

espanyoles. En canvi, produccions d'altres països o d'altres empreses espanyoles utilitzaren els serveis a canvi d'un lloguer estipulat en 50.000 pts setmanals.

Antics empleats de la casa, com Antonio Isasi Isasmendi -amb Estambul 65 i Las Vegas 500 millones-, Miquel Iglesias -Presagio-, José Antonio de la Loma -Golpe de mano- o empreses que van rebre tractes de favor, com TEIDE -Mister Dinamita/Mañana os besarà la muerte i El acecho- o TILMA -La balada de Johnny Ringo- rodaren a Esplugues. Fins i tot Iquino llogà els serveis del poblat quan tractà de cuinar els seus propis spaghettis i també l'Escola de Barcelona es beneficià de la seva infraestructura amb el rodatge d'algunes escenes de Dante no es únicamente severo o Después del diluvio de Jacinto Esteva o de diverses produccions de TIBIDABO. A Mañana será otro día apareix explícitament el poblat de l'Oest per exigències del guió i Ricardo Bofill reconstruí als estudis el sofisticat decorat de Circles. "Jo hi tenia bons contactes i ens feien un tracte especial -reconeix Camino-. Els Balcázar es van portar força bé, eren molt generosos"¹²⁰.

Gràcies a aquest volum de feina, els millors moments dels estudis Balcázar -situats entre 1965 i 1967- disposaren d'un nombrós personal: "Los que estaban en nómina eran, básicamente, los empleados de los estudios: electricistas, carpinteros y técnicos de montaje o de doblaje. También estaban los del bar y los de oficinas, que eran 8 o 9 personas para administración y contabilidad. En total llegó a haber unas cien personas en nómina. Los jefes de producción eran Valentín Sallent y Antonio Liza. En cambio, los directores y actores eran contratados por película y los caballos también eran alquilados" (BALCAZAR a l'autor).

Els primers símptomes de crisi patits pels estudis BALCAZAR van ser indirectes. La construcció de l'autopista A-2 -entre Barcelona i Saragossa- va obligar a desplaçar el poblat de l'Oest a un nou terreny de superfície inferior a una hectàrea. Aquest canvi va coincidir amb la constitució de la productora com a societat anònima però quan el ministre d'Obres Públiques va passar per Molins de Rei per inaugurar l'autopista va confondre els decorats amb un barri de barraques. La crisi generalitzada del cinema espanyol a partir del 1969 va agreujar la situació de l'empresa i el definitiu deteriorament dels estudis fins el punt que, l'estiu del 1971, l'Ajuntament d'Esplugues va obrir un expedient, "visto el estado en que se encuentran los Estudios Cinematográficos Balcázar, los cuales no sólo constituyen un grave atentado a la estética del lugar sino que la falta de limpieza del mismo afecta a la salubridad pública".

¹²⁰ CAMINO, J. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro, Barcelona, 21.6.1990.

La llicència municipal d'explotació corresponent al 1971, fins llavors renovada anualment a canvi de substanciosos donatius que els estudis feien a la corporació, no va passar aquest tràmit i el ple de l'Ajuntament del 21 de desembre d'aquest any va decidir "ordenar el desmante de todas las instalaciones". Agòniques pròrrogues d'Alfonso Balcázar van allargar la vida dels estudis malgrat els reiterats requeriments municipals per "el total desmontaje de sus instalaciones destinadas al rodaje de películas". Mentre, sota la direcció d'Antonio Liza com a cap dels estudis, prosseguia el rodatge d'algunes pel·lícules, però la seva salut era tan precària com la dels decorats que les acollien i una acta notarial signada el 17.5.1972 certificava que Pedro L. Ramírez, director de Te espera una cuerda... Ringo, havia abandonat el plató abans de finalitzar el rodatge del film que finalment s'estrenaria com ¡Judas!...toma tu dinero (1972). Liquidats definitivament el desembre del 1972 amb un simbòlic incendi del poblat de l'Oest, els estudis foren adquirits uns mesos més tard per una empresa de transport, tot i que BALCAZAR va mantenir el plató nº 4 i els estudis de doblatge fins que el 1974 la totalitat dels locals foren venuts a Central Borne.

6.1.5. KINE S.A.

L'acord que el realitzador Pere Balañá va establir amb l'empresari Juan Palomeras per crear una productora cinematogràfica -FILMS PRONADE S.A., primer, PROFILMES després- incloïa uns terrenys que el pare del primer tenia al carrer Port Bou de Barcelona. La nova societat va construir-hi uns estudis cinematogràfics que es van gestar poc després de l'incendi dels ORPHEA però van exigir un llarg període de tràmits burocràtics per obtenir la llicència i de negociacions amb possibles socis, com els Aragonés, que finalment no es van materialitzar. Finalment es van inaugurar el setembre de 1965 amb una infraestructura que incloïa dos platós - un de cobert i un altre a l'aire lliure- i una infraestructura de personal fixe constituïda per un decorador, una secretària i Antoni Jové com a cap de producció. "Les càmeres es llogaven -recorda Pere Balañá- perquè era la moda i cada director volia la seva. Teniem una moviola i un plató molt gran, així com els fonaments per un segon plató que es va fer després que jo ho vaig deixar" (BALAÑA a l'autor).

Naturalment, van acollir el rodatge del film del seu propietari -El último sábado- i les puntuals incursions de La banda del Pecas (PROCIMA), algunes seqüències d'un parell de produccions de TEIDE -La piel quemada i La mujer del desierto- i diversos curtmetratges i espots publicitaris. Aquesta escassa demanda, unida a les discrepàncies entre Balañá i Palomeras, va accelerar la crisi dels estudis.

A finals del 1966 la premsa es va fer ressò d'aquesta situació i la revista Destino feia pública una instància adreçada a la Diputació Provincial de Barcelona, datada el 19.10.1966 i encapçalada pel mateix Pere Balañá.

Signaven 33 professionals més -probablement és el document més unitari del cinema català d'aquell període- i, després de definir-los com "los únicos en Barcelona creados y abiertos legalmente para la utilidad de cualquier producción cinematográfica sin las limitaciones inherentes a los estudios particularmente creados para sus producciones", sol·licitaven una subvenció sobre el càlcul que "para mantener los estudios de KINE S.A. -en el improbable caso de que en ellos no se rodara ni una sola película- sería necesaria la ayuda de 1.500.000 de pesetas (gastos generales mínimos en período de inactividad)". En cas contrari, "la desaparición de los estudios de rodaje de KINE S.A. determinará que la producción <<independiente>> quede totalmente supeditada a la organización -cuando no a la subordinación- de las empresas o compañías cinematográficas que disponen de estudios propios, con todos los inconvenientes antes indicados, lo cual pondrá en peligro la futura producción <<independiente>> barcelonesa, o sea la que precisamente considera el cine como expresión artística y vehículo de cultura"¹²¹.

Tanmateix, un cop més, l'administració de Barcelona -aquest cop la Diputació- va donar l'esquena a la indústria cinematogràfica local i KINE S.A. va patir serioses transformacions. Balañá els va oferir a TVE, però els tècnics hi trobaren el problema de la dificultat d'aparcament. Posteriorment, el realitzador va seguir vinculat a la gestió de Palomeras en la nova etapa de PROFILMES, però "quan els estudis ja no van poder aguantar més -recorda el realitzador-, ell em va vendre les accions a un preu ridícul perquè hi havia uns deutes molt grans. Jo encara pensava en poder-ho aixecar però finalment es va perdre tot" (BALAÑA a l'autor).

6.1.6. ISASI

Quatre anys després de BALCAZAR, Antonio Isasi també va viure el seu moment d'expansió. L'èxit internacional d'Estambul 65 i l'ambiciós projecte constituït per Las Vegas 500 millones van impulsar al seu realitzador a obrir uns estudis cinematogràfics propis. "Fui comprando material de rodaje poco a poco -recorda el realitzador i productor-, porque era una sangría alquilar todo aquello. Cámaras, material eléctrico, cosas de rodaje. Yo iba invirtiendo el dinero que ganaba y, después del éxito de Estambul 65 se me abrió un horizonte inmenso. Yo buscaba

¹²¹ Destino XXIX, 1527: 62-63.

una nave, un almacén para meter todo lo que tenía, y un día apareció un señor que me habló de unos terrenos donde habían empezado a construir. Eso era en el año 1966. También había una cosa de orgullo, de pensar que si los Balcázar podían tener unos estudios yo también" (ISASI a l'autor). L'emplaçament escollit també va ser Esplugues de Llobregat, en uns terrenys pràcticament veïns als que ocupaven els estudis BALCAZAR, situats al carrer Sant Gabriel i dels qual n'era propietari Francisco Vallés Arnau. A finals del 1968 l'Ajuntament d'Esplugues va concedir la llicència municipal per rodar-hi pel·lícules cinematogràfiques i, amb motiu de l'estrena de Las Vegas 500 millones es van presentar públicament les noves instal·lacions.

En un dossier distribuït a la premsa¹²², signat per Miquel Grau en qualitat de director dels estudis, s'especifica que "las necesidades de producción de nuestra empresa y las frecuentes dificultades con que a veces nos encontrábamos para disponer de Estudios, (...) nos llevó a considerar la conveniencia de disponer de Estudios propios. Después de varios planteamientos, llegamos a la conclusión de que unos Estudios demasiado pequeños, no podían ser competitivos con otros de mayor envergadura, toda vez que muchos de los gastos fijos que tiene dicho tipo de industria son prácticamente los mismos". Tot i tractar-se d'uns estudis de tipus mitjà, el projecte de la fase definitiva contemplava l'existència de "cinco escenarios con una capacidad de producción de unas doce películas anuales de mediana envergadura". El text acaba recordant que a Barcelona, "ciudad a la que ISASI P.C. está vinculada desde su fundación, la necesidad de contar con unos nuevos estudios se ha sentido durante muchos años agravada con la desaparición de ORPHEA. Resultado de esta escasez de Estudios es que la producción cinematográfica barcelonesa, ha quedado relegada, con el paso del tiempo, con un volumen de producción muy inferior a la totalidad de la Producción Nacional que se viene desarrollando". D'altra banda, el projecte tampoc no oblidava l'objectiu d'"atraer producción extranjera a nuestro país, cosa que parece lógico poder conseguir dadas las amplias relaciones de coproducción que ISASI P.C. tiene con Francia, Alemania e Italia, y las buenas relaciones comerciales que nos unen con Compañías americanas".

Les característiques tècniques del projecte contemplaven un terreny de 4.700 m² destinat a allotjar un edifici de cinc plantes i soterranis amb bar-restaurant, estudi de so, sala de projecció i muntatge, oficines administratives, magatzem de mobiliari i vestuari i transformador elèctric. En naus contigües hi havia quatre platós de 450 m²

¹²² 1968. Document policopiat dipositat a la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

de superfície cada un i 7.50 m d'alçada i estava previst un cinquè plató de 700 m² i 10 m d'alçada amb una piscina de 3 m de fondària i finestretes laterals. A la façana dels quatre primers platós hi hauria els serveis corresponents de camerinos i magatzems. Tanmateix, d'un pla d'acabament previst en tres fases -1) Platós 2, 3, 4 i 5; 2) Construcció de l'edifici de cinc plantes amb tots els seus serveis; 3) Funcionament del plató nº 1- només s'en va materialitzar la meitat.

L'agost del 1969, Isasi va rebre l'autorització per ampliar la façana de l'edifici dels estudis, que disposava de planta baixa i dues plantes amb els serveis abans indicats. El seu següent projecte era Un verano para matar, una altra coproducció internacional, però el productor no va calcular que l'excel·lent moment de forma que travessava la seva empresa no era compartit per la resta del cinema espanyol, que es trobava en hores especialment baixes. "La única película que realmente se rueda en mis estudios es El triangulito, de José M^a Forque, además de una parte de Las Vegas 500 millones que hago para mí", confessa lacònicament el productor (ISASI a l'autor). S'en va fer alguna altra, a més de diversos espots publicitaris, però tampoc no van respondre a les expectatives previstes¹²³. Durant un temps també s'hi va establir una Delegació de MORO CREATIVOS ASOCIADOS dirigida per Jaime J. Puig, també propietari de la productora CINE D'OR i fins i tot "va arribar a tenir una oferta de venta a una empresa de camions perquè estava totalment arruïnat. Tot allò que havia guanyat ho havia invertit en els estudis" (COMERON a l'autor). La solució definitiva va procedir de TVE ja que, en el període màxima activitat del centre de producció de Barcelona, a principis dels setanta, la televisió pública "va decidir llogar aquelles instal·lacions per una xifra que, naturalment, mai va ser revelada"¹²⁴. L'operació, gestionada per José M^a Otero, va salvar Isasi d'una situació compromesa, però va modificar els seus ambiciosos plans de producció.

6.2. INDUSTRIES AUXILIARS

La majoria d'estudis disposaven dels seus propis serveis auxiliars pel que fa a muntatge i, en alguns casos, doblatge. BALCAZAR, des d'aquest punt de vista, era

¹²³ "Cuando ya iba a cerrarlos, Satrústegui y Xavier Armet le alquilaron por tres años los estudios dentro de un vasto plan de producción que incluía de entrada tres películas, una de ellas a dirigir por el propio Isasi. La única rodada fue La corrupción de Chris Miller de Bardem y la cosa acabó con una demanda de Isasi a los productores por los alquileres adeudados del estudio" (HUERTAS, J.M., Tele-eXprés, 26.11.1973).

¹²⁴ BAGET HERMS, J.M. 1989. "Mig segle de platós de TV", Barcelona Metròpolis Mediterrània 13: 108.

autosuficient, amb Jaime Jesús Balcázar com a responsable dels laboratoris de sonorització. I.F.I. ESPAÑA S.A. controlava PARLO FILMS S.A., una editora musical en la qual hi havia intervingut el pare d'Iquino, Ramón Ferrés, i després el mestre Enrique Escobar feia la música de les seves pel·lícules. El realitzador Antonio Santillán -abans de ser contractat per BALCAZAR- hi havia treballat com a director de doblatge i, a finals dels seixanta, data en la qual disposava de cinc sales de muntatge i dues d'enregistrament de diàlegs, el seu cap tècnic era Miquel Sitjes. Com a director-gerent hi figurava Juan García Velázquez, que també ho era dels laboratoris MAGNESON.

L'altra empresa auxiliar important que hi havia a Barcelona era la també veterana VOZ DE ESPAÑA. En funcionament des de l'agost del 1935, a finals dels seixanta estava dotada de dues sales de registre de diàlegs, una sala de registre musical, una sala de control, pantalla 9 x 4 m, dues movioles d'editatge, tres movioles de muntatge i una sala de muntatge amb set taules de sincronització. El seu director-gerent era Francisco Peris Mencheta, membre de l'empresa familiar d'editors i, com a tal, integrat al consell d'administració d'El noticiero universal.

L'activitat dels laboratoris ubicats a Barcelona -però també actius a Madrid- estava repartida entre els germans Daniel i Ramiro Aragonés i CINEMATIRAJE RIERA, que disposaven d'una capacitat de producció de 10.000 metres per hora a Madrid i 1.500 metres per hora a Barcelona. Els primers, que també havien iniciat la seva activitat professional a principis dels anys trenta, van gestionar els estudis ORPHEA fins el seu incendi i repartien la seva vinculació als serveis de laboratori -revelat i tiratge de còpies- a través de dues empreses: ARAGONES Y PUJOL S.L., amb una capacitat de producció anual de 20.000.000 de metres, i FOTOFILM S.A., que podia imprimir fins a 20 còpies diàries de llargmetratges en color i fer el revelat de 10.000 metres de negatiu en color.

6.3. EL CINEMA PUBLICITARI

No es pot entendre la producció cinematogràfica a Catalunya durant la dècada dels seixanta sense valorar el pes que va jugar-hi la indústria publicitària. Mentre el sector més tradicional de la cultura catalana apostava pel cinema amateur -amb resultats de professionalització tan excepcionals com els de Jordi Feliu i Pere Balañá, que previament havien passat per l'I.I.E.C.-, el veritable brou de cultiu que generà múltiples iniciatives industrials a Barcelona va ser el cinema publicitari.

La base comú era molt àmplia. Nombrosos actors -actrius, potser caldria especificar-, tècnics de tot ordre i realitzadors van compartir ambdues activitats però amb la publicitat -o els curtmetratges industrials- com a primera base de sustentació econòmica i els llargmetratges cinematogràfics com a aventura més o menys utòpica. Moltes empreses compartiren ambdues activitats, o la primera serví de trampolí per a la segona, i la infraestructura -equips de rodatge i estudis- també era la mateixa. Aquesta simbiosi provocà curiosos paral·lelismes estètics i algunes de les especificitats del cinema barceloní són resultat d'aquests vasos comunicants.

A diferència dels llargmetratges de ficció, els filmlets publicitaris no posseïen una dependència tan estricta de la centralitzada administració franquista. Aquesta circumstància, a més d'una certa tradició avantguardista i europeïsta que la capital catalana posseïa a diferència de Madrid, va equiparar tots dos centres de producció amb una característica específica: Madrid, bàsicament, era la seu d'una única gran empresa i Barcelona ocupava la resta de l'espectre amb grans dosis de creativitat.

La primera eren els ESTUDIOS MORO, fundats el 1953 però englobats tres anys després per MOVIERECORD, una plataforma empresarial decisiva per l'extensió de l'Opus Dei als mitjans informatius, fins al punt que "sólo una década después de su creación, en 1966, una cuarta parte de la inversión publicitaria de España se canalizó ya a través de ella o de sus empresas ahijadas" (BUSTAMANTE 1982, 29). Tenien sucursals a Lisboa (TELECINE MORO), EEUU (MOVIERECORD PANAMERICANA) i Barcelona, aquesta última creada el 1962 per frenar la competència de BUCH-SANJUAN S.A. i dirigida per Juli Taltavull, precisament procedent d'aquests estudis en una etapa estrictament publicitària i abans d'incorporar-se a partir del 1969 a ESTUDIOS MACIAN.

Des d'uns anys abans també operaven a la ciutat comtal les empreses MOVIRAMA -a la qual estaven vinculats Francisco Pérez Dolz i Lluís Josep Comerón-, PAN -fundada per Victor Sagi, després soci d'Alexandre Cirici Pellicer-, CINE D'OR i ESTUDIOS PROEX, posteriorment relacionades de forma directa a la producció de llargmetratges. Un personatge imprescindible en aquest paisatge és Leopoldo Pomés, originàriament procedent de la fotografia, posteriorment temptat pel cinema i finalment consagrat a la publicitat sense abandonar cap de les altres dues activitats.

Vinculat als orígens professionals de Pere Portabella a través de comuns connexions amb el grup de Dau al Set, es va interessar pel cinema a mitjans dels cinquanta. A partir de l'experiència prèvia d'un llibre de fotografies que s'havien de complementar amb un text d'Ernest Hemingway, el 1957 Pomés va filmar -amb

l'operador Joan Amorós- imatges insòlites de curses de braus que no es van arribar a muntar i provocaren la indignació del seu autor quan Francesco Rosi les va utilitzar com a punt de referència visual per El momento de la verdad. A continuació, Pomés va dirigir als estudis ORPHEA un documental, La Chunga, realitzat al voltant de la cèlebre *bailaora* de flamenc per encàrrec de MOVIERECORD. Però, finalment, el fotògraf decantà la seva activitat professional vers la publicitat, primer al servei d'empreses alienes i, des del 1961, amb el seu STUDIO POMES fundat en col·laboració amb la model Karin Leiz.

Creador de campanyes publicitàries tan espectaculars com les de Terry (1965-1974), Tergal (1964-1969), Gallina Blanca (1966-1981) o Freixenet (iniciada el 1965), ell va ser el descobridor de futures actrius emblemàtiques de la dècada. Romy, procedent de Pertegaz i futura musa de Jacinto Esteva, va protagonitzar la campanya de Cinzano (1965) amb el cèlebre eslògan del *chinchineando* i Teresa Gimpera també va saltar al cinema des dels seus orígens com a mestra a Igualada gràcies a la intuïció de Pomés. "No hi havia models en aquella època -recorda Pomés- i les models nacionals, diguem-ne les indígenes, eren personatges que feien catàlegs. Tot s'havia d'improvisar. De vegades havies de triar una persona que et semblava que el seu físic podria anar bé i que tenia un ofici que no tenia res a veure amb aquest. Era una constant recerca"¹²⁵.

Aquest caràcter innovador de la indústria publicitària provocava un cert recel per part dels tècnics veterans formats als estudis cinematogràfics: "Recordo que venien puntualment, quan els contractaves, els il·luminadors, foquistes, maquilladors, muntadors, etc., etc., però amb un aire de gran suficiència. Qualsevol cosa que els proposaves que volgués trencar la rutina convencional a la qual estaven acostumats era quasi impossible d'aconseguir. La lluita amb els operadors per la il·luminació era esgotadora" (POMÉS a GARCIA FERRER i MARTI ROM 1994, 47). Segons José M^{re} Ricarte -guionista cinematogràfic i realitzador de publicitat- "las empresas y los directores de cine tenían un esquema mental totalmente distinto, muy rígido. Sparaban muy claramente el cine de la publicidad. Sin embargo, todo lo que era la infraestructura del cine largo se pasó a la publicidad: operadoras, foquistas, maquilladoras, equipos de sonido... Fue arrasador. Los dobladores se han hecho multimillonarios gracias a la publicidad" (RICARTE a l'autor).

Sense passar per un graó intermig, aquesta herència de la "vella" indústria fou progressivament desplaçada per una nova generació de creadors que també

¹²⁵ POMÉS, L. Entrevista amb l'autor i Casimiro Torreiro, Barcelona, 20.6.1991.

englobava els publicitaris i extenia la seva àrea d'influència a través de la fotografia -Xavier Miserachs, Julio Ubiña, Oriol Maspons o Colita, tots ells vinculats a diverses activitats cinematogràfiques-, grafistes -Jordi Fornás, responsable de la imatge d'EDIGSA, Edicions 62 o Serra d'Or- o dibuixants de còmics, com Enric Sió. L'Escola de Barcelona va prendre bona nota d'aquestes influències (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 74-79), fins al punt que "viendo aquellas películas te das cuenta de hasta qué punto son films publicitarios con los típicos esquemas de los "spots" comerciales, pero que afortunadamente, en lugar de anunciar una crema, anuncian un juego surrealista intelectual más o menos en clave"¹²⁶.

Portabella i Brossa, al curtmetratge No compteu amb els dits, van dur aquesta pràctica fins les darreres conseqüències de subversió ideològica però, en canvi, el gruix de la producció cinematogràfica convencional va restar insensible al fenomen. Mentre bona part de les productores de llargmetratges buscaven fórmules de rendibilitat suposadament immediata i l'Escola de Barcelona era sistemàticament atacada pel seu esnobisme estilístic, "les agències de publicitat van copsar tot d'una les enormes possibilitats econòmiques i de prestigi que oferia la responsabilització en la creació del missatge publicitari, deixant en segon terme el benefici percentual de les insercions" (SATUÉ 1994, 29).

Fruit d'aquesta ebullició, Barcelona acollia en 1963 el 24.6% de les empreses de publicitat afincades a Espanya, seguida per Madrid amb el 20.7% tot i que ESTUDIOS MORO, entre totes les seves seus, tenia una participació en la producció que superava el 80% del mercat (INSTITUTO DE LA OPINION PUBLICA 1968, 14). El 6.6.1964 -el mateix any de la promulgació de les noves normes cinematogràfiques- les Corts aprovaven l'Estatuto Español de la Publicidad i en aquestes dates ja "estaban tipificadas todas las corrientes y derivaciones de la publicidad en España: quedaban asimiladas las técnicas de las culturas publicitarias anglosajonas, empezaban a infiltrarse capitales extranjeros (preferentemente americanos) en las agencias de publicidad del país y comenzaban a aparecer las primeras sucursales de agencias norteamericanas en Madrid" (VAZQUEZ MONTALBAN, M. 1971, 185-186).

També va ser en aquest moment -mitjans de la dècada dels seixanta- quan TVE va iniciar l'increment de la seva oferta publicitària des d'un volum de 56.800.000 pts emesos el 1960/61 a 1563.1 el 1964/5 i 2432.4 el 1968/9 (BUSTAMANTE 1982, 181), invertint els percentatges de la inversió publicitària entre premsa i ràdio i

¹²⁶ MUÑOZ SUAY, R. 1978. Entrevista amb J.E. Monterde, E. Rimbau i P. Roca, Fulls de cinema 1: 11.

televisió en favor dels medis audiovisuals. Lògicament les productores de filmlets publicitaris van acusar aquesta demanda del principal client de les agències i això suposà un significatiu augment de la producció des de 1.767 pel·lícules produïdes per 26 empreses el 1964 fins les 2.375 generades per 34 productores un any després (INSTITUTO DE LA OPINION PUBLICA 1968). "En la World Wide -recorda Ricarte- llegábamos a rodar un spot por día, cinco y seis spots semanales. Actualmente una productora importante rueda dos o tres espots al mes" (RICARTE a l'autor).

En una distribució territorial entre Madrid i Barcelona ESTUDIOS MORO, com ja s'ha dit, fou l'empresa abrumadorament majoritària, amb 1.553 pel·lícules produïdes el 1964 i 2.000 l'any següent. La **TAULA nº IV** revela que l'activitat de les principals productores publicitàries catalanes durant el mateix període era quantitativament molt inferior però confirma les connexions que moltes d'elles -BUCH SANJUAN S.A., CINE D'OR, ESTUDIOS MACIAN, PROEX, ROYAL -dirigida pel fill de Ricardo de Baños- o VICTOR M. TARRUELLA tenien amb la producció de llargmetratges. Algunes d'aquestes empreses disposaven de platós i material propi, que va ser utilitzat en la realització d'alguns films, com ara El aprendiz de clown i ¡Hola!...señor Dios (CIRE) o Biotaxia als locals de PROEX.

A partir del 1967, data en que TVE començà a exigir els spots rodats en 16 mm, aquestes connexions amb la producció de llargmetratges es van afeblir i la decisió de la mateixa TVE de crear la seva pròpia gestora publicitària canviaria radicalment les normes de joc. Però el mateix García Escudero, en una breu anàlisi comparativa entre els filmlets i el llargmetratge espanyol de qualsevol sessió cinematogràfica, afirmava: "Muchas veces la única imaginación, el único cine de verdad, está en los minutos de anuncios durante el descanso" (GARCIA ESCUDERO 1978, 78).

6.4. CATALUNYA COM A PLATO CINEMATOGRAFIC

Catalunya reuneix algunes de les mateixes característiques que van convertir Hollywood en la Meca del cinema a partir dels seus orígens a Nova York. No hi va haver cap *guerra de les patents* que justificués la capitalitat cinematogràfica de Barcelona durant alguns anys del període mut, però els paisatges catalans reuneixen una ampla varietat d'escenaris (des del mar als Pirineus) i gaudeixen d'un clima molt més benèvol que el d'altres zones d'Espanya.

PRODUCTORAS	1964	1965
BUCH SANJUAN	19	-
CINE D'OR	20	3
ESTUDIOS MACIAN	5	7
STUDIO POMÉS	17	17
TE-SI	17	41
FILMAGEN	1	3
PROEX	14	24
ROYAL	14	15
PUBLIVISION	43	91
SERRA	4	6
VICTOR SAGI	3	18
VICTOR TARRUELLA	1	2
AMOROS	2	6
I.C.A.	1	-
ESTRUCH	-	3
WORLD WIDE	-	11
TELETECNICINE	-	1
CORMORAN	-	5

TAULA nº IV: Activitat de les principals productores catalanes de filmlets publicitaris (1963-1964).
Font: INSTITUTO DE LA OPINION PUBLICA 1968.

En la introducció metodològica hem descartat les pel·lícules rodades a Catalunya com a criteri d'estudi de la producció, puix que el resultat -llevat dels escenaris- és sumament heterogeni. Això no excusa, en canvi, una necessària valoració d'aquests rodatges aliens com un factor d'incidència decisiva en la indústria local, ja sigui a través de la utilització d'espais vinculats a les empreses productores -platós o indústries auxiliars- com de la contractació de tècnics locals o, simplement, com a punt de reunió professional del qual sorgien altres projectes.

Des de principis de la dècada dels cinquanta, les influències del neorealisme definitivament certificades a les *Conversaciones de Salamanca* havien provocat la sortida de les càmeres a l'exterior dels estudis i els carrers de Barcelona es van convertir en els escenaris naturals de diversos *films noirs* locals. L'incendi dels ORPHEA va deixar la ciutat comtal orfe d'estudis i va limitar els visitants foranis que utilitzaven els seus serveis, però els paisatges catalans van explotar el seu protagonisme gràcies a la simultània eclosió dels anomenats *films de platja* que tindrien en la Costa Brava un dels seus escenaris privilegiats i la posterior aparició del subgènere de l'espionatge, que va convertir Barcelona en una ciutat sotmesa a sofisticades intrigues detectivesques o la mateixa Costa Brava en la improbable Cuba d'Operación Dalila (1962). També alguns cineastes locals, com Vicente Aranda o Jordi Grau, tot i recórrer a empreses de producció ubicades a Madrid van rodar bona part de les seves pel·lícules d'aquella època -de Fata Morgana (1965) a Una historia de amor(1966)- als carrers de Barcelona.

Entre diverses opcions -el poblat de Colmenar o l'Esplugues City de BALCAZAR-, el ministeri d'Indústria va optar per declarar Almería -on el 1961 Tierra brutal va obrir la veda del spaghetti-western- zona de preferent localització per a la indústria cinematogràfica. Els beneficis fiscals que es derivaven d'aquesta designació van traslladar a Andalusia bona part dels rodatges estrangers en detriment d'altres indrets. En conseqüència, els cineastes il·lustres que es van traslladar a Catalunya amb les seves càmeres eren escassos: Orson Welles va utilitzar el castell de Cardona per algunes escenes de Campanadas a medianoche (1964) i Henry Hathaway va convertir el Liceu en un improvisat circ per una de les darreres superproduccions de Samuel Bronston.

El ministeri, que d'alguna forma havia de justificar per què abastava la Informació i el Turisme, va utilitzar el cinema com a aparador dels paisatges espanyols i obligava totes les produccions nacionals a incloure la referència dels indrets de rodatge. Però allò que satisfesia els interessos de l'administració de cara a l'exterior contravenia els dels productors en els únics films que majoritàriament

circulaven per les pantalles estrangeres. La mateixa raó de ser dels spaghetti-western es trobava en la seva condició de succedanis dels models originals i, de la mateixa manera que els actors camuflaven els seus noms i cognoms castissament espanyols o inequívocament italians amb pseudònims anglosaxons, el fet que un rètol denunciés que aquell western havia estat rodat a Fraga o a Almeria també restava credibilitat a la pel·lícula davant possibles espectadors incauts.

En el cas de Cinco pistolas de Texas -com havia fet en altres ocasions- Iquino va adreçar una instància a la DGCT, datada el 10.7.1965, sollicitant que "al objeto de que el espectador Nacional y Extranjero vea con cierto realismo de ambientación las escenas de dicha película", se li autoritzi "omitir en la portada de la citada película los nombres y lugares donde fueron rodados los exteriores, de acuerdo con lo que se establece en el Artículo 1º de la Orden del 2 de junio de 1965, a fin de obtener en lo posible, una mayor comercialidad en la Distribución de la misma"¹²⁷. D'altres, en canvi, van resoldre el problema de forma més expeditiva. Mentre els crèdits d'El castillo de Fu Manchú (P.C. BALCAZAR/TILMA FILMS) indiquen que la pel·lícula va ser rodada a "Estambul y alrededores", qualsevol espectador coneixedor dels atractius turístics de Barcelona pot percebre que el castell del diabòlic geni del mal està ubicat a la sala de les columnes del Parc Güell, que les seves hipotètiques escales laterals corresponen a les de la font de la quàdriga del parc de la Ciutadella i que un diàleg entre els personatges de Neilan Smith i un inspector de policia interpretat pel mateix Jesús Franco està rodat amb els plans d'aquell sobre el fons del port de Barcelona mentre els contraplans corresponen realment a Istanbul...

Per aquest motiu, com en tants d'altres apartats ja ressenyats, les fonts documentals oficials tenen un valor purament orientatiu i és sota aquestes reserves com, a partir de VALLE FERNANDEZ (1969), ha estat elaborada la següent relació de pel·lícules de producció aliena rodades a Catalunya durant el període estudiat:

1962

Canción de juventud. EPOCA FILMS. D: Luis Lucia. Salou (Tarragona).

Dos años de vacaciones ORDUÑA PC. D: E. Gómez Muriel. ORPHEA/Costa Brava.

El gran rebelde/Matías Sandorf PROCUSA/IMPALA/FIE. D: G. Lampin. BUCH SANJUAN.

Noche de verano PROCUSA. D: Jorge Grau. Barcelona.

1963

Crucero de verano CESAREO GONZALEZ. D: Luis Lucia.

Marisol rumbo a Río GUION PC. D: Fernando Palacios.

Los parias de la gloria OCEAN. D: Henri Decoin. Prat de Llobregat.

¹²⁷ Exp. 67-65 C. 31.447; Exp. 39.860 C. 63.318; Exp. 36.798 C. 63.267.

Operación Dalila MUNDIAL. D: Luis de los Arcos. Costa Brava.
Sandokan OCEAN. D: Umberto Lenzi. BUCH SANJUAN.
Sol de verano IZARO. D: Juan Bosch. BUCH SANJUAN/Costa Brava.
El cálido verano del señor Rodriguez ATLANTIDA. D: Pedro Lazaga

1964

Campanadas a medianoche INTERNACIONAL. D: Orson Welles. Cardona.
El momento de la verdad AS. D: Francesco Rosi. Barcelona.
La otra orilla AGRUPA. D: José Luis Madrid. BUCH SANJUAN.
Los pianos mecánicos CESAREO GONZALEZ. D: Juan Antonio Bardem. Cadaqués.
Muere una mujer MONCAYO FILMS. D: Mario Camus. Barcelona.
Rueda de sospechosos URFESA. D: Ramón Fernández. Barcelona.
Una madeja de lana azul celeste AGRUPA. D: José Luis Madrid. BUCH SANJUAN.
La maldición de los Karnstein HISPAMER. D: J.L. Gamboa/C. Mastrocinque. Masnou.
Escape libre BENITO PEROJO. D: Jean Becker. BUCH SANJUAN.
El fabuloso mundo del circo SAMUEL BRONSTON. D: Henry Hathaway. Liceu, Port de Barcelona.

1965

Fata Morgana F.I.S.A. D: Vicente Aranda. Barcelona.
La isla de la muerte ORBITA FILMS. D: Mel Welles. KINE S.A./Sant Feliu de Codinas.
La muerte espera en Atenas EPOCA/ESTELA. D: Terence Hathaway. Barcelona.
Un lugar llamado "Glory" MIDEGA. D: Sheldon Reynolds. BALCAZAR.

1966

Cómo te amo ALTURA. D: Miguel Iglesias. BALCAZAR/Barcelona.
Culpable para un delito MONCAYO. D: José Antonio Duce. Barcelona.
Dos contra Al Capone ATLANTIDA. D: Giorgio Simonelli. Barcelona.
El solitario pasa al ataque PRO-ARTIS IBÉRICA. D: Ralph Habib. Barcelona.
Los caballeros de la antorcha VISOR FILMS. D: Pascual Cervera. BALCAZAR/Barcelona.
Los guardiamarinas PEDRO MASO PC. D: Pedro Lazaga. Barcelona.
No hago la guerra, prefiero el amor ATLANTIDA/DAURO. D: Franco Rossi. Costa Brava.
Operación Plus Ultra PEDRO MASO PC. D: Pedro Lazaga. Barcelona.
Sábado en la playa OLYMPIC. D: Esteban Farré. KINE S.A./Torredembarra.
Un historia de amor ESTELA. D: Jorge Grau. KINE S.A./Barcelona.
Su nombre es Daphne FILMCO. D: Germán Lorente. S'Agaró, Tossa, S. Feliu de Guixols, Tamariu.
Los largos días de la venganza MINGYAR. D: Stan Vance. BALCAZAR.

1967

Diamantes a Gogó CORAL. D: Giuliano Montaldo. BALCAZAR.
Hombre en la trampa ARGOS. D: Pascual Cervera. Tarragona.
Misión en Ginebra TITO'S FILMS. D: J.A. de la Loma. BALCAZAR/Barcelona, Tremp.
O.K. Youtshenko ANDORRA FILMS. D: José Luis Madrid. Barcelona.
Persecución hasta Valencia PAN LATINA FILMS. D: Julio Coll. Barcelona.
Un diablo bajo la almohada ORFEO. D: José M^a Forqué. Costa Brava

1968

Agente Sigma 3: Operación Goldwater/Mercancía humana ESTELA FILMS. D: J.P. Callegari. Barcelona.
Casi jugando COTY FILMS. D: Luis Sánchez de Enciso. Platja d'Aro.
Las crueles FILMS MONTANA. D: Vicente Aranda. Barcelona.
El magnífico Tony Carrera MONCAYO. D: J.A. De la Loma. BALCAZAR/Barcelona, Prat de Llobregat i Sitges.
El mercenario ORBITA FILMS. D: Dieter Muller. BALCAZAR/Barcelona.

El último día de la guerra ATLANTIDA. D: J. A. Bardem. Vall d'Aran.
España otra vez PANDORA S.A. D: Jaime Camino. BALCAZAR/Barcelona, Costa Brava, Ampuries i La Escala.
Jaque Mate SANTOS ALCOCER. D: Claude Carliez. BALCAZAR/Costa Brava.
La Celestina ARO FILMS/HESPERIA. D: César Fernández Ardavin. Tarragona.
La cena ESTELA FILMS. D: Jorge Grau. Barcelona.
La dinamita está servida AGATA FILMS. D: Fernando Merino. Costa Brava.
La farsa UNION HISPANO EUROPEA CINEMATOGRAFICA. D: Juan Xiol. KINE S.A.
Long Play PEFSA. D: Javier Setó. Vall d'Aran, Tarragona.
Tuset Street PROESA PC. D: Jorge Grau/Luis Marquina. BALCAZAR/Barcelona.
The Fume of the Poppies TED RITTER. D: John C. Thiele. Costa Brava, Barcelona.

1969

En martes y trece, ni te cases ni te embarques MOLINO PC. D: Pedro Mario Herrero. Barcelona.
El ángel ASPA. D: Vicente Escrivá. Barcelona.
Carola de día, Carola de noche GUION. D: Jaime de Armiñán. Barcelona.
Vivan los novios CESAREO GONZALEZ. D: Luis G. Berlanga. Sitges.
Urtain, rey de la selva KALENDER/IMPALA. D: Manuel Summers. Barcelona.
Topical Spanish ESTELA FILMS. D: Ramon Masats. Barcelona, Tarragona, Cap de Creus.
Con la música a otra parte TITO'S FILMS/HESPERIA/ATLANTIC. D: Fernando Merino. Sitges.
Por culpa de los celos MIDEGA. D: Ettore Scola. Barcelona.
Rain for a Dusty Summer DO/BAR PRODUCTIONS. D: Arthur Lubin. Barcelona.

6.5. ELS PROFESSIONALS

6.5.1. DIRECTORS

Els 171 llargmetratges produïts a Catalunya entre 1962 i 1969 van ser dirigits per 85 realitzadors¹²⁸ i, en termes exclusivament matemàtics, aquesta primera dada ja resulta indicativa. El promig de llargmetratges per realitzador és discretament superior als dos films, xifra que en un període de vuit anys és irrisòria. Analitzats individualment veurem que no tots els casos responen a aquestes xifres, degut a fortes desviacions aïllades, però resulta simptomàtic que únicament vuit cineastes (9.4%) hagin dirigit un mínim de cinc pel·lícules.

Des del moment que les coproduccions amb altres països van nodrir a bastament la producció del període, la nacionalitat és un paràmetre fonamental a l'hora de fixar el panorama de realitzadors. Tal com mostra la **TAULA n° V**, el percentatge de cineastes estrangers equival al 40% i els films per ells realitzats s'apropen al 30% del total.

¹²⁸ L'Apèndix inclou un Diccionari de directors espanyols amb un breu currículum i la seva filmografia corresponent a l'àmbit de l'estudi.

PAIS	DIR	%	FILMS	%
ESPANYA	51	60.0	123	71.9
ITALIA	22	25.8	34	19.8
FRANÇA	9	10.5	9	5.2
R.F.A.	2	2.3	4	2.3
EEUU	1	1.1	1	0.5

TAULA nº V: Nacionalitat dels directors i nombre de pel·lícules realitzades en xifres absolutes i percentatges. Font: Elaboració pròpia.

REALITZADOR	P. PROD.	ALTRES
A. BALCAZAR	10	-
I.F. IQUINO	9	-
J.M. FORN	4	2
J.L. MADRID	4	2
M. IGLESIAS	1	5
J. BOSCH	-	6
J.J. BALCAZAR	5	-
F.ROVIRA BELETA	4	-
M. LLUCH	-	4
G. LORENTE	3	1

TAULA nº VI: Nombre de films realitzats pels directors més prolífics segons l'empresa productora fos pròpia o allena. Font: Elaboració pròpia.

Una productora és clarament responsable d'aquesta distorsió. Unicament 5 dels 34 realitzadors estrangers (14.7%) no van treballar mai per BALCAZAR. La resta nodriren la prolífica producció de l'empresa d'Esplugues amb noms no precisament il·lustres des d'un punt de vista artístic. Veterans en hores baixes, com els nord-americans Lesley Selander i Roy Rowland o els francesos Christian Jacque, Henri Decoin i Pierre Chenal, artesans italians com Riccardo Freda o Duccio Tessari i algunes reminiscències de la Nouvelle Vague, com Claude Chabrol en el pitjor moment de la seva carrera i l'actor Maurice Ronet en el seu debut darrere les càmeres, van ser els visitants més destacats. Quantitativament, el fet que Tessari, Roberto Bianchi i l'alemany Franz Josef Gottlieb realitzessin tres llargmetratges i Nick Nostro -al qual se li atribueix erròniament ser un pseudònim d'Iquino- fos responsable de cinc films revela amb claredat que tota la resta eren aus migratòries sense cap tipus de vinculació local que no fossin els contractes signats als seus respectius països.

La naturalesa dels 51 directores espanyols censats, responsables de més d'un 70% de la producció, és fruit de diversos criteris. Una primera anàlisi basada en els seus orígens geogràfics mostra una certa concentració al voltant dels 27 nascuts a Catalunya (52.9%) amb una evident dispersió de la resta entre Madrid (9), València (3), Euskadi (2), Astúries (2), Cantàbria (1), Andalusia (1), Aragó (1), Castella/La Mancha (1), Castella/Lleó (1), Argentina (1), Portugal (1) i Hongria (1). Descartat aquest paràmetre per a l'anàlisi de les productores, tampoc sembla excessivament operatiu per a l'estudi dels directores, que responen a d'altres condicionaments més reals.

Des del punt de vista generacional, la política cinematogràfica de García Escudero va propiciar l'eclosió de nous realitzadors i aquest fet marcà un doble perfil en la nòmina dels realitzadors contractats per empreses catalanes. Utilitzant la data de naixement situada el 1930 amb un criteri raonablement flexible¹²⁹, els 51 realitzadors espanyols es subdivideixen en un grup de 30 (data de naixement promig: 1920), que contempla alguns il·lustres veterans (Julio Salvador, Ladislao Vajda, Leon Klimowsky o Antonio Santillán) nascuts durant la primera dècada del segle, i un altre de 21 (data de naixement promig: 1934), dels quals 10 havien passat

¹²⁹ Vicente Aranda, nascut el 1926 però sense cap experiència cinematogràfica anterior al seu primer llargmetratge realitzat el 1963 ha estat inclòs en el primer grup. En canvi, Ramón Fernández, Jesús Franco i José M. Nunes, nascuts el 1930 però amb experiència com a directores anterior al 1962 han estat incorporats al segon. També és el cas dels debutants posteriors a aquesta data però amb un bagatge professional previ com a productores (Pere Portabella) o guionistes (Lluís Josep Comerón).

per les aules del I.I.E.C. o de l'E.O.C. i la resta es van formar per la via del meritocràtic o eren autodidactes. Això no obstant, la desproporció existent entre els "veterans" (58% del total), que van dirigir 80 films (66%) mentre els "debutants" van realitzar-ne 53 (33%), indica amb claredat qui ostentava el poder real de la indústria.

Entre els cineastes espanyols també es va repetir el mateix fenomen que entre els estrangers en relació al nombre de films dirigits per cada realitzador. Unicament set directors (Alfonso Balcázar, Jaime Jesús Balcázar, Iquino, Forn, Madrid, Iglesias i Bosch) van realitzar més de cinc llargmetratges, mantenint una certa regularitat en la seva activitat. Els altres 44 van treballar menys o, en alguns casos -Lorente, Camus, Diamante, Regueiro, Klimowsky, Díaz Morales, Elorrieta, Fernández, Forqué o Franco-, van desenvolupar el gruix de la seva filmografia a través de productores alienes a Catalunya.

Per últim, la confrontació dels directors espanyols amb les respectives productores -**TAULA n° VI**- proposa uns resultats molt il·lustratius sobre el veritable perfil de la identitat dels realitzadors. Els dos realitzadors més prolífics, Alfonso Balcázar i Iquino dirigien exclusivament per a les seves pròpies productores. Amb xifres més reduïdes, aquest era també el cas de Jaime Jesús Balcázar i Rovira Beleta. Forn va dirigir un parell de films per I.F.I. ESPAÑA S.A. en moments de crisi de la seva marca, però també treballava majoritàriament pel seu propi compte. Un cas similar era el de José Luis Madrid, si considerem la COOPERATIVA CONSTELACION com empresa pròpia, o el de Germán Lorente, soci d'ESTE FILMS i gestor del film que va dirigir per VÉRTICE. En conseqüència, els tres únics directors afincats a Catalunya contractats regularment per empreses locals són Miquel Iglesias -que distribuï la seva activitat entre cinc productores alienes i una de la qual n'era soci-, Miquel Lluch -un home forjat a I.F.I. en altres càrrecs tècnics- i Joan Bosch, també contractat per la factoria d'Iquino.

6.5.2. GUIONISTES

En la seva particular adaptació d'una concepció industrial del cinema, Ignacio F. Iquino va arribar a disposar d'un teòric "departament de guions". El cap d'aquesta secció, durant els anys cinquanta, va ser José M^a Nunes, però ell mateix recorda que el sou que cobrava per aquesta responsabilitat era igual que el d'ajudant de direcció, càrrec que exercia habitualment en aquella època. Anteriorment, a EMISORA FILMS hi havien treballat Manuel Tamayo, Julio Coll i Cecilia Mantua. Posteriorment hi participà Joan Lladó, un guionista d'escriptura laboriosa i propensió al plagi i, ja sota la batuta de Nunes, els guionistes radiofònics Armand Matías Guiu -responsable dels

contes infantils del programa "Tambor"- o Joaquina Algars, que escrivia els textos de les consultes adreçades a Elena Francis.

Però en realitat, era Iquino el qui prenia les darreres opcions. "Tanto en el guió como en el montaje definitivo -recorda el realitzador portugués- era él quien decidía lo que había que poner. Por eso tenía todas las horas del mundo ocupadas. No había tiempo de razonamiento, sus decisiones eran puramente instintivas y porque él era el amo" (NUNES a l'autor). Algunes vegades eren els mateixos col·laboradors de la casa els que presentaven propostes de guions i el productor escoltava versions que després modificava a plaer, com en el cas del primer argument d'El Judas. Però "Iquino -segueix Nunes- también traía guiones de los viajes que hacía a Madrid para relacionarse con las altas esferas. Sabía si convenía hacer una película de Concha Espina o la adaptación de un libro, en esas cosas tenía mucha habilidad". A aquesta categoria corresponen els noms dels madrilenys Luis Lucas i José Gallardo, però en qualsevol cas els guions es cobraven per feina feta, no per contractes temporals, i -en circumstàncies com les de Manuel Bengoa- a través de la picaresca que li permetia obtenir alguns diners a canvi d'una rèplica enginyosa inevitablement escrita a mà i sobre paper groc.

Magrat aquest substracte, al qual s'hi poden afegir els noms d'altres realitzadors addictes a la casa, com Josep M^a Forn, la majoria de crèdits de guions realitzats per I.F.I. ESPAÑA S.A. giren al voltant de tres noms: Ignacio F. Iquino, Jakie Kelly -pseudònim de la seva dona, Julia San José de la Fuente- per motius relacionats amb el percentatge dels drets d'autor i José Antonio de la Loma. Novel·lista i mestre, aquest últim explotà la seva habilitat per l'escriptura en guions de tema policíaco-moral o infantil abans de ser contractat per P.C. BALCAZAR.

La majoria de guions de les coproduccions realitzades amb aquesta marca procedien d'Itàlia, signats per un estol de guionistes encapçalat per Giovanni Simonelli però en el qual no resulta infreqüent creuar-se amb els noms dels productors italians. "A veces llegaban guiones italianos -recorda Jaime Jesús Balcázar- que había que arreglar, bien porque eran malos, bien para adaptarlos a las necesidades de producción y decorados. En la casa que teníamos en La Fosca (Costa Brava) se hacían reuniones con los italianos de las cuales sacábamos tres o cuatro guiones. En el caso de los films interpretados por Giuliano Gemma, traía su propio equipo de guionistas para ajustar todos los detalles" (BALCAZAR a l'autor).

Aquestes modificacions sovint consistien en la simple traducció de l'original italià al castellà, i així justificaven la presència d'una quota de guionistes espanyols. A fi de garantir el percentatge derivat dels drets d'autor, aquests eren de forma

abrumadorament majoritària el mateix De la Loma, algun dels dos germans Balcázar -Alfonso i Jaime Jesús- o Miquel Cussó, "el guionista oficial de BALCAZAR, un hombre de paja, que estaba a sueldo como guionista de la casa y aparecía en casi todas las películas. A nosotros -explica el coguionista d'A tiro limpio- nos lo impusieron y aceptamos" (RICARTE a l'autor). Paul Jarrico, un guionista nord-americà represaliat per la cacera de bruixes, va signar El rublo de dos caras i, d'haver conegut a fons la mecànica dels guions generada per la productora barcelonina, de ben segur hauria reviscut l'experiència d'unes "llistes negres" i unes tapadores creades per motius estrictament econòmics.

D'altres productores d'activitat menys prolífica també tingueren els seus propis guionistes més o menys habituals però sempre subjectes a motivacions concretes. Antonio Isasi estava flanquejat per dos equips d'escriptors: els mataronins Lluís Josep Comerón -que aspirava a poder dirigir- i Jordi Illa d'una banda, i Jordi Feliu -després substituït per José M^a Ricarte- i Josep M^a Font Espina, dos alumnes de l'I.I.E.C. que compartien els guions aliens amb els propis films com a realitzadors. ESTE FILMS es defensava amb les vel·leïtats artístiques de Germán Lorente, la importació de guionistes madrilenys, com Luis Lucas i José Gallardo -segons el model imposat per Iquino- o José Luis Colina i periodistes ocasionalment interessats per la pantalla, com ara Manuel Vela Jiménez o Yale.

La influència nociva que els nous cinemes europeus van exercir sobre el menyspreu de la figura del guionista també va arribar a Barcelona i es va materialitzar en aquelles produccions de vocació més autoral. Cineastes com Forn, Rovira Beleta -tot i contar amb l'habitual col·laboració de Manuel Saló- o la pràctica totalitat de l'Escola de Barcelona i assimilats -Camino, Portabella o Suárez- van ser autosuficients en matèria de guions, tot i recórrer a determinats precedents literaris, buscar il·lustres complicitats -com la de Joan Brossa- o generar posteriors vocacions guionístiques, com la de Joaquín Jordá (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 231-249). Un cas excepcional de guionista pur al servei de diverses empreses va ser el d'Enric Josa, ocasional col·laborador d'Antonio Santillán o de Germán Lorente i en la versió cinematogràfica de María Rosa en la qual també participà Nunes.

La nòmina definitiva de guionistes que figuren als crèdits de les pel·lícules estudiades és teòricament quantificable, però els resultats exigeixen una posterior valoració individualitzada a fi de poder arribar a conclusions vàlides. En termes generals, el paper jugat pel guió en la producció cinematogràfica catalana dels anys seixanta, respon als següents paràmetres, alguns d'ells ja analitzats en altres apartats d'aquest treball:

- a) la nul·la exigència de crèdits sindicals per poder signar un guió cinematogràfic i, en conseqüència, el lliure accés de professionals no especialitzats
- b) el valor de canvi -ideològic i econòmic- del guió com a primer tràmit davant les juntes de classificació i censura
- c) l'elevada cotització del guionista en el barem percentual de les coproduccions i la impossibilitat de demostrar l'abast real de la seva participació, tot i que una minuciosa anàlisi dels crèdits de les pel·lícules ofereix dades significatives al respecte
- d) els drets d'autor que el guionista compartia amb el compositor i el director de la pel·lícula, factor que justifica la freqüent presència de productors i directors en aquest apartat dels crèdits
- e) el nivell de qualitat d'uns films rodats amb criteris més industrials que artístics i on sovintejaven, si no directament els plagis, com a mínim la reiteració de tòpics.

6.5.3. TECNICS

L'estructura pseudoindustrial d'algunes empreses va propiciar l'existència d'equips tècnics més o menys estables sobre la base d'un nucli de professionals reduït. Per tradició històrica, I.F.I. ESPAÑA S.A. va ser una important font de subministre de professionals de diverses branques, tant per la freqüència de la seva activitat, com per l'aprenentatge que suposava el repte de treballar amb mitjans més que precaris i, sobre tot, pel baix nivell d'uns salaris fàcilment superables per qualsevol oferta procedent de la competència. Iquino sempre contractava a la baixa, però disposava de fidels veterans al seu servei i, a partir del 1962, va absorbir bona part dels professionals que quedaren a l'atur després de l'incendi dels ORPHEA.

La seva nòmina no era gaire àmplia i estava encapçalada per la seva dona, Julia San José de la Fuente, com a directora de producció i ocasional guionista. El cap de producció era Antonio Liza, però el 1964 va ser contractat per BALCAZAR i el seu lloc no va ser substituït. Altres fixes de la casa eren el compositor Enrique Escobar, procedent d'una banda militar, el decorador Andrés Vallvé -que va substituir Miquel Lluch quan aquest va ser promocionat a realitzador- i el muntador Juan Luis Oliver, substituït després de la seva mort per Maricel Batista. La fotografia, un dels aspectes que Iquino dominava més explícitament, fou responsabilitat de dos perfils d'operadors: veterans com Salvador Torres Garriga -que havia iniciat la seva carrera com a segon operador al costat del mateix Iquino a principis dels quaranta- i Ricardo Albiñana o debutants promocionats des de la mateixa casa, com Julio Pérez

de Rozas -que hi treballà en exclusiva entre el 1962 i el 1966-, Víctor Monreal i Antonio Ballesteros Jr -que hi van estrenar el títol obtingut a l'E.O.C.- o Jaume Deu Cases .

La naturalesa de les coproduccions que configuren el gruix de l'activitat de PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS BALCAZAR generà un equip de tècnics amb dedicació gairebé exclusiva. La pràctica totalitat dels crèdits de muntatge corresponen a Teresa Alcocer i els d'escenografia estan signats per Juan Alberto Soler. Procedent d'EMISORA FILMS i autor d'un llargmetratge infantil -Juanillo, papá y mamá (1956)- correalitzat amb Julio Salvador, el decorador va ser el responsable del poblat de l'Oest, del seu manteniment i de les transformacions requerides per cada un dels rodatges, a més del disseny de la construcció dels decorats utilitzats als estudis.

Els caps de producció també procedien de l'òrbita d'Iquino. Valentín Sallent hi havia treballat en els anys cinquanta, a més de fundar la productora JAVA amb José Antonio de la Loma, i quan el guionista abandonà I.F.I. ESPAÑA S.A. per treballar per BALCAZAR s'endugué amb ell Antonio Liza. La banda sonora dels seus films fou majoritàriament composta per Federico Martínez Tudó fins el 1964, però quan començaren les coproduccions amb Itàlia, aquesta parcela caigué en mans de músics d'aquell país. També la fotografia va ser, en bona part, de procedència italiana, però la productora confià els films que eren de competència espanyola a Víctor Monreal -un altre fitxatge procedent d'IFI, tràgicament mort en accident el 1968- o a Francisco Marín, vinculat a la indústria barcelonina des del seu retorn de Mèxic a principis dels anys seixanta.

Antonio Isasi, ell mateix procedent del departament de muntatge d'EMISORA FILMS, creà un equip de col·laboradors propi quan fundà la seva empresa. El seu soci Antoni Irlés i Miquel Grau -al qual havia conegut durant la seva etapa amb Iquino- s'encarregaren de les tasques de producció. El seu cunyat, Joan Gelpí, es consolidà com a director de fotografia habitual, tot i que també treballà per BALCAZAR, i Joan Durán Alemany va ser el compositor de gairebé totes les seves produccions. D'altres tècnics habituals en produccions barcelonines d'aquella època eren els caps de producció Antoni Jover -assidu de TEIDE i KINE S.A.- o Jaime Fernández Cid, format a l'E.O.C.; el decorador Manuel Infiesta, present a diverses produccions de TEIDE; el músic José Solá, contractat per ESTE FILMS o els muntadors Maria Rosa Ester o Ramon Quadreny.

Un cas particular va ser el d'Escola de Barcelona que, malgrat el seu nom acadèmic, es va autoabastir -sovint improvisadament- de les seves pròpies

necessitats tècniques (RIAMBAU i TORREIRO, 289-294). Les ressonàncies que arribaven de la Nouvelle Vague van provocar un fort impacte entre els nous cineastes barcelonins, que mantingueren contactes amb Néstor Almendros i ràpidament aconseguiren que un veterà, com Aurelio G. Larraya, rebotés la llum, segons la tècnica aplicada per Raoul Coutard, en pel·lícules rodades en color. Deu Casas alternà els treballs amb Iquino i alguns films de l'Escola, però la veritable imatge d'aquest moviment és responsabilitat de Joan Amorós. Format al No-Do i influït per l'estètica publicitària, el director de fotografia creà un *look* especial no únicament adoptat per Esteva, Durán o Suárez sinó també traslladat a d'altres films de tall més clàssic i que influí decisivament, a través de Luis Cuadrado, en l'estètica del cinema produït contemporàniament a Madrid. També innovadors en el capítol musical, els films de l'entorn de l'Escola de Barcelona van recórrer a cantants o grups del moment o a compositors propis com Marco Rossi en el cas de FILMSCONTACTO o Josep M. Mestres Quadrenys i el pianista Carles Santos en els films de Portabella. En canvi, el muntatge va ser de la responsabilitat de dos professionals històrics, com Juan Luis Oliver i Ramon Quadreny. El primer va jugar un paper decisiu en l'estructura final de Dante no es únicament severo i morí literalment damunt la moviola mentre treballava en aquest film.

6.5.4. ACTORS

Els actors que protagonitzaren la producció catalana dels anys seixanta responien a un perfil derivat de la naturalesa dels productes i de la capacitat industrial de les empreses. Tractant-se, majoritàriament, de coproduccions internacionals adscrites a gèneres d'acció -el western, l'espionatge o les aventures- es podria caure en la temptació d'equiparar Barcelona amb Madrid, París o Roma, quan van acollir l'èxode de les superproduccions nord-americanes que buscaren nous platós de rodatge i mà d'obra barata en el vell continent. Tanmateix, la capital catalana fou un receptacle passiu i perifèric d'aquest fenomen, bàsicament atribuïble a l'escassa solvència econòmica de les productores.

Una primera prospecció astronòmica a la recerca de grans estrelles centra l'atenció en El rublo de dos caras, on coincidiren Robert Taylor, Charles Boyer i Georges Chakiris en una honorable decadència. Aquesta fou també la tònica d'altres actors americans que aterraren a Barcelona contractats per BALCAZAR gràcies a il·lustres passats, com Broderick Crawford o Audie Murphy, o cognoms sonors, com el de Sean Flynn, fill del protagonista de Robín de los bosques. El cosmopolitisme de les coproduccions organitzades al votant d'aquesta empresa també va implicar

diversos actors europeus, com Jean Marais, Michèle Morgan, Totó, Lex Barker, Roger Hanin, Giuliano Gemma o Christopher Lee, introduït a través de Jesús Franco en el paper de Fu Manchú. Però, llevat d'alguns casos, com Gérard Barray, que participà com a productor en algunes pel·lícules, el pas d'aquests actors fou tan fugaç com el dels seus respectius realitzadors, sense arribar tan sols a garantir la rendibilitat dels seus productes. Una excepció va ser Antonio Isasi, que va accedir a la distribució internacional d'Estambul 65 gràcies a la presència de Horst Buchholtz i Sylva Koscina i a la de Las Vegas 500 millones amb Gary Lockwood, Lee J. Cobb, Jack Palance i Elke Sommer, que ja havia fet un dels seus primers papers a Bahia de Palma abans de triomfar a Hollywood.

No va ser aquest, però, l'itinerari habitual de les actrius que treballaren per a productores catalanes en films de tall majoritàriament masculista que exigien la preponderància de les qualitats físiques per damunt de les dramàtiques. Marianne Koch, Maria Sebaldt, Katia Loritz, Helga Liné o fins i tot Anita Ekberg foren algunes de les primeres actrius de BALCAZAR, amb una projecció internacional que I.F.I. ESPAÑA S.A. mai no va poder igualar. Totes dues empreses, majoritàriament, també van jugar la carta del **star system** local, indubtablement encapçalat per Sara Montiel pel que fa al volum de recaptacions de les seves pel·lícules. Aurora Julià i Antoñita Oyamburu, posteriorment més conegudes com Mónica Randall i Sonia Bruno, també van fer les seves primeres passes en el marc de les dues principals productores barcelonines al costat de Silvia Solar o Nieves Navarro.

Entre els galants destacaren Germán Cobos, Julián Mateos, José Suárez, Espartaco Santoni, Daniel Martín, Simón Andreu, el gimnasta George Martin, Arturo Fernández -decantat cap a la comèdia- i la inevitable presència de Fernando Sancho, complement indispensable de qualsevol spaghetti western que, per exigències del guió, comptés amb personatges mexicans. Més dura resultava la competència dels nombrosos actors italians que americanitzaven el seu cognom amb els secundaris locals¹³⁰. Antonio Molino Rojo, Frank Oliveras, Gustavo Re, "Indio" González, o els estrangers afincats a Barcelona -George Rigaud, Luis Induni, Barta Barri o Gérard Tichy- constituïen sovint el gruix de l'aportació local a les coproduccions i -indistintament de la productora que els contractés- inscrivien la marca de fàbrica amb un pragmàtic repertori de tics apresos a la pantalla i traslladats mimèticament de pel·lícula en pel·lícula. Tanmateix, si el rostre de Victor Valverde

¹³⁰ WEISSER (1994) inclou un esquemàtic diccionari filmogràfic d'actors europeus especialitzats en spaghetti-westerns. BERNARDINI (1993) aporta un diccionari de pseudònims d'actors tècnics, útil pel que fa referència al cinema italià però amb nombrosos errors sobre el cinema espanyol. A l'Apèndix d'aquest treball es pot consultar una llista d'equivalències dels pseudònims més freqüents utilitzats per actors o tècnics espanyols en els films produïts a Barcelona.

apareixia sistemàticament en totes les pel·lícules produïdes per I.F.I. ESPAÑA S.A. no era únicament per mèrits artístics. Segons Mario Camus, que el va dirigir a Los farsantes, "tenía un contrato de por vida y cobraba cinco mil pesetas a la semana. Un día me vino a ver a mi casa, porque yo había estudiado derecho, me preguntó qué podía hacer con esa situación y yo le dije que creía que lo podría romper. Por otra parte, Margarita Lozano tenía deudas con Iquino que le pagaba con su trabajo" (CAMUS a l'autor).

Alguns dels actors sotmesos a aquestes condicions laborals properes a l'esclavatge tingueren l'oportunitat de demostrar capacitats dramàtiques superiors, com Antonio Iranzo amb La piel quemada, però ni aquesta circumstància era habitual ni la tònica general dels films la propiciava. Al marge de l'internacionalisme provincià de BALCAZAR imperava l'*star system* estrictament local, oportunista i cojuntural. Els èxits de Cassen al teatre, per exemple, li van facilitar el salt a la pantalla amb una fórmula que Iquino va exprémer fins les darreres conseqüències. Isasi va prendre bona nota de l'operació i la va repetir amb Joan Capri, que ja havia fet alguns papers cinematogràfics, però va gaudir d'un parell de films fets a la mida del seu lluïment i de l'oportunisme d'haver estat rodats en català. Els èxits musicals també van ser font de productes cinematogràfics protagonitzats per grups, com El Duo Dinámico, artistes folklòrics de renom -Carmen Amaya i Antonio Gades- o cantants com Bruno Lomas o Joan Manuel Serrat als quals s'augurava un futur com a actors. Cap d'aquestes fórmules no era nova i tenia les seves referències immediates en el cinema nord-americà o europeu contemporani, però curiosament la política industrial d'explotació de l'èxit aplicada a la indústria catalana encara va ser capaç d'engendrar subproductes dels subproductes. Cassen i Capri trobaren un hereu en el còmic "Kiko" i el cinema musical -sota la responsabilitat d'Iquino- va tractar de vampiritzar la popularitat de Marisol i Joselito amb una parella de nens que responien als noms de Morucha i Juan José. Responsabilitat de de BALCAZAR va ser, en canvi, l'aparició de Luis Lucena a Españolear com a sòsies de Manolo Escobar.

Dins del procés de transformació que patí la producció catalana d'aquell moment, la influència de la veïna Nouvelle Vague fou un mirall inevitable també des del punt de vista dels actors. Maurice Ronet, Anna Karina, Jacques Doniol Valcroze o Gérard Barray aterraren a Barcelona després d'haver format part del nucli del moviment francès establint els motlles d'un nou model interpretatiu bàsicament assumit per l'Escola de Barcelona amb la creació d'un nou *star system*. Una actriu italiana arribada a Barcelona per rodar una coproducció -Serena Vergano-, una model publicitària que Iquino ja havia volgut convèncer per interpretar El primer

cuartel -Teresa Gimpera- i una maniquí de Pertegaz -Romy-, van esdevenir les "muses" de l'Escola, encarnant un prototip de dona que s'allunyava dels convencionalismes hispànics i certificava la vocació europeística del moviment barceloní. Com a oponents masculins tenien Enrique Irazoqui, repescat d'Itàlia després d'haver protagonitzat El evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Mateo, 1964) de Pier Paolo Pasolini o d'altres actors que compartien el tarannà de l'Escola, com Paco Rabal, Luis Ciges, Juan Luis Galiardo, Francisco Viader, el productor José M^a Blanco o les actrius Núria Espert i Lucia Bosé.

7. *INDUSTRIA I LEGISLACIO*

La base de tota indústria és la fabricació d'uns determinats productes subjectes a unes lleis de mercat. Això exigeix un procés de manufactura, comporta un cost de producció i proporciona uns determinats rendiments a través de la seva explotació. Però el cinema espanyol en general i el català en particular, si és que es tracta de una indústria, respon a uns paràmetres summament atípics reflectits no únicament en les característiques de les empreses sinó també en la seva activitat.

García Escudero, abans d'ocupar la DGCT el 1962, ja advertia: "Nos faltan productores. (...) ¿O vamos a llamar productores, aun desde ese limitado punto de vista a los especuladores, los agiotistas, los fabricantes de permisos de importación, los pedigüños de las mil y una ayudas, los del cine como negocio...; pero negocio de una sola película?..."

"Fue lamentable que, como veremos más adelante, una protección tan bien intencionada como torpe alentase inconscientemente, en vez de cortar, este tipo de cine de corto y tortuoso vuelo, y que, mezclando el cine que no debe ser protegido porque no lo necesita y el que debe interesar al estado, abandonase prácticamente la producción a los que sustituirían el punto de vista general por el de una cuasi industria de mentalidad aldeana" (GARCIA ESCUDERO 1962, 51).

Però encara anava molt més enllà el funcionari del servei nacional d'estadística quan, tot analitzant les dades econòmiques del cinema espanyol realitzat entre 1953 i 1965, arribava a les següents conclusions, especialment sorprenents en el context d'un règim totalitari: "Hasta la fecha, el estado ha pugnado por el mantenimiento de una producción cinematográfica propia, pero nos preguntamos si, de acuerdo con los ingresos obtenidos por las películas españolas, es rentable el mantenimiento de una cinematografía propia. Puede suceder, lo ignoramos, que aún siendo deficitarios en el terreno contable, sea conveniente mantener unos subsidios -siempre poco cuantiosos- para estímulo de la realización artística dentro del país, de igual manera que los antiguos Reyes de España mantenían pintores y escultores para el debido ornato de sus palacios. El Estado convierte sus fondos en un mecenazgo parcial del séptimo arte español" (VALLE FERNANDEZ 1966, 38-40). Menyspreada per la burgesia catalanista però plenament assumida per l'Estat davant l'evidència del raquitisme de la indústria de producció, aquesta política de mecenatge del cinema realitzat a Catalunya es va traduir en una

perfecta correspondència entre les noves directrius de la protecció al cinema espanyol i els corresponents productes realitzats a l'estricta mesura d'aquelles fórmules que permetien obtenir una més elevada subvenció.

7.1. UNA INDUSTRIA ATÍPICA

7.1.1. EL COST DE LES PEL·LÍCULES

Un dels secrets més ben guardats de la història del cinema d'aquest país ha estat el cost real de les pel·lícules. A diferència del cinema nord-americà, on el ball de zeros -en dòlars, naturalment- s'utilitza com a reclam publicitari sobre la garantia d'espectacle que ofereix qualsevol superproducció, els pressupostos del cinema espanyol es transmeten en veu baixa i gairebé sempre sense ajustar-se a la realitat. Des d'un punt de vista històric, "el espeso manto de silencio que cubre toda la dimensión económica, la carencia casi total de documentación fidedigna sobre presupuestos, costes, planes de financiación, estructura salarial o recaudaciones de taquilla (factores que son objeto de interesada ocultación mercantil por parte de productores y exhibidores, amparados ambos en el oscurantismo y la escasa transparencia de la administración franquista) dificultan sobremanera la reconstrucción del paisaje industrial y el análisis de cada una de sus ramas" (HEREDERO 1993, 72).

A fi de pal·liar aquesta situació, l'historiador ha de recórrer a les dades indirectes, a aquells moments en els quals, per dependència de l'administració, el productor no tenia més remei que donar una xifra, o a les hipòtesis especulatives i les anàlisis comparades. Les relacions entre els productors i la DGCT passaven obligatòriament per un tortuós procés de negociació basat en dos criteris: la censura -que estudiarem posteriorment- i la qualificació econòmica de la pel·lícula. Des del moment que les subvencions estatals es rebien en funció de percentatges sobre el cost de producció -en tots els casos fins el 1964 i les d'Interés Especial" a partir de les noves normes- o de proporcions de participació en les coproduccions, la tendència dels productors consistia en inflar pressupostos per obtenir els màxims beneficis. L'administració posseïa els seus propis mecanismes d'autodefensa a través d'unes comissions d'apreciació que reduïen els abusos i reconeixien uns pressupostos igualment falsos però teòricament oficials.

Sobre aquestes dades existeix un càlcul global, en xifres oficials, del cost de producció de les pel·lícules espanyoles realitzades entre 1956 i 1964 (**TAULA n° 1**).

L'anàlisi individualitzada de les produccions catalanes realitzades durant el període estudiat augmenta el recel sobre la fiabilitat de les dades, ja que en els sovint laboriosos processos de relació amb l'administració els pressupostos aportats per les empreses variaven alegrement en curts terminis de temps o estaven subjectes a modificacions de darrera hora que dificulten una estricta objectivació. Una elaborada hipòtesi, altament plausible, estipula el cost real d'una pel·lícula espanyola produïda entre 1965 i 1971 en 4.000.000 pts i la inversió nacional en una coproducció del mateix període en 2.000.000 pts (DE ZARRAGA, "La estructura económica del cine español". A: BRASO, GALAN, LARA et. al. 1975, 27).

Tot i la convicció que no únicament era fals el pressupost presentat per les productores a l'administració, sinó que el cost que aquesta reconeixia seguia essent igualment inflat, tanmateix s'ha realitzat un càlcul global sobre una mostra aleatòria de pel·lícules de productores catalanes.

Les dades procedeixen dels seus respectius expedients administratius i corresponen al pressupost presentat per la productora i al cost aprovat per la DGCT d'una mateixa pel·lícula. En tots els casos es tracta de produccions íntegrament espanyoles i han estat agrupades per anys i subdividides entre les de blanc i negre (TAULA nº II) i color (TAULA nº III).

En una anàlisi comparativa dels anys durant els quals es disposa de dades generals, els films de les productores catalanes semblen tendir a pressupostos lleugerament més elevats que la producció global espanyola, tot i que el caràcter estadísticament no significatiu de les mostres utilitzades obliga a mantenir una certa cautela en l'establiment de conclusions definitives. Comparant les produccions catalanes en blanc i negre i color, sembla que les segones tendrien a una hipertròfia superior dels pressupostos que també s'observa en la producció global espanyola¹³¹. L'exemple utilitzat el 1967, amb una discrepància superior al 50% entre el pressupost de la productora i el reconegut oficialment, fins i tot va arribar a motivar una nota de la DGCT en la qual aquest organisme accedia a concedir l'Interés Especial, "si bien considera necesario llamar la atención sobre el presupuesto, que es excesivamente alto en relación a los precios actuales del mercado cinematográfico"¹³².

Més difícil resulta encara objectivar el cost de les coproduccions. Les negociacions entre els productors i l'administració eren definitivament laberíntiques

¹³¹ Els increments del pressupost sobre el cost acceptat relatius al cinema espanyol durant els anys 1962, 1963 i 1964 serien del 33.21%, 28.2% i 27.5% per les pel·lícules en blanc i negre i del 35.77%, 45.6% i 35.3% per les rodades en color (VALLE FERNANDEZ 1966).

¹³² Exp. 46.424 i 48.190, C. 74.190; Exp. 9.482, C. 34.372; i Exp. 134-66, C. 36.233.

ANY	COST MIG (b/n)	COST MIG (color)
1956	2.982.935	4.612.491
1962	4.402.266	6.012.520
1963	4.654.040	6.864.000
1964	4.692.678	7.548.526

TAULA nº I: Valoració mitja del cost de producció estimada per la Comisión de Apreciación para las Películas Enteramente Españolas. Font: VALLE FERNANDEZ 1966, 32-33.

ANY	FILMS	x PRES PROD	x COST APR	- %
1962	4	5.063.487	3.894.375	23.1
1963	10	5.266.756	4.326.050	17.8
1964	2	5.883.131	5.335.000	17.7
1965	1	6.230.582	5.664.166	9.0
1966	1	4.400.991	4.197.729	4.5
1967	2	5.885.500	3.875.000	34.1
1968	1	6.142.132	3.500.000	43.0
1969	-	-	-	-

TAULA nº II. Pressupost de les pel·lícules catalanes en blanc i negre i cost aprovat per la DGCT/DGCPE. Font: Elaboració pròpia.

ANY	FILMS	x PRES PROD	x COST APR	- %
1962	2	6.813.510	5.010.000	26.5
1963	1	7.316.475	4.750.000	35.0
1964	1	9.813.366	6.000.000	38.8
1965	-	-	-	-
1966	2	11.954.000	8.194.605	31.4
1967	1	25.383.774	12.500.000	50.1
1968	-	-	-	-
1969	3	9.284.325	7.900.000	14.9

TAULA nº III. Pressupost de les pel·lícules catalanes en color i cost aprovat per la DGCT/DGCPE. Font: Elaboració pròpia.

sobre els percentatges de participació i els actors i tècnics finalment contractats. Orientativament, pel que fa aquelles coproduccions amb participació d'empreses catalanes, els pressupostos oscilaven entre els 12.000.000 pts de La bella Lola -inclosa l'elevada retribució de Sara Montiel- i els 30.000.000 d'una "superproducció" d'aventures -El tigre de los siete mares- o d'acció internacional, com Estambul 65. Un spaghetti-western de BALCAZAR rodat en coproducció amb Itàlia estava pressupostat entre 15.000.000 pts -Oklahoma John- i 18.000.000 pts -Viva Carrancho!- mentre els de IFI ESPAÑA es reduïen pràcticament a la meitat: 7.531.000 pts (6.600.000 aprovades) per Oeste Nevada Joe o 10.973.200 pts per Cinco pistolas de Texas/Cinque pistole del Texas, amb xifres similars a les d'un de producció íntegrament nacional, com Tumba para un forajido.

A diferència d'altres països, on l'eclosió dels seus respectius nous cinemes afavorits per legislacions similars a l'espanyola es caracteritzava per una disminució de les despeses de producció, els films inclosos dins del Nuevo Cine Español o l'Escola de Barcelona no van seguir aquesta tendència. A França, mentre el cost mig d'una pel·lícula havia augmentat des de 57 milions de francs vells el 1953 fins a 92 milions el 1959, Los 400 golpes (Les 400 coups, 1959) de François Truffaut va costar-ne 32, una xifra equiparable als 35 d'El bello Sergio (Le beau Serge, 1958) de Claude Chabrol o als 45 de Al final de la escapada (A bout de souffle, 1959) de Jean-Luc Godard. En canvi, les pel·lícules d'aquells moviments sorgides de productores catalanes probablement també costaven menys que les altres però es movien oficialment al voltant de xifres properes al promig nacional.

Als dos primers llargmetratges de Francisco Regueiro, El buen amor (1963) i Amador (1964), els va ser reconegut oficialment un cost de 3.000.000 pts i 4.750.000 pts, respectivament. Malgrat el caràcter paupèrrim que caracteritzava les produccions d'I.F.I. ESPAÑA, Mario Camus va rodar Los farsantes (1963) i Young Sánchez (1963), ambdós fotografiats en blanc i negre, amb pressupostos de 4.6 i 4.5 milions de pessetes, respectivament. Una quantitat similar constava oficialment en el pressupost de Noche de vino tinto -4,5 milions el 1966-, però Nunes ha reconegut que costà en realitat prop dels 2.3 milions que va rebre de l'administració en ser-li atorgat l'Interés Especial (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 205). Ambdós rodats en color, Dante no es únicamente severo (1966) -5,1 milions- i Cada vez que... (1967) -4,5 milions, rodada en blanc i negre amb un parell de seqüències en color- tenien pressupostos aprovats per sota de la mitja espanyola estipulada el 1968 en 5.6 milions (LOPEZ GARCIA 1972, 58), però en realitat costaren molt menys gràcies al

caràcter artesanal dels seus rodatges i a la participació desinteressada de bona part dels actors i tècnics.

L'equip tècnic del film de Carlos Durán el constituïen, en realitat, el mateix realitzador, Joan Amorós com a director de fotografia i Ricardo Albiñana, que li feia d'ajudant. "Va haver-hi dos dies que vam utilitzar un travelling -recorda Amorós-. Nosaltres mateixos vam llogar una furgoneta, vam anar a les vuit del matí a buscar-lo, jo el vaig anivellar i vam posar-hi la càmera a sobre. Com que el Ricardo i jo havíem d'anar-hi a sobre, el Carlos Durán -que era el director- era el que tirava del carro. Hi ha una seqüència que està rodada en color perquè hi va haver un mecenes, em sembla que va ser l'Oriol Regàs, que ens va donar els diners per comprar tres llaunes de pel·lícula"¹³³. Al marge d'aquesta dràstica economia dels mitjans de producció, l'amortització de les despeses es feia gràcies a la subvenció derivada d'una mecànica pròpia de l'Interés Especial que afavoria automàticament la inflació dels pressupostos fins a percentatges propers al 50% del cost real.

Si el pressupost global d'una pel·lícula no s'ajustava a la realitat, les seves partides parcials responien als mateixos criteris. Hi havia uns barems determinats pel Sindicato Nacional del Espectáculo, però en la pràctica eren merament simbòlics o, en qualsevol cas, compensables amb el bitllet furtivament introduït en la butxaca del funcionari, els copets a l'esquena o favors d'altra índole. Segons aquestes dades, les retribucions del personal tècnic i artístic que intervenia en una pel·lícula espanyola rodada el 1963 eren (VALLE FERNANDEZ 1966):

* PERSONAL ARTISTIC:

Papers principals..... segons acord
Papers secundaris..... 500 a 5.000 pts/sessió
Extres..... 225 pts/dia

* PERSONAL TECNIC

DIRECCIO:

Director-Realitzador..... segons acord
Primer ajudant..... 4.000 pts/setmana

¹³³ AMOROS, J. Entrevista amb l'autor i C. Torreiro, Madrid, 20.1.1991. Aquesta versió contradiu la del mateix realitzador: "Jacinto, en un momento dado, tenía dinero y me dijo: <<¿Te gustaría hacer, para Cada vez que..., dos secuencias en color?>> Le dije que sí y me dio el dinero". (DURAN, C. 1968. "La Escuela en dos de sus hombres: Jordá y Durán", Cinestudio 65: 111).

Script..... 2.500 pts/setmana

PRODUCCIO:

Cap de producció..... 6.000 pts/setmana

Ajudant..... 3.000 pts/setmana

Regidor..... 2.500 pts/setmana

Avisador..... 500 pts/setmana

CAMERA:

Operador..... 25.500 pts/setmana

Segon operador..... 5.000 pts/setmana

Ajudant de càmera..... 2.500 pts/setmana

Foto Fixa..... 3.500 pts/setmana

DECORACIO:

Decorador..... 80.000 pts

Ajudant..... 3.000 pts/setmana

MUNTATGE:

Muntador..... 4.000 pts/setmana

Ajudant..... 1.500 pts/setmana

MAQUILLATGE:

Maquillador..... 6.000 pts/setmana

Ajudant..... 2.500 pts/setmana

PERRUQUERIA:

Perruquer..... 3.000 pts/setmana

Ajudant..... 2.000 pts/setmana

SASTRERIA:

Cap..... 1.500 pts/setmana

ATREZZO:

Cap..... 2.000 pts/setmana

En la pràctica, aquestes xifres resultaven extraordinàriament variables segons les circumstàncies. Sara Montiel, l'estrella indiscutible del *star system* d'aquella època, tenia una retribució prevista d'1.000.000 pts per la seva participació a La bella Lola (1962), només superada per Joan Manuel Serrat el 1969, tarifada en 1.250.000 pts per La llarga agonia dels peixos. Sempre en xifres "oficials" extretes dels mateixos pressupostos de les productores presentats a la DGCT, el treball de Jaime de Mora y de Aragón estava valorat en 400.000 pts per protagonitzar Arriba la mujeres! i el de Núria Espert i Paco Rabal en 500.000 i 600.000 pts, respectivament, per Maria Rosa. En canvi, per encapçalar el repartiment de Tumba para un forjaido, el salari de Luis Dávila no superava les 275.000 pts.

La mateixa xifra estava prevista pel director d'aquest spaghetti western, José Luis Madrid, mentre Leon Klimovsky cobrava el doble per realitzar el musical Escala en Tenerife. La retribució de Germán Lorente per realitzar Playa de Formentor en el sí de la mateixa productora estava tarifada en 300.000 pts, 50.000 pts més que Armando Moreno per Maria Rosa. Ja el 1969, Rovira Beleta, s'autoatorgava -en qualitat de productor- 1.000.000 pts per la direcció de La llarga agonia dels peixos.

Una forma d'inflar els pressupostos era augmentar les setmanes de rodatge previstes, que en la realitat oscil·laven entre cinc i vuit, tot i que de vegades no superaven els quinze dies. Els extres que participaven en els films de l'Escola de Barcelona eren amics que es consideraven pagats quan eren convidats a l'estrena de la pel·lícula i, al voltant de FILMSCONACTO, es van produir situacions laborals tan curioses com les viscudes per Jordá: "Recordo que per Dante no es únicament severo jo vaig cobrar un cotxe, un esportiu. Però com que jo no he conduït mai el vaig vendre al mateix moment, per dues-centes cinquanta mil pessetes, al Durán. Els tractes eren molt estranys. L'Enrique Irazoqui, per fer de protagonista (del mateix film), va cobrar una moto. Li van preguntar què volia, va dir que una moto i li van comprar una moto fantàstica" (JORDA a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 210).

L'estructura empresarial de BALCAZAR i IQUINO els permetia funcionar amb mètodes no gaire més professionalitzats però, com a mínim, diversos als de la resta d'empreses. En una adaptació a escala del sistema d'estudis nord-americans tenien personal contractat a sou, especialment els tècnics, i determinats actors signaven contractes per rodar més d'una pel·lícula amb mínimes diferències ambientals i estilístiques. Això no impedia que les dietes, com en el cas de Los farsantes, fossin miserables fins l'extrem que Mario Camus havia de compartir habitació amb el cap

de producció i l'operador o que, per tornar del rodatge a Segòvia i Valladolid, el realitzador s'hagués de pagar l'avió de tornada de la seva butxaca per evitar el desplaçament en un autobús que a l'anada s'havia espatllat cada dos per tres. El fet de disposar d'estudis propis també els permetia reutilitzar decorats, com la sala d'espectacles d'IFI ESPAÑA, indistintament aprofitada com a "saloon" de l'Oest o discoteca en pel·lícules musicals. El poblat d'Esplugues dels BALCAZAR també es llogava a d'altres empreses que volien rodar-hi i Miquel Iglesias, que havia treballat anteriorment per a l'empresa, va llogar a preus mòdics els decorats de les comèdies protagonitzades per Arturo Fernández per rodar-hi la producció pròpia Presagio, segons una pràctica que també es feia amb freqüència als ORPHEA.

Les anècdotes recollides sobre el particular il·lustren la realitat amb molta més versemblança que qualsevol anàlisi objectiva, degut a la nul·la fiabilitat de les dades. Tanmateix, una transposició de les xifres concretes invertides en cada un dels capítols pressupostaris als seus respectius percentatges pot oferir una certa orientació sobre la naturalesa de les produccions realitzades a Catalunya en relació al conjunt del cinema espanyol (**TAULES IV i V**).

El caràcter reduït de la mostra estudiada obliga, un cop més, a la prudència des d'un punt de vista estadístic, però tant en el cas de les pel·lícules en blanc i negre com en les de color, es constaten diferències en dues grans àrees. La insuficiència dels estudis cinematogràfics existents a Barcelona justifica que el percentatge dedicat a aquest aspecte i al d'escenografia sigui més elevat en el conjunt del cinema espanyol que en les pel·lícules catalanes, compensat per una major inversió d'aquestes en el capítol d'exterior.

També s'observen discrepàncies, en aquest cas més paradoxals, en els apartats dedicats a les retribucions personals, però el fet que una de les dues pel·lícules en blanc i negre analitzades pertanyi al gènere musical podria justificar aquest fet. Entre les quatre de color estudiades s'observa un discret augment del percentatge relatiu als actors i els tècnics, però aquesta tendència és rotundament desmentida per la majoria de cineastes entrevistats que van treballar en un i altre indret.

7.1.2. MECANISMES DE FINANÇAMENT

En el marc de la una indústria cinematogràfica existent a Catalunya durant el període estudiat, les fonts de finançament teòriques eren:

a) La inversió del productor. Podia ser una quantitat de diners en metàl·lic o

	1962	1963	1964	CATAL
Nº FILMS EST	31	39	28	2
LLETRA/MUSIC	6.17	5.69	6.03	11.8
PERS ARTIST.	18.6	18.8	17.9	28.9
PERS TECNIC	20.5	18.6	19.9	15.4
ESCENOGRAFIA	11.5	12.8	11.5	7.60
ESTUDIS	11.7	12.0	12.9	4.30
EXTERIORS	12.5	14.6	14.4	21.7
PEL. VERGE	10.2	8.69	8.85	7.00
LABORATORIS	1.53	1.58	1.54	1.65
ASSEG/IMPOST	4.47	4.46	3.80	5.20
DESP. GENER.	2.54	2.58	2.96	2.90
TOTAL mil/pt	4.40	4.65	4.69	6.44

TAULA nº IV. Pressupost mig de les pel·lícules espanyoles (1962/1963/1964) i catalanes rodades en blanc i negre, expressat en % per partides. Font: VALLE FERNANDEZ 1966 per les espanyoles/Elaboració pròpia per les catalanes.

	1962	1963	1964	CATAL
Nº FILMS EST	31	18	15	4
LLETRA/MUSIC	5.63	5.60	5.62	4.79
PERS ARTIST.	19.4	18.1	16.2	20.0
PERS TECNIC	15.9	15.5	15.7	17.7
ESCENOGRAFIA	13.3	13.2	14.6	9.85
ESTUDIS	12.2	11.9	10.2	9.40
EXTERIORS	12.2	15.8	17.8	19.9
PEL. VERGE	12.7	11.4	11.2	9.62
LABORATORIS	2.72	2.70	2.81	2.92
ASSEG/IMPOST	3.84	3.89	3.42	3.25
DESP. GENER.	1.90	2.27	2.13	2.47
TOTAL mil/pt	6.01	6.86	7.54	8.60

TAULA nº V. Pressupost mig de les pel·lícules espanyoles (1962/1963/1964) i catalanes rodades en color, expressat en % per partides. Font: VALLE FERNANDEZ 1966 per les espanyoles/Elaboració pròpia per les catalanes.

l'aportació del treball de tècnics i actors a compte de possibles beneficis.

b) L'avenç del distribuïdor a compte dels diners obtinguts en la seva explotació.

c) La recaptació en taquilla.

d) La protecció estatal, bé a través de crèdits, bé procedent dels diners a fons perdut lliurats en funció dels criteris previstos per la legislació.

e) Les vendes per l'exportació, normalment inexistents per la manca de perspectives comercials de les pel·lícules íntegrament nacionals o la cessió dels drets de distribució internacional en la majoria de les coproduccions.

L'apartat anterior demostra com la tendència inversionista del productor sempre era a la baixa, inflant pressupostos, reduint setmanes de rodatge o distorsionant la proporció de la participació en una coproducció. Una dada resulta, però, definitiva a l'hora de ponderar la inversió econòmica del productor entre les principals fonts de finançament d'una pel·lícula, des del moment que "el importe global de la producción cinematográfica española, en cuanto a su coste se refiere, no alcanza los 500 millones de pesetas; sin embargo, las recaudaciones anuales por la exhibición cinematográfica parece ser que rebasan los 6.000 millones de pesetas" (VALLE FERNANDEZ 1966, 16-17).

El mateix autor matisa que aquestes xifres de recaptació corresponen al cinema espanyol però també a la importació de pel·lícules estrangeres, perfilant així quina és la branca més sòlida de la indústria local. Però també apunta que la massa dinerària d'una pel·lícula espanyola (producció + marge del distribuïdor + beneficis exhibició) "no suele bajar de los 8 a 10 millones de pesetas por unidad, cantidad difícil de alcanzar a través de la taquilla. Este riesgo de no amortización lo han corroborado y puesto de manifiesto los Bancos, cuya aportación económica a la Producción cinematográfica, ha sido nula o casi nula. Las casas productoras respaldadas por alguna entidad bancaria, están ligadas a la rama de la distribución, estudios de rodaje, etc; es decir, hay unos bienes en instalaciones y equipos cuyo valor puede responder de cualquier operación crediticia". En canvi, segueix VALLE FERNANDEZ, "las empresas que se mantienen únicamente en la industria de la producción son poquísimas, ya que las dificultades por las que tienen que atravesar en el planteamiento de su trabajo, son absolutamente distintas a la realización o creación fabril de cualquier producto. Por lo tanto, las analogías que puedan encontrarse en las estructuras económicas de la cinematografía con cualquier otra actividad, son pura coincidencia".

Minimitzada aquesta primera via de finançament -implícitament confirmada per molts dels productors entrevistats-, el pes de la indústria cinematogràfica recau, lògicament, sobre les altres: els anticips de distribució, la protecció estatal i les recaptacions a la taquilla. Totes tres són objecte de posteriors anàlisis específiques, però abans cal aclarir un equívoc transmès de manera sistemàtica i indistinta en mitjans professionals i historiogràfics sense cap fonament científic.

Quan es parla del trasllat de la indústria cinematogràfica de Barcelona a Madrid com a conseqüència de la política centralista del franquisme, únicament hi ha una mesura política que l'avalua objectivament. A imatge d'altres indústries afavorides per l'Estat, el decret 1629 (24.7.1969) va declarar Almeria de "preferenet localización industrial para finalidades cinematográficas". La designació hauria pogut afavorir Catalunya, per la seva varietat paisatgística o en funció de l'existència de la infraestructura de BALCAZAR, però l'administració va preferir designar els deserts on s'havien rodat diverses coproduccions internacionals. La província andalusa esdevindria així, des de les acaballes del període estudiat, la nova capital del spaghetti western amb uns aventatges que consistien "en la concesión a los beneficiarios de reducciones tributarias y arancelarias, libertad de amortización durante el período de instalación, expropiación forzosa para la realización de las instalaciones necesarias, subvenciones que podían llegar al veinte por ciento de la inversión en capital fijo y crédito oficial a tipos de interés preferentes" (VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1992, 130).

En cap moment, però, els Balcázar van pensar en el trasllat. "No se nos pasó por la cabeza ir a Madrid. Para nosotros era más fácil trabajar en Barcelona", recorda ara Jaime Jesús Balcázar (BALCAZAR a l'autor). Si n'hi va haver, el trasllat ja s'havia produït abans del període historiat amb "la consciència de que s'anaven emportant la indústria. I això va ser una feina que van fer al llarg dels quaranta i dels cinquanta, quan van anar desapareixent els capçaleres de grup" (FORN a l'autor). Els estudis Orphea havien aglutinat la major part de la producció espanyola però només durant els primers anys de la seva activitat, i la productora valenciana CIFESA també havia tingut la seva seu als estudis Trilla de Barcelona, però l'autèntica força d'aquesta "indústria" no procedia tant del sector de la producció com de la presència a Barcelona de les agències centrals de les distribuïdores nord-americanes. "A la primera part dels anys quaranta, Barcelona comptava amb les més importants instal·lacions cinematogràfiques de la Península. Com que la totalitat de les distribuïdores estrangeres tenia la seva seu a Barcelona, la producció cinematogràfica era pròspera. Quan es produí la modificació de la protecció i s'entrà

en la valoració dels costos de les pel·lícules i en les classificacions, invariablement les pel·lícules produïdes a Barcelona rebien una menor valoració i la seva classificació rarament arribava a primera categoria. A la vegada, es produïa una ofensiva més o menys descarada, encaminada a que les distribuïdores estrangeres traslladessin la seva seu a Madrid. A poc a poc, malgrat la seva resistència inicial, anaren sucumbint a les pretensions oficials"¹³⁴.

Aquesta frase, pronunciada per un dels primers productors catalans que va emigrar a Madrid, no deixa de provocar una certa perplexitat. Però una anàlisi en profunditat d'aquest fenomen posa en evidència la proporció que cada una de les tres branques tenia en la indústria cinematogràfica tant a Catalunya com a la resta d'Espanya sota la hipòtesi de que no era precisament la producció la que ocupava un lloc preponderant. Una posterior anàlisi de la dependència que aquest sector mantenia amb la protecció estatal i la distribució configura, durant el període estudiat, un mapa de proporcions objectivament reduïdes però altament simptomàtic.

7.1.3. IDEOLOGIA

Dins d'una xarxa industrial estesa en un règim dictatorial i depenent, en bona part, de la participació econòmica de l'Estat des d'un punt de vista subjectiu, la ideologia del poder i dels administrats juga un paper preponderant. La dècada dels seixanta va suposar, en termes generals, la definitiva ruptura del monolitisme del règim. Si, durant els cinquanta, ja havien aparegut els primers signes de dissidència, les esclatxes obertes durant la dècada següent van deixar entreveure una profunda hostilitat. L'oposició no era uniforme des d'un punt de vista ideològic però s'aglutinava davant un enemic comú, que també feia pinya al voltant del dictador però que ostentava actituds i estratègies diverses.

En termes cinematogràfics, la producció es va diversificar des del monolitisme que caracteritzava la de dècades anteriors. Els filtres -registre d'empreses, carnets sindicals, censura de guions i de pel·lícules- continuaren essent igualment rigorosos, però augmentava la tolerància controlada i, sobre tot, la pressió de noves generacions cada cop més allunyades de la guerra civil. També des del punt de vista de l'administració les diverses famílies del franquisme mantenien les seves confrontacions particulars i una tàctica d'aliances i pactes amb resultats paradoxals però imprescindibles per calibrar la situació de la producció cinematogràfica.

¹³⁴ TUSELL, J. 1977. "La producció cinematogràfica", Ponències de l'Ambit Cinema del Congrés de Cultura Catalana, Barcelona: 338-339.

Una primera dicotomia es produïa entre la DGCT i el SNE. De la primera emanava l'aparell legislatiu i responia al tarannà oberturista de Fraga Iribarne. El segon, en canvi, depenia de Solís Ruiz i controlava la filiació dels treballadors, les agrupacions professionals -productors, directors (ASDREC) i tècnics, bàsicament- i informava de la viabilitat dels projectes en el seu tortuós trajecte burocràtic. Malgrat nombrosos exemples que demostren les constants discrepàncies existents entre la DGCT i el SNE¹³⁵, García Escudero reconeix ara que la seva relació amb els caps dels tres grups de la indústria (producció, distribució i exhibició) era d'amistat tot i que estaven enfrontats entre ells. En canvi, del president del SNE, Farré de Calzadilla, diu que "era un hombre muy cordial, muy cortés sobre todo, pero a mí me daba la impresión de que era de la época de la linterna mágica. Y claro, en eso del cine no había una unidad en el Sindicato. Y de hecho, yo venía a ser un poco el receptor de las quejas de unos grupos contra otros. Había un desplazamiento de los problemas del Sindicato hacia la Dirección General que no debía ser. Lo lógico era que el Sindicato, como tal, hubiera resuelto sus problemas sin pasármelos a mí, que no tenía por qué aceptarlos y estar constantemente templando gaitas con unos y otros. En ese sentido, el Sindicato no me ayudó a resolver mis problemas" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

En el moment de l'aprovació de les noves normes de protecció del 1964, les influències polítiques necessàries per incloure-hi determinats matisos es van estendre a d'altres ministeris "y los distribuidores -segueix el DGCT- fueron a cobijarse en López Rodó, porque había puntos de vista en la Orden que no les gustaban. Solís estuvo bastante neutral, yo tuve que hacer mis visitas a todos estos ministerios para que la Orden pudiera salir y creo que el tema del cine en general, antes he hablado de Fraga pero creo que a todos los políticos, les quedaba un poco marginal".

En la pràctica, les esmentades confrontacions entre els diversos grups sindicals provocaven una curiosa aliança entre el grup de producció -liderat pel pacte industrialment interessat entre el democratacristià Jordi Tusell i el falangista Eduardo Manzanos- i la cúpula del SNE contra la DGCT que rebia el recolzament puntual de l'ASDREC, presidida pel comunista Juan Antonio Bardem. Des d'aquest càrrec, el realitzador de Muerte de un ciclista va afavorir el debut de diversos directors catalans -des de Vicente Aranda a Manuel Esteba Gallego- que no reunien els

¹³⁵ El DGCT anota al seu diari, amb data del 31.1.1963: "Premios de cine del Sindicato. No voy. Han sido como siempre. Hace falta leerlos al revés para saber cuáles son las buenas películas: las del final. Si es que están, aunque sea al final" (GARCIA ESCUDERO 1978, 56).

requisits necessaris per accedir a l'estatus per no haver pujat tots els graons del meritoriatge o no haver passat pels cursos de l'I.I.E.C. o l'E.O.C. i va evitar que Pere Balañá fos acomiadat del rodatge d'El último sábado per decisió del productor.

Una altra cosa és que, des de la seva delegació a Barcelona, el SNE també interferia en el curs de la producció específicament catalana des d'una dicotomia ideològica no menys paradoxal. "El Sindicat de Madrid era diferent del de Barcelona -recorda Forn-. El Sindicat estava en mans de Falange, a Madrid un dels personatges claus era un tal Yagüe, ex-División Azul, i aquí hi havia un tal Santasusana, que també ho era. A Madrid no hi havia una tradició sindical anterior al 1939 i tots els funcionaris eren gent del Movimiento. Però aquí sí que hi havia una base de tècnics i operadors de cabina de la CNT que havien funcionat durant tota la guerra. Molts d'aquests es van quedar i és cert que estaven sotmesos a tipus com aquest Santasusana, que era de la División Azul. Quan jo vaig arribar, hi havia una simbiosi perfecta. Els funcionaris, que eren falangistes, manaven i feien allò que els hi venia en gana, però els altres, per sota, manegaven totes les coses petites i el carnet li donaven a qui els donava la gana" (FORN a l'autor). Joan Bosch havia vist com un fuster anomenat Rovira -que havia estat un oficial d'alta graduació a l'exèrcit de la República i després de la guerra construïa els decorats de IFI- "un dia va empaitar a l'iquino amb un martell i l'altre l'aguantava perquè era del sindicat" (BOSCH a l'autor). Nunes corrobora que "tenían una fuerza muy importante. Cases era del grupo de los proyeccionistas y estaba en la sección social del Sindicato del Espectáculo. Allí se defendía a los obreros y se discutía a gritos sobre cosas como el seguro de enfermedad o la vejez. Todo eso evolucionó allí dentro. El Sindicato tenía un aire jerárquico pero era cordial, no era burocrático como otras cosas, tenía un aire casi acogedor. Entrabas allí con una cierta libertad" (NUNES a l'autor).

José Antonio de la Loma va ser elegit representant social del SNE el 1959 i va tractar d'eliminar algunes irregularitats basades en les arbitrietats amb les quals s'atorgaven o es denegaven els carnets, especialment en la branca de figuració. "Jo vaig netejar molt la figuració -recorda-, perquè abans totes les nenes passaven pel tub. N'hi havia alguns que havien anat a la presó i tot. Vaig expulsar molta gent. Vaig guanyar les eleccions encara que havien votat molts morts i el primer que vaig fer va ser netejar el cens i els morts que havien votat ja no es van presentar" (DE LA LOMA a l'autor). Per damunt d'aquest nivell es lliuraven sordes batalles polítiques amb el falangista David Jato, llavors director de la Mutualidad Laboral de Artistas i futur secretari de l'agrupació de productors, com a protagonista. Però per sota es

mantenia l'arbitrarietat absoluta a través de personatges com Antonio Cánovas o Manuel Bengoa.

El primer era un muntador que procedia del Comité de Producció de la cooperativa anarquista S.I.E. FILMS, però quan les tropes franquistes entraren a Barcelona canvià de bàndol i participà activament en el trasllat a Madrid del noticiari rodats dins l'òrbita la República¹³⁶. Durant el període estudiat, el seu nom apareix als crèdits d'El aprendiz de Clown i La batalla de Johnny Ringo tot i que, segons Forn, "no muntava res però solucionava les pel·lícules de tothom a nivell sindical i dels avals. L'altre personatge era Manuel Bengoa, però era un despenjat. Era un bohemí que anava escrivint, no ho feia malament, i vivia sobre el terreny" (FORN a l'autor). Treballava, com a guionista i cap de producció, en l'òrbita de Iquino i Camino recorda d'ell que "apareixia el primer dia de rodatge per tal de cardar-te. En aquells temps els films es rodaven amb equips mínims i ell començava per sol·licitar la relació sencera de tècnics requerits. Si no els tenies, ell en donava part al Gobierno Civil i al dia següent t'aturaven el rodatge. El Sindicato era un òrgan paraestatal i, arran de Los felices sesenta (1963), la visita d'en Bengoa ens costà vint-i-cinc mil pessetes, que en aquells dies era una fortuna. Era un cínic que a canvi de no aturar-te el rodatge amb la presència de la guàrdia civil s'embutxacava la meitat d'aquests diners i, amb l'altra, pagava per les signatures dels tècnics amb què tu no comptaves per la filmació de la pel·lícula. Et duia els contractes i aquesta gent es quedava a casa" (CAMINO a RIAMBAU i TORREIRO 1989, 201).

A l'altra banda de la barrera, entre els productors, resulta difícil individualitzar la seva filiació política sota un règim dictatorial. En general, el fet d'emprendre una activitat pública, com era el cinema, implicava establir pactes amb l'Estat. La dependència econòmica propiciava el servilisme i la censura era una forma d'humiliació inevitablement acceptada, però la forma com s'afrontaven aquestes situacions i les pel·lícules que en resultaven definien actituds paleses. Entre les dues grans empreses, la filiació política del patriarca de la família Balcázar i la religiositat dels seus fills ja defineix un perfil ideològic que, en canvi, no es va traduir especialment en la seva producció. Realitzades amb criteris estrictament industrials, ni una sola de les pel·lícules sorgides d'Esplugues evidencia una ideologia explícitament franquista. No es pot dir el mateix d'Iquino. Beneficiat a posteriori d'una certa butlla catalanista per l'incident d'El Judes, en realitat va jugar obertament la carta ideològica de la dictadura amb el melodrama anticomunista Trigo limpio o

¹³⁶ FERNANDEZ CUENCA, C. 1972. La guerra española y el cine Vol. I, Madrid, Ed. Nacional: XXX

l'apologia de la Guardia Civil perpetrada amb El último cuartel. "A ell, el franquisme, ja li anava bé" (FORN a l'autor), afirma rotundament Forn a propòsit d'un personatge que va ser capaç d'encapçalar el guió de Juventud a la intemperie, la més cèlebre de les seves pel·lícules que es disposava a rodar amb una doble versió eròtica destinada a l'estranger, amb una cita de José Antonio Primo de Rivera que deia: "Ay del que no sea capaz de levantar frente a la poesía que destruye la poesía que promete y que enaltece".

Com ja s'ha dit, el falangista José Antonio de la Loma havia ocupat un càrrec dirigent en el SNE però aquests antecedents no li van impedir topar amb les instàncies més intransigents del franquisme. En el text de presentació a la premsa de Golpe de mano, finançat per la seva pròpia empresa PROMOFILM S.A., sintetitzava la intenció que tenia d'abordar la guerra civil espanyola des d'una perspectiva menys maniquea que la que s'havia vist fins aquell moment a la pantalla.

"Siento un gran respeto por nuestra guerra civil.

"Quizá por ello he esperado treinta años, para decidirme a hablar de ella, utilizando el lenguaje más rápido y más directo que hoy se conoce: El cine (la obra cinematográfica).

"Treinta años es, para los juristas, "cadena perpetua"; para mí, en este caso, el tope de lo que se puede esperar. Todavía hoy, podemos hablar de la guerra aquellos que la vivimos (no hubo testigos, todos éramos parte). Dentro de muy poco, si no lo hacemos nosotros, lo harán aquellos que pertenecen a la generación que nos siguió. Y sin haberla sufrido sobre sus propias carnes yo me pregunto ¿podrán ser tan objetivos como nosotros, después de treinta años? No. Evidentemente, no; del mismo modo que tampoco lo hubiéramos podido ser nosotros antes de ese plazo prudencial que serena los ánimos, los juicios y aleja el apasionamiento.

"(...) ¿Cómo eran los hombres de nuestra guerra civil? Para conocerlos mejor, para darles más oportunidad de que se muestren tal cual eran, el relato está totalmente despolitizado. No hay discursos, mensajes, propaganda de uno u otro frente. He buscado una fría objetividad, verlos como si fuera un habitante de otro planeta pugnando por comprender sus reacciones, fríamente examinadas a través de un cerebro electrónico.

"(...) Al hablar de este personaje, del Alférez Novales, debo insistir una vez más en la despolitización del relato. No es la historia de un Alférez Provisional. Es la historia de Andrés Novales, el hijo del cacique del pueblo. Que lleve una estrella en el pecho, es una simple circunstancia; quizá más: un medio del que se sirve para llevar a cabo su venganza. Bien claro está, cuando su capitán se la arranca, por considerarlo indigno de ella.

"(...) Yo se que Golpe de mano (Explosión) va a suscitar bastantes polémicas. Tal vez treinta años, no sean aún suficientes para hablar a todos los españoles. Sé que muchos querrán ver más allá de lo que se dice y lo que se muestra; a unos y a otros molestará el objetivismo, a todos, la despolitización del relato.

"Lo siento.

"Pero yo también soy español; por lo tanto tengo mi fuerte carga de orgullo y una personalidad individualista cien por cien, que no se doblega fácilmente"¹³⁷.

¹³⁷ DE LA LOMA, J.A. 1969. Text inclòs al Servicio documentación de Promofilm S.A., policopiat de 5 pàg. dipositat a la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat.

En una carta datada el 12.1.1970 i dirigida a la DGCPE on sol·licitava una millora de la qualificació d'Interés Especial atorgada, el cineasta utilitzava, en canvi, una terminologia molt menys ambigua. Hi havia uns diners en joc i no tenia cap motiu per matisar la seva ideologia quan afirmava: "Gope de mano ha supuesto una película que sin ser en modo alguno triunfalista conserva en su interior una fuerte carga emocional que responde totalmente a la Doctrina del Régimen. (...) Hay que destacar esa aparente objetividad que tanto proclamamos, porque permite que sea vista con agrado incluso por nuestros adversarios, quienes no encuentran en ella graves acusaciones para hacernos"¹³⁸. Però una declaració de principis d'aquesta nitidesa no impedia que De la Loma tingués la mala fortuna de topar amb el disgust de la Hermandad de Alféreces Provisionales, ofesos en el tractament, simplement matisat, que es feia del protagonista de la pel·lícula. En una carta signada pel mateix MIT el 24.2.1970 -conservada al mateix expedient-, Alfredo Sánchez Bella responia a les queixes formulades per aquest organisme a través del seu president, Pedro Rubio Tardío. La missiva, reveladora dels diversos nivells ideològics que coincidien dins del franquisme, parla per ella mateixa si es considera quin era el perfil ideològic de l'objecte del greuge.

"Contesto a tu carta de 30 de enero ppdo. en la que haces referencia a la película titulada Golpe de mano y al disgusto con que habéis visto cómo se trata en ella la figura de un alférez provisional.

"Comprendo vuestro disgusto justificado en el plausible celo y deseo de mantener pura y limpia la figura señera y legendaria de los alféreces provisionales, deseo que comparto íntima y sinceramente, lamentando que en esta ocasión el filme de que se trata haya mostrado facetas, creadas por la imaginación de un autor, que no responden al concepto que todos tenemos de los alféreces provisionales de nuestra Cruzada.

"He pedido información a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos sobre la autorización de dicha película y me han informado que el permiso de rodaje fue concedido no ya sólo a la vista de los informes favorables de la Comisión de Censura de Guiones, sino también después de haber recabado el oportuno dictamen al Alto Estado Mayor, así como al representante del Ministerio de la Gobernación en la Junta de Censura de Películas, militar éste con graduación de coronel.

"(...) Aunque las anteriores consideraciones no sean suficientes para invalidar las quejas que das en tu carta, quiero transmitirte para que al menos sepas que los Organismos censores de este Ministerio recabaron los asesoramientos militares que al caso parecía pertinentes, si bien omitiendo, sin duda por estimarlo ya innecesario, el pedir también su opinión a esta Hermandad.

"El hecho cierto es que ya realizada y estrenada la película ninguna medida podemos tomar, pues cualquier modificación o alteración del filme sería punto menos que imposible e incluso contraproducente a estas alturas.

¹³⁸ Exp. 58.715 i 59.471, c. 74.214.

"Sólo nos queda desear que alguna productora cinematográfica, acaso promovida por esta Hermandad, plantee la realización de una nueva película, en la que la figura del alférez provisional raye plenamente a la altura que merece, bien entendido que tal proyecto sería visto con el máximo cariño e interés por este Ministerio.

"Con la esperanza de que esta información que te doy sirva para mitigar vuestro disgusto, te envía un cordial abrazo,

"Alfredo Sánchez Bella".

A més d'un gruix que es podria definir com políticament neutre o, en el millor dels casos, no directament bel·ligerant, una part significativa de la producció barcelonina del període estudiat estava alineada amb l'oposició al franquisme. D'una banda hi havia un sector de cineastes actius durant la República que havien sobreviscut, física i professionalment, a la instauració del franquisme i reapareixien, prudentment, darrera projectes gens sospitosos políticament. Era el cas de Domènec Pruna -realitzador d'El café de la Marina el 1933- com a director de producció d'Arriba las mujeres!-, del productor Isidre Esteba Sanahuja -oficial de l'exèrcit republicà- al front de CIRE FILMS i dels muntadors Albert G. Nicolau o Ramon Biadiu, documentalista de LAYA FILMS. Propers a les tesis nacionalistes, Josep Virós i Amadeu Bagués -PIRENE FILMS-, Núria Espert -a propòsit de Maria Rosa i Laia, però després d'apareixer a Trigo limpio-, i el mateix Jordi Tusell s'enfrontaren al franquisme amb diversos graus de bel·ligerància -com veurem en l'apartat dedicat a la censura- a causa de les versions catalanes de determinades pel·lícules.

Josep M^a Forn era un cas atípic. Militava a Convergència Socialista amb Joan Reventós i l'unia una gran amistat amb Jaume Lorés, però se sentia "l'estrany del grup perquè era l'únic que feia cinema. Estic parlant dels socialistes, perquè al PSUC n'hi havia molts més. Els hi feia gràcia tenir un director de cinema, perquè els apropava al PSUC. A Barcelona tothom creia que jo era del PSUC i va ser tant així que el dia que el Carles Durán -que era el meu tutor polític- va descobrir que jo era militant de Convergència Socialista, em penso que es va endur el disgust més gran de la seva vida. Em va trucar i, com una amant ofesa, em va increpar: <<No m'ho havies dit mai!>>. Jo li vaig dir que no tenia per què anant escampant la meua ideologia, però els del PSUC consideraven que jo era un d'ells. En una reunió a casa d'en Portabella, algú va dir: <<Ja que aquí tots som del PSUC...>> i jo vaig matisar que alguns no ho erem. Em deien: <<No emprenyis, Josep M^a>>. Llavors el Camino també es va veure obligat a puntualitzar que tampoc no ho era. Però ells em consideraven del partit, em passaven consignes claríssimament" (FORN a l'autor).

Curiosament, bona part dels cineastes situats en l'òrbita de l'Escola de Barcelona ja havien abandonat la del Partit Comunista, punt de referència

inexcusable en la militància antifranquista d'aquella època (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 163-176). Ricardo Muñoz Suay ho havia fet, per voluntat pròpia i malgrat la insistència de Santiago Carrillo per evitar-ho, el 1962 i Jordá -que havia freqüentat UNINCI, la productora situada en la òrbita del PCE- també havia radicalitzat les seves postures, que culminarien amb el seu autoexili a Itàlia, on va realitzar diversos films militants (RIAMBAU i TORREIRO, 326-327). Jacinto Esteva, que havia tingut contactes amb el PCE durant la seva estada a Ginebra, evolucionà fins el punt de veure's involucrat en un atemptat contra Franco (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 168-173). Durán, com ja s'ha dit, militava al PSUC, i Portabella, malgrat no tenir el carnet, hi era a prop i jugà un paper destacat en la creació de la unitària Taula Rodona forjada arrel de la Caputxinada (CREXELL 1987, 124).

L'Escola de Barcelona, genèricament englobada dins la *gauche divine*, va ser simultàniament mal vista des dels sectors nacionalistes pel seu explícit rebuig del català (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 142-150), i per l'esquerra ortodoxa. Una polèmica pública en la qual participaren Francisco Regueiro i Antxon Eceiza, tots dos identificats amb productores actives a Catalunya durant aquest període, i una carta dirigida per tots dos cineastes a Jacinto Esteva -en la qual acusen Después del diluvio de que "la gente habla en francés, en inglés y en catalán, todo ello, claro está, para que nadie, sobre todo ningún obrero español, pueda entenderla y así crear unas minorías aristócratas y limitar el acceso a la cultura de la masa" (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 405)- certifica que la incomoditat que produïa l'Escola de Barcelona entre els sectors nacionalistes catalans era compartida des de l'esquerra espanyola propera al PCE.

Juan Antonio Bardem va desqualificar l'Escola de Barcelona, com un moviment "políticamente invalidado"¹³⁹, amb una terminologia de ressonàncies salmantines. Però el grup barceloní sempre va estar molt més aprop de Sitges. Havia nascut d'un pacte amb García Escudero que alguns dels seus membres han revelat públicament¹⁴⁰ però l'interlocutor no recorda. Els cineastes rememoren que se'ls va prometre que "si no sacais obreros en las películas no habrá problemas", però el DGCT afirma que "me parece una frase un poco demasiado rotunda para mi modo de ser. Demasiado categórica, porque películas con obreros y temas sociales se habían hecho ya, empezando por El espontáneo de Jorge Grau. Cuando la llevamos a Karlovy Vary, el representante yugoslavo me dijo que era la película más

¹³⁹ BARDEM, J.A. 1968. Entrevista amb E. Vila-Matas, Nuevo Fotogramas 1045: 8.

¹⁴⁰ GUBERN, R. a TUBAU 1983: 194; DURAN, C. a MARTINEZ-BRETON 1984: 355; i JORDA, J. a RIAMBAU i TORREIRO 1993: 198-199.

socialista del certamen. La frase puede que sea verdad, pero así dicha me parece demasiado rotunda. Lo cierto es que toda la temática de la Escuela de Barcelona no me daba quebraderos de cabeza mientras que la de Madrid sí los había dado. Apenas plantearon problemas de censura, porque incluso desde el punto de vista erótico eran tan finas, tan hechas de matices y sutilezas..." (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

Les Jornades de Sitges, celebrades l'octubre del 1967 en el context de la Primera Setmana Internacional de Escoles de Cinema, va confirmar els postulats barcelonins de "fer Mallarmé ja que no podem fer Victor Hugo" (GUBERN 1981, 230-231). Gubern, que va presidir els debats, Jordá, redactor d'un manifest que el primer defineix com "de coloració àcrata" i Serena Vergano, detinguda per la guàrdia civil, van jugar un paper protagonista en aquesta manifestació que sintonitzava amb els aires que corrien per Europa en aquells anys però que, en l'Espanya franquista, va ser un acte merament simbòlic. De fet, delimità amb precisió gairebé mil·limètrica la frontera entre el moment en que fou destituït García Escudero i l'exacerbació de la repressió des de la gestió de Robles Piquer (PEREZ MERINERO 1973, 25-30; RIAMBAU i TORREIRO 1993, 176-179) que continuaria amb la d'Enrique Thomas de Carranza.

7.2. UN MIRALL LEGISLATIU

7.2.1. LA PROTECCIO ECONOMICA

El doble joc que havia caracteritzat el cinema franquista des dels anys quaranta fins l'inici del període estudiat es basava en: "A) La abundante protección estatal, que fomentaría en el cine, como fiel reflejo de una política general autárquica, la autarquía con sus secuelas: trabajar de espaldas al mercado exterior, levantar una industria provinciana y nacionalista, no competitiva, de estructuras y de productos obsoletos, plagada de sucedáneos. Y no sólo no se contaba con el mercado exterior, sino que el propio mercado interno era las más de las veces obviado. Se fabricaban películas exclusivamente para las todopoderosas Comisiones oficiales, dadoras de bienes.

"B) La poca -mejor dicho, nula- profesionalidad de los productores para los que producir películas era un pretexto. La especulación con los permisos de la importación era su norte y su principal fuente de ingresos" (PEREZ MERINERO 1975, 28). Quan García Escudero va ocupar la DGCT era conscient del segon punt -

"Ahí está, en cinco palabras, la compleja enfermedad del cine español: mezquindad, colonialismo, picaresca, atomización, división" (GARCIA ESCUDERO 1978, 255)- i es va disposar a modificar el conjunt des d'un nou plantejament proteccionista.

7.2.1.1. Els crèdits sindicals

A manca de crèdits bancaris¹⁴¹ com els que sustenten qualsevol altra indústria, els productors recorrien als crèdits sindicals atorgats per l'Estat. Segons el DGCT, "llegaron a constituir un fondo superior a los 100 millones de pesetas y funcionaron durante diez años, hasta que la falta de garantías serias de reintegro y la morosidad de los beneficiados obligaron a paralizar su concesión. Todavía en 1956, el 60% estaban vencidos y sin reintegrar. Después se han vuelto a conceder, con un promedio de algo más de un millón de pesetas por película beneficiada, y hoy se calcula que cubren el 50 por 100 de la producción nacional" (GARCIA ESCUDERO 1962, 76-77).

El seu mecanisme de concessió per part del Banco de Crédito Industrial prèvia autorització de l'Institut Nacional de Cinematografía era complex i arbitrari (VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1992, 93). Però els atorgats a partir del 1958 -segons una modificació aportada per la O.M. 20.6.1960- eren a mig termini, l'import no podia ultrapassar el 50% del pressupost -70% en casos excepcionals-, devengaven un interès anual del 6% i els terminis d'amortització no podien superar els 5 anys. La O.M. 19.8.1964 va tornar a modificar parcialment la situació amb la incorporació de diverses variants (LOPEZ GARCIA 1972, 112) del crèdit a mig termini que, "junto con la protección estatal directa, va a constituir la fuente esencial de financiación de las películas españolas. El antedicho crédito viene a sustituir, en buena medida, el papel que el crédito sindical jugó en los períodos anteriores. Este crédito a corto plazo, como dijimos, tiende a desaparecer: sus fondos son escasos y en cuantía cada vez más reducida, siendo causa principal en su progresivo deterioro -amén de la distinta importancia que el Régimen daba ya al Sindicato como entidad- la falta de garantías sólidas exigidas para su reintegro y la morosidad de los beneficiarios en la devolución del crédito" (PEREZ MERINERO 1975, 47-51).

Un cop més hi ha discrepàncies, importants discrepàncies probablement derivades de si les dades es refereixen únicament a la producció o a d'altres

¹⁴¹ "El crédito bancario, fuente normal de las industrias, falta en ésta, y no sólo ni principalmente por el riesgo específico de la industria cinematográfica, en la que nunca se puede asegurar si una película tendrá éxito o no, sino por lo que he apuntado al calificar nuestro cine de aventura; y la Banca privada, como dice Moya López en el estudio que publicó en la *Revista de Economía Política* de junio-diciembre de 1956, completando sus trabajos anteriores, <<no es aficionada al juego>>" (GARCIA ESCUDERO 1962: 71-72).

partides, entre les fonts consultades a propòsit de l'aportació de l'Estat en matèria dels crèdits concedits a la indústria cinematogràfica espanyola. En termes relatius, tanmateix, la coincidència en situar la màxima quantitat el 1968 i la posterior davallada l'any següent resulta especialment significativa (**TAULA nº VI**).

A partir de la O.M. 19.8.1964, la importància del crèdit sindical -que entre 1951 i 1962 havia incidit sobre un 44.7% de la producció espanyola (HEREDERO 1993, 441)- va ser molt inferior a la del de mig termini, però no existeixen dades individualitzades per pel·lícules. La **TAULA nº VII** mostra les dades globals referides a la distribució del crèdit sindical en el conjunt del cinema espanyol durant el període estudiat. Les pel·lícules de producció catalana beneficiades per aquesta modalitat de subvenció estatal queden reflectides a la **TAULA nº VIII**.

La comparació entre els crèdits sindicals atorgats a pel·lícules produïdes a Catalunya (CAT) i a la resta de l'Estat (ESP) (**TAULA nº IX**), mostra diferències no significatives dels respectius promitjos, amb uns resultats globals discretament favorables pels films produïts per empreses radicades a Barcelona.

La productora espanyola que més es va beneficiar dels crèdits sindicals durant el període estudiat és la madrilenya Cooperativa Atlántida, amb un total de 6.760.000, seguida per les barcelonines IFI ESPAÑA amb 5.490.000 i TEIDE, amb 4.850.000. Des d'un punt de vista industrial, aquesta dada pot abundar en la major feblesa de les empreses catalanes en relació a les espanyoles, però allunya qualsevol sospita de discriminació en els criteris subjectius aplicats a l'hora de concedir aquests crèdits.

7.2.1.2. Les Juntas de Clasificación

Quan García Escudero va accedir a la DGCT el 1962 va heretar un sistema de protecció econòmica on el més greu "era que todo en él invitase a una producción comercial de invernadero, viviendo de la sopa boba de la protección, hecha de cara a la Junta Calificadora, cuyo favor podía dispensar en buena medida del posterior favor del público. Era posible pensar (y así lo declaraban sin rodeos los más afectados) que el cine español existía parasitariamente, gracias a esa protección y a las medidas complementarias que acotaban artificialmente para él una área del mercado nacional (contingentación de las importaciones; cuota de pantalla) e incluso vinculaban a su distribución del cine extranjero" (GARCIA ESCUDERO 1967, 20).

En conseqüència, durant els dos anys que va haver de mantenir el mateix sistema a l'espera de l'aplicació de les noves normes, el DGCT va tractar de reorientar la seva mecànica de funcionament i objectivitzar els seus criteris. El

	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
LOPEZ	32.8	44.8	42.9	165.1	189.0/1	128.0/2	140.8/3	57.8
M. H.	-	-	-	274.9	210.3	235.4	325.3	94.7
S.S.E MIG T.	-	-	-	329.2	249.9	305.6	391.2	255.2
S.S.E. C. SIN	-	-	-	20.0	19.3	8.5	6.0	14.6

TAULA nº VI: Crèdits concedits a la indústria cinematogràfica espanyola (en milions de pts). Fonts: LOPEZ = LOPEZ GARCIA 1972, 42 ("A veces el crédito a la producción consistió en un anticipo de 1.000.000 de pesetas a devolver, con cargo, principalmente, a las subvenciones oficiales del 15 o más por 100 de las recaudaciones brutas que da el control de taquilla; al año 1966 corresponden, en concepto de "anticipos", 46.156 millones (1); en 1967 suponen 61,42 (2); y el año 1968 solamente 3.000.000 de pesetas (3)". M.H. = HERNANDEZ 1976, 54. S.S.E. = SERVICIO SINDICAL DE ESTADISTICA, Cine español 1969 (Distingueix entre Crèdits a mig termini i crèdits sindicals).

ANY	PROD	TOT CRED	FILMS	%TOT PR.	PROMIG
1962	88	41.952.500	37	42.0	1.133.851
1963	114	30.429.500	24	21.4	1.267.896
1964	130	26.243.275	22	17.9	1.192.876
1965	151	20.000.000	14	9.3	1.428.571
1966	164	19.365.000	19	11.6	1.019.211
1967	125	8.500.000	7	5.6	1.214.286
1968	106	6.500.000	5	4.7	1.300.000
1969	125	14.665.000	s/d	-	-

TAULA nº VII: Repercussions del Crèdit Sindical sobre el conjunt de la producció espanyola durant el període estudiat. Font: VALLE FERNANDEZ 1969. Les dades corresponents al 1969 procedeixen de LOPEZ GARCIA 1972

ANY	TITOL	PRODUCT	TOT.CRED.	ANY COBR
1962	<u>Escuadrilla de vuelo</u>	Isasi	937.500	1962
1962	<u>Vamos a contar mentiras</u>	Isasi	1.350.000	1962
1962	<u>Los culpables</u>	Teide	1.200.000	1962
1962	<u>Trampa mortal</u>	C.Constel.	1.050.000	1962
1962	<u>Las travesuras de Morucha</u>	I.F.I	1.350.000	1963
1962	<u>Trigo limpio</u>	I.F.I	1.140.000	1963
1963	<u>La Revoltosa</u>	Balcázar	1.000.000	1963
1963	<u>Vida de familia</u>	E.C.A	875.000	1963
1963	<u>La barca sin pescador</u>	Teide	1.200.000	1963
1963	<u>Senda torcida</u>	C.Const.	1.050.000	1963
1964	<u>Escala en Tenerife</u>	Este	1.500.000	1964
1964	<u>La muerte llama otra vez</u>	C.Constel	1.125.000	1964
1964	<u>La vuelta</u>	C.Constel.	1.350.000	1964
1965	<u>Cinco pistolas de Texas</u>	I.F.I	1.500.000	1965
1965	<u>El castigador</u>	Teide	1.200.000	1965
1966	<u>La piel quemada</u>	Teide	1.200.000	1966
1966	<u>La mujer del desierto</u>	Teide	1.250.000	1966
1967	<u>Hola.... señor Dios</u>	Cire	1.500.000	1968
1968	<u>Agáchate que disparan</u>	Cire	1.000.000	1968
1968	<u>De picos pardos a la ciudad</u>	I.F.i	1.500.000	1968

TAULA nº VIII: Crèdits sindicals pagats a pel·lícules de productors catalanes. No es disposa de dades relatives al 1969. Font: Elaboració pròpia (dades de VALLE FERNANDEZ 1969).

ANY	CRED. ESP	CRED. CAT	F ESP	F CAT	x ESP	x CAT
1963	23.814.500	6.615.000	18	6	1.323.027	1.102.500
1964	22.268.275	3.975.000	22	3	1.012.194	1.325.000
1965	17.300.000	2.700.000	12	2	1.441.666	1.350.000
1966	16.915.000	2.450.000	17	2	995.000	1.225.000
1967	8.500.000	-	7	-	1.214.286	-
1968	2.500.000	4.000.000	2	3	1.250.000	1.333.333
TOTAL	91.297.775	19.740.000	78	16	1.170.484	1.233.750

TAULA nº IX: Comparació entre els crèdits sindicals atorgats a films produïts a Catalunya (CAT) i a la resta d'Espanya (ESP). Font: Elaboració pròpia (Dades de VALLE FERNANDEZ 1969).