desaparició dels LEPANTO.

La progressiva desaparició de la resta dels estudis barcelonins incrementà encara més les diferències amb la resta de l'estat durant la dècada dels cinquanta (**TAULA nº III**). A la llum d'aquestes dades, les conseqüències de l'incendi dels ORPHEA foren una simple anècdota en la desproporció ja existent des de dècades anteriors entre la indústria cinematogràfica barcelonina i la de la resta de l'estat.

⁹² SAENZ DE HEREDIA, J.L. 1961. Entrevista amb Jorge Grau, *Documentos Cinematográficos* 8: 147.

	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
BARCELONA	6	12	8	17	11	4	3	4
ALTRES	0	5	13	20	17	5	5	8

TAULA nº I. Llargmetratges rodats en estudis (1932-1939) (Font: A. AMOROS. 1983-1984. "Els estudis cinematogràfics ORPHEA", Cinematògraf vol. I: 102)

	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
BARCELONA	11	17	28	19	13	13	10	14	13	11	16
ALTRES	13	14	24	28	21	19	28	35	32	27	33

TAULA nº II. Llargmetratges rodats en estudis (1940-1950) (Font: A. AMOROS. 1983-1984. "Els estudis cinematogràfics ORPHEA", Cinematògraf vol. I: 102)

	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62
BARCELONA	12	7	11	18	17	21	17	20	16	22	21	14
ALTRES	13	14	24	28	21	19	28	35	32	27	70	74

TAULA nº III. Llargmetratges rodats en estudis (1951-1962) (Font: A. AMOROS. 1983-1984. "Els estudis cinematogràfics ORPHEA", Cinematògraf vol. I: 102)

Els grans perjudicats per aquest buit d'estudis a Barcelona no van ser tant els productors locals, que transformaren els seus mètodes de rodatge d'acord amb les influències que arribaven d'Europa sense que disminuís la producció global, sinó els tècnics. Amb l'absència dels ORPHEA, Barcelona deixà de ser la seu del rodatge de diverses produccions internacionals que fins llavors donaven divises i feina als professionals locals. Iniciatives com els estudis de TVE a Miramar o la política de coproduccions empresa per BALCAZAR va compensar parcialment aquest desgavell en anys successius.

6.1.1. ORPHEA

Instalats al Palau de la Química de Montjuïc des del maig del 1932 per deferència de Francesc Macià, la seva gestió va nàixer de l'associació entre el productor francès Camille Lemoine i el cineasta andalús Francisco Elías⁹³. Ambdós es van traslladar de París a Barcelona amb la intenció de rodar-hi Pax, curiosament en una única versió francesa. "No pudimos interesar a nadie -reconeix lacònicament el realitzador- para una versión en español, aunque resultaba sumamente económica" (ELIAS a CAPARROS (ed.) 1992, 32). El fet que els tècnics que intervingueren a Pax fossin contractats únicament per sis setmanes⁹⁴ i que el material transportat des de París fos llogat -tal com reconeix Elías a les seves memòries- són símptomes evidents de la provisionalitat de l'empresa, molt llunyana de les eufemístiques analogies que s'han volgut establir amb el sistema d'estudis nord-americans.

Les finances d'ORPHEA durant aquest període mai van nedar en l'abundància i malgrat que era -conjuntament amb CIFESA- la productora espanyola més prolífica dels primers anys del sonor, disset mesos després del rodatge de Pax, l'empresa va abandonar la producció per convertir-se en DISTRIBUCION ORPHEA FILM S.A.. El seu nou consell d'administració, presidit per Aurelio Lerroux, nebot del polític radical, posa de relleu les seves vinculacions, però en els mesos successius esclataria un escàndol que va acabar amb les expectatives de l'empresa. Un dels membres del consell d'administració, Joan Pich i Pon, membre del Partit Radical des de la seva

⁹³ En una carta dirigida a Román Gubern amb data 14.2.1977, Elías recordava que "d'entre els <<conspiradors>> republicans que acostumaven a reunir-se a la rebotiga de Chez Borrás (1, rue Faubourg Montmartre), a París, ell fou l'únic que acomplí la promesa que m'havia fet d'ajudar-me a fundar la indústria cinematogràfica a Espanya. A tout seigneur, tout honneur" (GUBERN, R. 1978. "El cinema durant la Segona República", L'Avenç 11: 28).

⁹⁴ Aquesta dada es refereix exclusivament a Arthur i Adrien Porchet, però "possiblement aquest contracte es podria fer extensiu a la resta de l'equip tècnic-artístic" (M. RAUFAST I CHICO. 1986. "Arthur, Adrien i Robert Porchet en el cinema de la Segona República (Barcelona, 1932-1939)", Cinematògraf. Història de la Catalunya cinematogràfica, Vol. III: 76).

fundació, senador i diputat a Corts el 1918, comissari regi de l'Exposició Universal del 1929 i alcalde de Barcelona el 1934, es va veure directament implicat en l'afer del **Straperlo** que provocà el seu cessament com governador general interí de Catalunya, la dimissió d'Alejandro Lerroux com a cap del govern i la destitució del seu nebot com a delegat del govern a la Telefònica.

El francès Lemoine va quedar al marge d'aquests afers polítics, però va ser denunciat pels músics argentins Irusta, Fugazot i Demare, que havien actuat a la pel·lícula Boliche -dirigida per Elías-, per una estafa de 800.000 pessetes. Com justament escriu l'historiador aragonès Manuel Rotellar, "la deserción de los estudios ORPHEA es casi sistemática por parte del cine español después del escándalo Lemoine; muy significativa y, evidentemente, no se debe atribuir a fobias regionalistas como parece haberse insinuado en algún libro reciente que estudia el cinema de esta época. Todos sabemos de la sensibilidad del capital ante cualquier sospecha que signifique un peligro financiero" (ROTELLAR 1977, 98).

Tot i això, en plena guerra civil, Elías -declarat militant de Falange- va tornar a associar-se amb Lemoine, aquest cop sota una tapadora denominada Asociación de Productores. El resultat va ser una adaptació de la sarsuela Bohemios amb la qual el productor francès, oblidant-se del paper de Macià en la creació dels estudis, va fer la seva última gran jugada a costa de la Generalitat i dels seus propis col·laboradors, "un plan ingenioso -en paraules d'Elías- para abandonar la zona roja con alguna cosa en las uñas". Segons el realitzador, "Camille Lemoine se hace cargo del negativo para entregarlo a la Generalitat. Pero todo lo que da a este organismo es una veintena de latas... ¡conteniendo descartes!. Cuando nos enteramos del caso, Lemoine se encuentra ya en París con el negativo de una película que si no es una obra de arte es una producción viable. Tan viable que British Gaumont paga por ella cien mil dólares" (ELIAS a CAPARROS (ed.) 1992, 49-50).

Amb els diners obtinguts a canvi dels seus drets per Espanya, l'incansable Lemoine va tornar al nostre país, però aquest cop ja al bàndol franquista i, un cop acabada la guerra, va ser un dels fundadors dels estudis SEVILLA FILMS a la capital espanyola, on seria assassinat l'any 1942. D'altra banda, Elías va marxar a Mèxic el setembre de 1938, però no per motius polítics sinó d'ordre estrictament familiar. La seva ideologia i l'opinió que li mereixen les institucions autonòmiques catalanes queda reflectida en aquest paràgraf de les seves memòries sobre un projecte que havia de dirigir Jean Renoir però que finalment no va ser materialitzat: "Para realizar la película Fuenteovejuna la Generalitat, o sea el Partido Comunista, pondrá a mi disposición todos los medios y elementos que sean necesarios. (...) Si bien la idea

de alternar con la morralla marxista me repele, mis amigos y camaradas de Falange, unánimemente, me impulsan a aceptar la oferta que me hace la Generalitat. Comeremos, argumentan, estos pocos meses que nos separan de la liberación" (ELIAS a CAPARROS (ed.) 1992, 55).

Després d'aquests turbulents orígens, els estudis ORPHEA -constituïts com a societat anònima amb el nom d'ECOSA- entraren en una fase de relativa estabilitat un cop acabada la guerra. L'Ajuntament de Barcelona n'era el seu propietari legal i la gestió fou successivament arrendada a la societat anònima Aragonés i Pujol, vinculada als laboratoris i progressiva beneficiària dels deutes generats per Lemoine. Un cop van obtenir el 51% de les accions, el nou consell d'administració de l'empresa quedà constituït per Joan Antoni Pàmies com a president, Daniel Aragonés i Antoni Pujol com a consellers delegats, Alfred Baulíes com administrador i César Espiga com organitzador dels tallers.

Tècnicament constaven de dos grans platós, separats pel faraònic vestíbul originari de l'antic palau d'exposicions. La seva superfície total era de 4.065 m² i la dels platós quedava dividida entre un de 1370 m² -que, a més, comptava amb una piscina de 12x10x3 metres- i un altre 1070 m². També hi havia una sala de projecció i doblatge (47 m²), una sala de muntatge amb moviola, camerins i magatzems de decoració i vestuaris. Abans de l'incendi, el material tècnic del qual disposaven comprenia bàsicament 255 projectors amb làmpares per rodar en color, tres càmeres Super-Parvo, una Arriflex i una Parvo L.⁹⁵

Miquel Iglesias, un dels realitzadors que més hi havia treballat, fins l'extrem de dirigir dues pel·lícules de forma simultània, diu que "ORPHEA era una fàbrica i tenies tot allò que vulguesis" (IGLESIAS a l'autor). Francesc Rovira Beleta, que durant la dècada dels cinquanta alternava els rodatges a Madrid i Barcelona afirma que "tenien un bon nivell. Estaven per damunt dels BALLESTEROS i per sota dels SEVILLA FILMS" (ROVIRA BELETA a l'autor). Però després d'un any -1961- que havia acollit el rodatge de films com Plácido, Cerca de las estrellas, Tierra de todos i Los atracadores, la següent temporada fou molt més crítica pels estudis ORPHEA. Només s'hi havien rodat dues produccions espanyoles -Dos años de vacaciones i La bella Lola- quan es va declarar un incendi al taller de fusteria, que es va estendre per tot el local.

Eren les vuit del vespre del dissabte 28.4.1962 quan va començar el sinistre recollit per la premsa -La vanguardia española (29.4.1962)- en els següents termes:

⁹⁵ Un inventari complet del material disponible, a més dels plànols dels estudis, es pot consultar a VALLE FERNANDEZ 1963.

"Según nos informaron los empleados de dichos estudios, don Jaime Sabaté Sebastián y don Jorge Gil Aguilera, aproximadamente a las ocho y cuarto de la tarde, cuando se dirigían hacia la carpintería vieron en el almacén de decoración unas llamas. Inmediatamente dieron la voz de alarma a los quince empleados que se encontraban en el inmueble, quienes mientras comunicaban el suceso al Cuerpo de Bomberos, comenzaron a atajar el fuego con la ayuda de extintores. Ante el incremento de las llamas -el almacén de decoración estaba lleno de decorados, madera y material de fácil combustión- se dio la alarma general a todos los parques de bomberos de la ciudad, acudiendo inmediatamente los equipos de la Sagrera, Exposición y Central, al mando del jefe del parque, señor Jordán.

"A las nueve, al romperse el techo y tener las llamas mayor tiraje, el fuego alcanzó su máximo incremento. (...) Pronto todo el estudio "A" fue una imponente antorcha (...) y a las diez de la noche todo el edificio era una ascua de fuego".

La revista Primer Plano aportava alguns detalls addicionals en la seva primera crònica setmanal:

"No había película en rodaje pero allí estaban esos obreros de turno que consideraban a los estudios ORPHEA como la prolongación de su hogar. Eran los siguientes: Balmes, Doménech, Jordi, Sabaté, Granja, González, Serra, Esteba, Morraja, Hernández Serrano y Fillat. Y en la centralita de teléfonos el "pequeño" y amable Climent, sonrisa a flor de labios y siempre dispuesto al chiste festivo.

"Al notar el fuego todos se dispusieron a atacarlo con extintores de gran capacidad, ya que estaban sobre carros, así como los normales, mientras que Climent llamaba urgentemente a los bomberos del Cuartelillo de la Exposición, sito en la calle Lérida, que llegaron, justo es decirlo, con la rapidez del rayo.

"Los empleados del estudio forzaron al máximo sus esfuerzos. Vean un ejemplo: cuando ya habían llegado los bomberos uno de ellos continuaba con su extintor cerca de las llamas, y uno de los bomberos, Antonio López, tuvo que abofetearlo, casi dejarlo sin conocimiento, para arrastrarlo y sacarlo del lugar del incendio, cuyo attillo se desprendía detrás de ellos...".

[La causa va ser atribuïda a un curtcircuit en un altell dels tallers de fusteria. D'allí es va propagar] "a la sala de proyección y doblaje, pasando rápidamente al plató B. De este plató el fuego se corrió -hay que salvar una gran distancia del vestíbulo- al plató A, que era el más grande, donde llegó al cabo de dos horas, esto es, sobre las diez de la noche"⁹⁶.

Lliurades aquestes primeres cròniques d'urgència, la premsa -tot i la censura de l'època- aviat va començar a plantejar algunes qüestions de fons referides al funcionament d'ORPHEA. En alguns casos -La vanguardia española (1.5.1962)- es donava a entendre que els fets eren previsibles:

"Quienes hayan visitado estos estudios en los últimos tiempos pudieron darse cuenta de que trabajar en ellos resultaba asfixiante, y que a todas luces se luchaba con una

⁹⁶ GARCIA, V. 1962. "En Barcelona puede desaparecer la industria del cine. Arden los estudios Orphea", Primer Plano 1125: s.n.p.

manifiesta falta de espacio. Por todas partes se veía un hacinamiento de bambalinas, de cartones, de telas, de cortinas, de trípodes, de máquinas... Lo raro -pensábamos nosotros un día que asistimos al rodaje de algunas escenas de La bella Lola- es que un incendio no devore cualquier día todo eso".

"Estaba asegurado el material de rodaje, iluminación y sonorización. Es decir, la parte mecánica. Lo demás es inasegurable por ser de difícil valoración", evaluava Fotogramas mentres afirmava que la seva reconstrucció se iniciarà "cuanto antes"⁹⁷. Si entre aquestes línies es podien intuir algunes circumstàncies anòmales que envoltaren aquest incendi, la següent crònica de Primer Plano utilitzava la via del desmentit aparentment innecessari per ser molt més explícita:

"Lamentablemente, la prensa local ha tomado el incendio que arrasó los estudios ORPHEA como un suceso al que se le ha dado un cariz sensacionalista. Y el pueblo ha inventado todo esto que les vamos a contar, sólo a título informativo.

"El año 1963 terminaba el contrato con el Ayuntamiento..."

"El incendio fue intencionado..."

"Los bomberos pudieron haber terminado con el primer foco del incendio de haber llegado con bombas para *apagar fuegos*..."

"Un jefe dio orden de que se protegiera al Pueblo Español y que se tuviera mucho cuidado con la cúpula del edificio, que podía derrumbarse..."

"Los hombres que conocían los estudios y que desde un principio se esforzaron en apagar el incendio con los extintores fueron obligados a abandonar el lugar localizado del fuego a viva fuerza, cuando ya las llamas estaban apagadas..."

"Seamos sensatos y no nos dejemos llevar por la pasión. Los Estudios ORPHEA tenían en puertas varias películas en rodaje, todo marchaba bien y, contrariamente a lo que algún periódico dijo, estaban al corriente de los recibos de contribución al Ayuntamiento, lo cual demuestra que existía un contrato serio"⁹⁸.

Alguns dels testimonis d'aquells temps ara són més explícits respecte a uns fets que mai no es podran aclarir amb absoluta precisió. No era el primer cop que es produïa un incendi als ORPHEA -ja durant la guerra s'havia calat foc en un plató mentre s'hi rodava Maria de la O- perquè les parets dels estudis, insonoritzades amb bales de palla, o els camerinos de fusta afavorien aquestes circumstàncies. Però l'incendi del 1962 "es va produir en una nau molt gran on hi havia la fusteria. Es va donar l'alarma -recorda Pérez Dolz- i els bombers, en lloc d'entrar per una porta d'accés lateral, on hi havia la telefonista, que era petita, van obrir la porta gran per poder entrar els cotxes bomba fins la fusteria, que estava al fons. Es va establir corrent, es va fer xemeneia i se'n va anar tot a prendre vent mentre els bombers es van dedicar a salvar el Poble Espanyol, a mullar i a regar les cases i els pins que hi

⁹⁷ PICAS, J. 1962. "Barcelona no se quedará sin estudios de cine", Fotogramas 701: 3.

⁹⁸ GARCIA, V. 1962. "La estela trágica del incendio de los estudios Orphea", Primer Plano 1126: s.n.p.

havia al voltant, mentre als ORPHEA no hi van tirar ni una gota d'aigua" (PÉREZ DOLZ a l'autor).

Josep M^a Forn estableix una hipòtesi que justificaria de forma versemblant algunes de les insinuacions de l'època: "A ORPHEA -recorda el realitzador- hi havia una tradició d'incendis, van haver-hi tres petits incendis, i el personal sabia perfectament allò que havien de fer. Aquest cop van avisar als bombers i els hi van dir que tiressin aigua sobre les parets. L'incendi era al mig, però molt aïllat dels platós que hi havia a dreta i esquerra. Els bombers tiraven aigua fins que, diuen, hi va haver una trucada del cap de bombers -se sospita que va ser a Porcioles- a partir de la qual va dir: "Obrin les portes". Els obrers s'hi van oposar perquè allò volia dir establir corrents d'aire. Llavors, el cap de bombers va fer treure els que s'hi negaven, va obrir les portes i es va cremar tot. En Porcioles volia aquest solar perquè tenia el projecte d'ampliar el Poble Espanyol i aquell lloc era perfecte. Ell devia estar sopant i quan li van parlar de l'incendi devia dir: <<Que cremi tot, que no quedi res>>. Això ho explico per referències de gent que hi treballava, però me'ls crec" (FORN a l'autor).

Les declaracions d'un testimoni directe d'aquelles flames resulten pràcticament inculpadores: "El estudio lo tenían arrendado los Aragonés -recorda Antonio Isasi- y no sabían cómo... se lo quemaron para desalojarlo, para sacar a la gente de allí, ésta es la verdad. A mí me llamaron cuando empezó el incendio, fui allí corriendo y estuve toda la noche. Los bomberos no hicieron nada por apagarlo, en realidad lo que querían es que no se extendiera el fuego. La actitud de la gente fue sacar a los obreros que intentaban apagar el fuego y dejar que se quemara todo. En realidad ya llevaban mucho tiempo que querían sacar a la gente de allí, porque Ramiro [Aragonés] me lo había dicho y Baulíes, que era el encargado de los estudios, también. Siempre tenían problemas con el arrendamiento. El Ayuntamiento nunca quiso que estuvieran allí y fíjate que era un sitio estupendo para rodar. Primero por la climatología, segundo porque Barcelona tenía mucha importancia desde el punto de vista industrial y tercero porque Montjuïc era un sitio estupendo para hacer una ciudad del cine" (ISASI a l'autor).

Fossin quines fossin les causes que l'havien provocat, en les setmanes immediatament posteriors a l'incendi, autoritats, professionals i premsa coincidien en la necessitat de reconstruir els ORPHEA⁹⁹, ja fos a Montjuïc o en altres indrets¹⁰⁰. Un

⁹⁹ "Todo parece indicar que el Ayuntamiento, en un ejemplo más de velar por los intereses generales de la ciudad, apoya y ayuda el deseo de los cinematografistas barceloneses" (*Primer Plano* 1127: s.n.p.).

¹⁰⁰ "Al parecer, hay rumores que confirman que el proyecto de hacer, en Castelldefels, la Meca cinematográfica española, tiene muchas posibilidades de éxito. Esto convertiría a Barcelona en una especie de Los Angeles. Se señala que la "ciudad cinematográfica" tendría cuarenta "platós" y toda clase de servicios auxiliares" (*Fotogramas* 703).

crític local delimitava amb sensatesa l'abast artístic que suposava la desaparició de l'estudi¹⁰¹ i un realitzador vingut de Madrid que hi havia treballat precisava quines haurien de ser les seves condicions idònies: "Yo les aconsejaría que reedifiquen "ORPHEA" tal cual estaba, que hagan unos estudios baratos. Los productores madrileños venían a rodar a Barcelona por dos motivos: por la simpatía con que se les recibía y por la baratura. No nos engañemos: desplazar la producción de Madrid a Barcelona, desplazar a los artistas y a los principales técnicos, es antieconómico. Sólo es hacedero encontrando facilidades en los estudios barceloneses"¹⁰².

En aquest clima es va celebrar, durant la primera quinzena del mes de juny 1962, una reunió del batlle de Barcelona amb una delegació de cineastes. En el curs d'aquesta trobada, "el señor Porcioles se mostró muy dispuesto a la reconstrucción de los estudios ORPHEA en el mismo lugar, manifestando que el Ayuntamiento tiene en proyecto la construcción de una ciudad cinematográfica, pero que, como era un proyecto muy ambicioso y necesitaba tiempo para su desarrollo, se hacía necesario el rápido resurgir de ORPHEA hasta que la Ciudad del Cine sea una palpable realidad"¹⁰³. Segons aquesta mateixa font, els cineastes presents eren Francisco Balcázar, Julio Coll, Juan de Orduña, Francisco Rovira Beleta, Jesús López Patiño, José Antonio de la Loma, Valentín Sallent, Miguel Iglesias i Josep M^a Forn, però la majoria dels noms citats que han estat entrevistats actualment no recorda haver-hi participat.

L'excepció -lsasi es trobava fora de Barcelona i va delegar la seva representació- és Forn: "Primer ens va rebre l'Esteve Bassols, el creador dels premis Sant Jordi, que llavors era el regidor de relacions públiques i ens va dir que en aquell moment no el veïssim com un càrrec públic sinó que estava amb nosaltres i això s'havia d'arreglar perquè teniem un batlle meravellós. Porcioles ens va assegurar que això s'havia d'aclarir i ens va assegurar que de cap manera es perdrien els

¹⁰¹ "En treinta años de existencia nada ha salido de realmente notable de los Estudios Orphea. Más de un buen trabajo artesano, eso sí, hay que reconocerlo. (...) Si el drama de la desaparición es, en él mismo, motivo de reflexión, cuánto más no lo será por el hecho de saber que de sus entrañas salió ninguna criatura que fuera digna de tal gestora.

"(...) Una vez más, la primera ciudad de la historia cinematográfica peninsular se ha quedado muda de imágenes. Uno piensa, casi sin quererlo, que el fuego es un purificador y también un instrumento de justicia. Uno desea, en plena consciencia, que renazca "Orphea" de sus cenizas. Pero desea también que en el fuego hayan perecido al mismo tiempo no ya los instrumentos, los utilajes y los decorados, sino también los malos hábitos, las mezquindades y los vicios de quienes no aprovecharon, cuando podían, los elementos de una biomecánica que nació para grandes empresas y murió de accidente sin el consuelo de saberse cumplida" (PORTER MOIX, M. 1962. "El estudio quemado", Destino XXVI 1291: 55).

¹⁰² ARDAVIN, C. 1962. Entrevista amb Sempronio, Destino XXVI 1295: 37.

¹⁰³ GARCIA, V. 1962. "Optimismo justificado: Reconstrucción de Orphea. Ciudad cinematográfica", Primer Plano 1133: s.n.p.

ORPHEA i ens va prometre que abans de tres mesos s'hauria convocat un concurs. I efectivament, va convocar un concurs..." (FORN a l'autor).

Uns dies després d'aquesta reunió, la Gaceta Municipal publicava la següent resolució de la Comisión Municipal Ejecutiva amb data 13.6.1962:

"Aprobar el pliego de condiciones para otorgar la concesión de la reconstrucción del Palacio de la Química o la construcción de un edificio o complejo de edificios en la Montaña de Montjuich y, en cualquiera de ambos casos, la subsiguiente explotación para estudios cinematográficos, habida cuenta de que el contrato con Estudios Cinematográficos ORPHEA FILMS S.A., ha quedado resuelto por imposibilidad de cumplirlo a causa del incendio que destruyó el inmueble; declarar la excepción de subasta que autoriza el artículo 37 5º, del Reglamento de Contratación de las Corporaciones Locales, y convocar concurso para la adjudicación de la concesión, al amparo de lo dispuesto en el art. 62, 2, del Reglamento de Bienes de las Entidades Locales"¹⁰⁴.

El Pleno del Consejo Municipal del 4.8.1962 ratificava aquesta proposta i l'últim dia d'aquell mateix mes es publicaven unes bases que no deixen lloc al dubte sobre el paper jugat per l'Ajuntament de Barcelona en tot aquest afer ni del perquè els estudis ORPHEA no van tenir cap oportunitat d'emular l'au Fènix per renàixer de les seves cendres. El concurs es convocava:

"para otorgar, conjunta o alternativamente:

"a) La reconstrucción del Palacio denominado de la Química, recientemente destruido por incendio, en el mismo sitio del Parque de Montjuich, la habilitación interior y su explotación como Estudios cinematográficos, y

"b) La construcción de uno o varios edificios en la zona del Parque de Montjuich que fuere elegida, y su ulterior explotación como Estudios cinematográficos"¹⁰⁵.

Els terminis d'explotació eren de cinc anys en el primer cas -al qual se li concedia una subvenció equivalent a la indemnització rebuda per l'Ajuntament a partir de la pòlissa d'assegurances que cobria l'incendi- i de vint en el cas d'edificis de nova construcció, sense dret a cap tipus de subvenció. En tots dos supòsits s'exigia una garantia de 250.000 pts per prendre part en el concurs i les proposicions s'havien de presentar "dentro de los veinte días hábiles siguientes al de la publicación del anuncio de concurso en el Boletín Oficial del Estado", circumstància que s'havia produït el 18.8.1962 (nº 198: 11779-11780), dos dies després que la resolució aparegués en el Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona.

¹⁰⁴ Gaceta Municipal de Barcelona. 30.6.1962. Vol XLIX, 6: 281.

¹⁰⁵ Gaceta Municipal de Barcelona. 31.8.1962. Vol XLIX 9: 411-412.

Grups financers capaços d'afrontar aquest repte en poc menys d'un mes, en ple estiu i amb unes expectatives d'explotació que, descomptat el temps d'habilitació, eren molt reduïdes, es podien comptar amb els dits d'una mà. D'una banda hi havia els mateixos Aragonés amb el seu soci, Joan Antoni Pàmies, l'empresari del Liceu. Una clàusula del contracte de cessió dels estudis amb l'Ajuntament deia que "si los daños causados por un posible incendio afectaban a más de la mitad del edificio, el contrato quedaba en suspenso", però ells "afirmaron, a través de un informe pericial, que más de dos terceras partes estaban intactas y, por tanto, la concesión debía seguir por lo menos hasta 1963, tal y como estaba estipulado"¹⁰⁶. El fet que, segons aquesta mateixa font, l'Ajuntament no hagués aportat el seu propi informe pericial augmentaria la sospita que l'incendi va ser provocat. També tenia opcions Jordi Tusell, el gerent d'ESTELA FILMS, i una tercera alternativa eren els Balcázar.

Cap d'ells va ser capaç de presentar-se individualment al concurs del 1962, però les gestions per recuperar uns estudis a Barcelona continuaren un temps més tard. Van unir els seus esforços i van plantejar l'alternativa de substituir el cremat Palau de la Química -segons l'aspiració de Porcioles per ampliar el Poble Espanyol que havia despertat tota mena de sospites- pel veí Palau de Bèlgica com a seu dels nous estudis. L'Ajuntament hi estava d'acord, però novament va imposar condicions draconianes que feien impossible l'opció. Aquest cop s'atorgava una exempció de pagament durant els primers vint anys i després s'exigia un cànon reduït, però la inversió inicial prevista de 40.000.000 pts ja exigia una amortització d'obres de dos milions anuals. La moratòria que demanaven els empresaris era prorrogar aquest període a trenta anys, però l'Ajuntament no la va acceptar.

Determinats productors amb una certa capacitat de gestió econòmica i més interessats en rendibilitzar la creixent aflluència d'equips de rodatge estrangers que en les seves pròpies pel·lícules, van buscar altres alternatives. Des de poques setmanes després que l'Ajuntament declarés desert el concurs per rehabilitar els ORPHEA, la premsa es va fer ressò de diverses possibilitats que tenien un denominador comú basat en la seva ubicació fora de l'àrea metropolitana, amb solars taxats a preus més assequibles i dotats de millors comunicacions. Així, es van mencionar les localitats de Castelldefels¹⁰⁷, La Roca¹⁰⁸, una oferta de Samuel Brons-

¹⁰⁶ SEGURA PALOMARES, J. 1963., "No se levantarán los estudios Orphea devorados por el fuego el año pasado", Primer Plano 1183: s.n.p.

¹⁰⁷ GARCIA, V. 1962. "Se llegó a dar como bendecida la primera piedra", Primer Plano 1147: s.n.p.

¹⁰⁸ "A 26 km de Barcelona, en la localidad de La Roca, se van a construir unos estudios cinematográficos. Los promotores afirman que serán los mayores de Europa y que podrán rodarse en ellos seis películas al mismo tiempo. (...) Al parecer, habrá también unos estudios exclusivamente destinados a los films de televisión" (Fotogramas 721). Un

ton¹⁰⁹ i fins i tot una misteriosa *señora* de l'alta societat¹¹⁰ com a possibles alternatives al renaixement dels ORPHEA. Però cap d'elles no es va materialitzar. Els temps que corrien per Europa fugien d'estudis, el franquisme ja tenia els de Madrid, Bronston rodava les seves produccions a Castella amb soldats de l'exèrcit espanyol com a extres, la *señora* trobà d'altres ocupacions i els productors barcelonins interessats en disposar d'estudis van improvisar solucions a la mida de les seves necessitats reals.

6.1.2. I.F.I.

Els únics estudis de rodatge ubicats a Barcelona que van ultrapassar la frontera del 1962 van ser els I.F.I. Quan Iquino, per motius que ja han estat explicats, es va separar del seu cunyat i va abandonar EMISORA FILMS ja havia creat l'embrió del seu concepte d'indústria cinematogràfica. Per aquest motiu, quan va fundar la seva nova empresa estrictament personal, encara el va perfeccionar. Ja no es tractava de contractar el rodatge d'un número fix de pel·lícules amb un estudi determinat, sinó de disposar d'uns locals propis que superessin l'edifici d'EMISORA FILMS al Passeig de Sant Joan.

La llegenda diu que la causa immediata es va produir en el transcurs del rodatge de La familia Vila als estudis KINEFON. Sembla que Iquino "precisó un puñado de yeso para manchar el abrigo de Pepe Isbert, y en la nota de gastos del estudio apareció aquel misérrimo puñado de yeso, valorado en diez duros fuertes, cincuenta pesetonas, a cuenta de las cuales se originó una polvareda de discusiones, que terminó con la decisión firme de Iquino de construir unos Estudios allí donde encontrara un local que reuniese las condiciones requeridas"¹¹¹.

L'oportunitat va sorgir el 1950: "Un dia, passant per Marqués del Duero recordava el cineasta- vaig veure un local que estava bastant bé i hi havia uns camions de l'Ajuntament que retiraven butaques i la calefacció. Vaig preguntar què passava i em diuen: <<Un poca vergonya que ha quebrat i ens ho enduem tot, no

dossier de premsa del "Proyecto de los Estudios y Ciudad Cinematográfica La Roca", dipositat a la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat amplia la informació amb dades difoses sobre situació, construcció, distribució i serveis i material tècnic. Sense especificar cap nom, inclou dos gravats del faraònic projecte que mai no es va materialitzar.

¹⁰⁹ Fotogramas 771

¹¹⁰ "Lo que quiera la señora. Y la señora desea unos estudios cinematográficos. Unos estudios de verdad. Unos estudios que rebasen los cien millones de pesetas. La noticia ha llegado hasta nosotros de una manera confidencial. "Ella" es la esposa de un conocido industrial barcelonés muy relacionado con el cine "amateur" y autor de varios cortometrajes premiados. Y el capital, cosa de importancia el capital, lo pone (...) el Banco Central" (Fotogramas 731: 8).

¹¹¹ M.B. 1963. "Descubierta en los estudios (de Barcelona)", Primer Plano, 1.185: s.n.p.

deixem ni portes>>. Vaig anar a veure a la propietària per dir-li que a mi m'interessava llogar-ho i que si s'havia d'arreglar alguna cosa amb l'Ajuntament jo ho pagaria. Encantats de la seva vida. Vaig endreçar allò una mica, vaig començar a comprar material, vaig fer una sala de càmeres i calefacció, que era molt important. Vaig fer-hi moltes pel·lícules i fins i tot els italians venien a rodar a casa meva. Eren uns estudis simpàtics, no grans però tampoc petits, amb calefacció, i amb un tracte de tú a tú. Els estudis d'ORPHEA eren prehistòrics, eren naus de l'Exposició sense acondicionar i hi feia un fred que pelava"¹¹².

A més de calefacció -aspecte que Iquino repeteix amb obsessiva insistència i que, segons ell, marcava diferències amb els ORPHEA- aquests estudis disposaven de 3 platós (20 x 25, 23 x 8 y 23 x 12 m), divuit camerinos amb aigua corrent -se suposa que calenta- i un saló de maquillatge i perruqueria. També hi havia tres oficines de producció, cinc sales de muntatge, una sala de muntatge de negatius, una sala de projecció de 15 x 10 m amb 37 butaques i aparells de projecció Westench RCA, una sala de 15 x 20 m per doblatge i diversos tallers i magatzem. El material de rodatge consistia en diverses làmpares d'il·luminació, travellings i cinc tipus de càmeres: 1) Super-Parvo, 2) Super-Parvo DEBRIE, 3) CAMAFLEX, 4) Super-Parvo Reflex color i 5) Arriflex (VALLE FERNANDEZ 1963).

El local que els acollia, un edifici de dues plantes ubicat al bell mig del Paral·lel havia allotjat anteriorment el saló de ball Amaya, popularment conegut com "la catedral del swing" fins que el bisbat de Barcelona va prohibir aquest eslògan. "Les condicions no eren massa bones -recorda Joan Bosch, que hi va dirigir-hi nombroses pel·lícules-. Si haguéssim volgut rodar amb so no hauríem pogut. El sostre no era molt alt. Tanmateix s'hi van fer cent o dues-centes pel·lícules" (BOSCH a l'autor). Això no obstant, al costat disposaven d'un annex d'estratègica importància: una cafeteria anomenada La Cubana, "un centro permanente de contratación de modelos y extras" sense el qual "no puede entenderse el cine de esta época" (RICARTE a l'autor). Tot i que d'allà va sortir algun actor notable, la norma era el submón que girava al voltant dels miserables sous que pagava Iquino.

Contractava els tècnics per pel·lícula i a alguns actors amb contractes anuals. També es beneficiava dels daltabaixos de la indústria barcelonina perquè sabia que, abans de l'atur, uns o altres caurien a les seves xarxes. Quan Mario Camus va arribar allà amb el diploma de l'I.I.E.C. a la butxaca, "se acababan de quemar los estudios ORPHEA y Iquino tenía a los mejores técnicos. Yo tenía un operador que

¹¹² IQUINO. I.F. 1984. Entrevista amb O. Martí i F. Umbert, TV3 (Cinema 3). Inèdita.

era una delícia, que se llamaba Salvador Torres Garriga. Toda la mítica de Barcelona estaba allí metida, todos los grandes" (CAMUS a l'autor). Això no vol dir que en d'altres ocasions acollís fugitius del nazisme o s'envoltés d'una exòtica fauna d'ex-policies, parents de militars, falangistes de la primera època, cenetistes reconvertis o personatges de divers pelatge ideològic que configuraven un insòlit paisatge.

Al personal de la casa s'hi afegia el dels equips d'altres productores que llogaven els platós i es produïen coincidències tan peculiars com veure rodar un spot publicitari en l'angle d'un plató mentre a la resta s'hi filmava la baralla final d'un spaghetti-western. Entre els productors barcelonins, la COOPERATIVA CONSTELACION, alguns films de TEIDE dirigits per Forn -que havia estat un home de la casa- o algunes produccions aïllades d'ESTE FILMS -El mujeriego- o FILMS R.B. -La dama del alba- van ser els seus millors clients. Simultàniament, Iquino també llogava el poblat d'Esplugues als Balcázar per rodar-hi exteriors o, en cas de necessitats econòmiques, buscava alternatives a Fraga, el Garraf o, en casos com La diligencia de los condenados (1970), a Sabadell, "a Can Robert, que feia una mena de ranxo amb pinta mexicana, a la riera de Matadepera" (BOSCH a l'autor).

Precisament va ser un pla d'aquesta pel·lícula l'últim que es va rodar als estudis I.F.I. del Paral·lel. "Era un pla curt -recorda Joan Bosch-, un insert contra un sostre, i jo tirava uns rellotges a l'aire i ell -que li agradaven molt les armes- disparava amb una escopeta i els esmicolava". A continuació es va vendre els estudis i va tornar al Passeig de Gràcia, al mateix local on havia nascut com a fotògraf i també havia tingut un negoci de barrets de senyora amb la Mary Santpere.

Vuit anys abans, en plena eufòria de les seves produccions, s'havia anunciat que construiria "en las proximidades de Barcelona, concretamente en el término municipal de Castelldefels, los más importantes estudios cinematográficos de España. (...) De este modo, Barcelona podrá llegar a ser una especie de Hollywood del Mediterráneo y anticiparse a los proyectos que con la misma ambición se viene acariciando en Niza"¹¹³. En canvi, el 1966 va circular el rumor -parcialment corroborat per una dràstica reducció d'activitats- que els seus estudis "han quedado ya su personal y han sido adquiridos por una firma inmobiliaria para levantar en su solar un edificio con tiendas comerciales. Iquino seguirá su tarea como productor en Madrid"¹¹⁴.

¹¹³ La vanguardia española, 23.2.1962: 29.

¹¹⁴ La vanguardia española, 16.8.1966.

Cap de les dues notícies va ser totalment certa. El cineasta va resistir als seus locals del Paral·lel fins el darrer cartutx d'un dels seus spaghetti westerns abans de tornar als orígens. Eufemísticament, davant les càmeres de TV3, va explicar la següent versió: "Me'n vaig cansar, dels estudis, i em vaig interessar per rodar en llocs naturals perquè era maco resoldre les dificultats. I com que la meua economia estava pitjor que la d'en Boyer, perquè abans d'Aborto criminal havia fracassat amb diverses pel·lícules, vaig haver de vendre els estudis per pagar els bancs"¹¹⁵.

Actualment, alguns vells col·laboradors d'Iquino encara enyoren el seu caràcter, els seus mètodes de treball o l'ambient d'aquella casa que Forn defineix gràficament amb una anècdota definitiva sobre el seu tarannà: "Al poc temps de treballar amb ell, abans de fer la primera lectura del guió de Pena de muerte, em va agafar i em va dir: <<L'estàs fent una mica intel·lectualitzada. Vas bé, però compte!>>. Intel·lectualitzada era, per exemple, que el president del tribunal rebés a no sé qui amb un batí. <<Ningú no porta batí>>, deia. Un home que és un magistrat i té prop de seixanta anys rep en un palauet amb un batí. També vaig cometre l'error de posar una escena que començava amb algú que llegia una poesia. <<Això ho has de treure>>, m'indicà. Aquest primer dia em va dir: <<Vas bé, però no m'ho intel·lectualitzis massa. A la vida hi ha fàbriques de sabates i fàbriques d'espardenyes. Això és una fàbrica d'espardenyes, tingues-ho clar>>. I se'n va anar pel passadís" (FORN a l'autor).

6.1.3. BUCH-SANJUAN

Habilitats com un local per rodar-hi pel·lícules per Joan Homedes Mauri, un fabricant de licors de Tortosa, en una nau industrial que havia estat un magatzem d'uralita en el mateix solar que ara acull el mercat de Tres Torres, els estudis KINEFON van tancar les seves portes el 1953. Uns anys més tard, els propietaris de BUCH SANJUAN S.A. els van adquirir a una editorial a fi de retornar-los a la seva primitiva activitat cinematogràfica.

Al principi d'aquesta nova fase acollien exclusivament el rodatge d'espots publicitaris, però quan es va produir l'incendi dels ORPHEA van ampliar els seus serveis a fi de satisfer la demanda provocada pels productors de llargmetratges. El primer film d'aquestes característiques que es va rodar als seus platós va ser Cena de matrimonios, produït el 1962 per P.C. BALCAZAR -que també els utilitzaria per A

¹¹⁵ IQUINO, I.F. 1984. Entrevista amb O. Martí i F. Umbert, TV3 (Cinema 3). Inèdita.

tiro limpio i Piso de solteros-, però el juliol d'aquell mateix any ja acollien simultàniament els equips de Bahía de Palma (ESTE FILMS) i Las hijas del Cid (VICTOR M. TARRUELLA). La seva incipient línia de producció -constituïda per Brillante porvenir i El próximo otoño- també va atraure l'interès d'altres joves cineastes, com Jaime Camino amb Los felices sesenta -tot i que el gruix de les imatges d'aquesta pel·lícula s'havien filmat a Cadaqués-, Germán Lorente amb Antes de anochecer o Josep Lluís Font amb Vida de familia.

Aquest últim, que va reconstruir-hi tot el pis dels protagonistes del film, recorda que eren "petits. Si hi ha aquelles llums tan cenitals és perquè no hi havia on posar-les. Jo volia un pis sencer per poder tirar parets, però un pis de l'eixample no cabia dins del plató dels BUCH SANJUAN. No tenien més de cent metres quadrats. Ells llogaven els serveis i estaven bé. Modest, però correcte" (FONT a l'autor). Sovint la naturalesa dels decorats era conseqüència del raquitisme de les mateixes produccions. José Luis Madrid, amb el nom de la madrilenya COOPERATIVA AGRUPA FILMS va desenvolupar un pla de producció d'adaptació d'obres de José López Rubio amb seu als estudis BUCH SANJUAN de característiques més que modestes. Una nota publicada a la premsa sobre La otra orilla (1964) informava que "el rodaje se prolongará únicamente por quince días y será filmado íntegramente en interiores. Los mismos interiores que fueron utilizados por Una madeja de lana azul celeste, sólo que pintados de otro color"¹¹⁶. L'economia de mitjans revelada era de tal magnitud -probablement en contrast amb les informacions facilitades a la DGCT- que el següent número de la mateixa revista publicava una rectificació indicant que aquest termini rècord de rodatge s'aconseguia treballant en jornades laborals d'horari superior a l'habitual i que els decorats havien estat expressament construïts per a aquesta pel·lícula.

Tres mesos després, el juliol del 1963, els BUCH SANJUAN inauguraven nous platós que alternaven el rodatge de llargmetratges i espots publicitaris, però l'empresa va entrar en crisi poc temps després i el 1964 els seus locals van ser ocupats pels laboratoris de Cinematiraje Riera i la productora FILMTEL S.A.

6.1.4. BALCAZAR

L'experiència acumulada des de la constitució de PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS BALCAZAR el 1951, la destrucció dels ORPHEA el 1962 i les expectatives que s'obrien pel cinema espanyol amb la presència de García Escudero

¹¹⁶ ORFILA, G. 1964. "La semana en Barcelona", Fotogramas 797: 8.

al front de la DGCT propiciaren la construcció dels estudis d'aquesta empresa barcelonina en el marc d'un ambiciós pla de producció. L'operació es va iniciar el 30.4.1964 amb una instància d'Alfonso Balcázar dirigida a l'alcalde d'Esplugues de Llobregat en la qual sol·licitava l'autorització pel muntatge provisional d'uns decorats en uns terrenys llogats a Joaquín Encesa. Una nova carta del realitzador datada el 4.5.1964 precisava les característiques d'aquest projecte: "Se trata de una calle de un típico pueblo del Oeste americano, para filmación de películas denominadas de "western". Dicha construcción será a base de panots de madera prefabricados y de fácil montaje y desmontaje. Si por cualquier causa ese Ayuntamiento o Organismo superior, por razones de tipo urbanístico, precisase del terreno ocupado provisionalmente, esta empresa se compromete a desalojar en un mínimo tiempo los terrenos ocupados".

Quatre dies més tard el projecte adquiria una nova dimensió amb una nova sol·licitud d'autorització municipal que Alfonso Balcázar lliurava a l'Ajuntament d'Esplugues, aquest cop per a la instal·lació d'uns estudis en uns terrenys comprats a la mateixa localitat i perspectives més estables. Adjuntava una memòria que especificava la seva ubicació al carrer Sant Antoni M^a Claret en un local que "forma parte de los edificios industriales "Moletí" y ocupa las naves señaladas en su día con los números 3, 4 y 5. En la segunda de ellas se construyen diversas dependencias auxiliares, en planta y piso, no destinables a vivienda. La cubierta es metálica con uralita, y su extensión superficial asciende a 1580.75 metros cuadrados"¹¹⁷.

La maquinària prevista pels rodatges i construcció de decorats constava de cinc equips de reflectors de 10 kw, deu de 5 kw, vint de 2 kw, 4 de 1 kw, 15 de 750 kw i 4 de 250 kw, a més de diversos estris de fusteria, extractors, extintors i 20 estufes de 500 w. El valor conjunt estimat era de 340.000 pts. L'activitat prevista consistia en el rodatge de 8 o 10 pel·lícules anuals i el personal fix "se reducirá a un jefe de la sección de carpintería y otro de la electricidad. Con carácter eventual se contratarán para cada película unos 8 carpinteros y 10 electricistas y maquinistas. La dirección técnica y los trabajos administrativos se llevarán a cabo desde Barcelona".

El ple de l'Ajuntament va concedir autorització pel rodatge de pel·lícules als terrenys situats entre els carrers de la Riereta i Andreu Amat, propers al cementiri i seu del futur poblat de l'Oest, el 12.5.1964 i la de la instal·lació dels estudis al carrer Sant Antoni Maria Claret el 28.7.1964. Entre ambdues dates la notícia apareixia a la

¹¹⁷ MEMORIA DE SOLICITUD DE AUTORIZACION MUNICIPAL. 1964. Document dipositat a l'Arxiu Municipal d'Història, Esplugues de Llobregat. Tots els documents citats en aquest epígraf que fan referència a l'Ajuntament d'Espugues han estat consultats en aquesta mateixa institució.

premsa amb una generosa magnificació de les dades¹¹⁸ i una previsió d'inauguració amb motiu del rodatge de La dama de Beirut. Però aquesta pel·lícula interpretada per Sara Montiel va patir un retard en el seu procés de producció, els directors previstos -Henri Decoin i Alfonso Balcázar- foren substituïts per Ladislao Vajda i l'obertura dels estudis s'ajornà uns mesos, ja que la definitiva llicència municipal no fou concedida fins el 28.10.1964.

En canvi, els terrenys del poblat de l'Oest ja acolliren els primers cow boys des de principis de setembre, amb motiu del rodatge de Pistoleros del Oeste, dirigida per Alfonso Balcázar. Progressivament, el pintoresc municipi situat a pocs quilòmetres de Barcelona i popularment conegut com Esplugues City, disposà de nous edificis. "La iglesia, el saloon y el banco tenían interiores construidos -recorda Jaime Jesús Balcázar- y también había algunos con fondo abierto al exterior, como las caballerizas" (BALCAZAR a l'autor). També hi havia una xemeneia que es desplaçava sobre rodes per tapar possibles antenes de televisió que entorpiessin determinats enquadraments i, quan rodatges com el d'El salvaje Kurdistán ho requerien, el decorador Juan Alberto Soler era capaç de convertir les cases de l'Oest en un poble de l'Assia menor. Quan ja portaven un any en funcionament, la premsa explicava que "los edificios se han ido levantando a medida que los requerimientos de las películas que debían filmarse lo exigían. Por eso resulta difícil precisar cuál habrá sido su coste exacto. Según me dice un directivo de la productora, puede calcularse en unos cuatro o cinco millones de pesetas. Los gastos de conservación vienen a significar unas cincuenta mil pesetas mensuales"¹¹⁹.

Els estudis, dirigits per Francisco Balcázar, disposaven de cinc platós de rodatge -un d'ells insonoritzat per exigències del rodatge amb so directe d'alguna pel·lícula nord-americana i un altre dotat de piscina- i ocupaven una superfície aproximada de 5.600 metres quadrats. Inclouen magatzems, tallers i els camerinos on actors i extres es caracteritzaven i, si s'havia de rodar al poblat, travessaven el centre d'Esplugues amb les pistoles a la cintura o pintats amb colors de guerra si el guió requeria l'aparició d'indis. Resulta difícil quantificar amb precisió el nombre de films que es van rodar en un o altre indret -a més dels exteriors a Fraga- perquè no tots els films formalment produïts per BALCAZAR van ser rodats en terres

¹¹⁸ "Tienen una extensión de dos mil trescientos metros cuadrados, cuatro plantas, tres platós y todas las instalaciones auxiliares propias de los estudios más modernos. (...) Son capaces de absorber en esta primera etapa hasta cuarenta películas anuales, cifra que se superará cumplidamente cuando entren en servicio las nuevas instalaciones con las que serán ampliados" (La vanguardia española, 18.6.1964).

¹¹⁹ BAYONA, J.M. "El Oeste está aquí", Diario de Barcelona, 21.11.1965.