

setembre de 1962 ja va introduir modificacions en el seu reglament i el febrer del 1963 va variar la seva composició. Hi figuraven com a membres funcionaris del mateix MIT, com Florentino Soria -en qualitat de vicepresident-, Manuel Andrés Zabala, Pedro Cobelas o Sebastián Bautista de la Torre en funcions de secretari. També hi havia Manuel Augusto García Viñolas, fundador de la revista Primer Plano i director de No-Do, José M<sup>a</sup> Cano, ex-director de l'I.I.E.C. i el seu fundador, Victoriano López García, els escriptors cinematogràfics Marcelo Arroita Jáuregui i Carlos Fernández Cuenca o el guionista Victor Auz, que al mateix temps era comissari dels Teatros Nacionales. En representació de la indústria hi eren presents el realitzador Arturo Ruiz Castillo i el productor Jordi Tusell. Dins dels límits estrictes delimitats pel franquisme, García Escudero va prosseguir la seva política oberturista amb la incorporació, el 1964, del productor Juan Miguel Lamet i del realitzador José Luis Borau en simbòlica representació del Nuevo Cine Español.

El DGCT buscava, amb aquests canvis, un recolzament de la seva política de renovació i una correlació de forces que li permetés tirar endavant la seva reforma fins l'aprovació de les noves normes. Tot i això, sistemàticament, "cada vez que se plantea en la Junta la Clasificación a efectos de su protección, se forman los dos bandos: los representantes del Sindicato votan siempre alto -"naturalmente", dicen, sin atender a la calidad; los otros nos resistimos a premiar películas deleznable. Hoy hemos ganado la votación; lo cual quiere decir que la Junta va empezar a no tener que avergonzarse de sus calificaciones. Pero cada triunfo es a costa de una batalla campal que aleja más de mí a quienes siguen viéndome como <<el director general de cineclubs>>" (GARCIA ESCUDERO 1978, 42). L'amiguisme i la corrupció es mantenien a l'ordre del dia -perquè "cuando toda la suerte de una película dependía de la clasificación que se le diera, allí las presiones eran tremendas" (GARCIA ESCUDERO a l'autor)- i el DGCT en recull diversos exemples representatius a les seves memòries (IBID, 46; 90).

Alguns afectaven directament la producció catalana: "Hace tres días, El próximo otoño, de Antonio Eceiza, ha sido clasificada 2<sup>a</sup>A. Debería haber sido 1<sup>a</sup>B. Esta clasificación, después de las también bajas de Llegar a más y Los farsantes, puede ser el golpe de muerte a los jóvenes. Ya los productores vuelven a cerrarles las puertas. Y probablemente, ni Grau ni Regueiro obtendrían hoy 1<sup>a</sup>A. También desde este punto de vista hace falta llegar cuanto antes al nuevo sistema" (IBID, 103). En un paràgraf posterior del seu diari, extraordinàriament revelador d'una filosofia política que contradeia els seus gustos personals, el DGCT anota: "Young Sánchez de Camus, 1<sup>a</sup>A, y Los felices sesenta, de Camino, 1<sup>a</sup>B, son un alivio para la

política de estímulo al cine joven después de las bajas calificaciones anteriores. Porque, a pesar de los pesares, este cine, aburrido y todo, es otro cine. No mejor o peor, sino distinto, y que nos permite salir, aunque sea como modestos aprendices, fuera de las fronteras" (IBID, 110).

L'adversari de la nova política del cinema espanyol eren els productors, els productors de sempre liderats per Tusell en la defensa del vell sistema de privilegis que es veia amenaçat per l'eclosió dels nous realitzadors sorgits de l'I.I.E.C. o de l'E.O.C. i recolzats per la DGCT. Les maniobres per contrarestar aquesta operació van ser nombroses (IBID, 94) i, el 30.4.1963, el DGCT reconeixia estoicament: "La Junta se ablanda, la Junta hace agua: la de Clasificación. Se está yendo a pique por los dos extremos. Películas mediocres salen con 1ªA y ni un 3ª castiga a otras que son auténticos delitos en celuloide.

"Como no era cosa de estar cambiando de personas todos los días, se me ocurrió atacar la posible causa de esta flojera mediante una orden que pone difícil el 1ªA, puesto que exige los dos tercios de los votos a su favor y, en cambio, permite que las películas de 2ªB y de 3ª les sirvan a los exhibidores para cumplir la obligación que tienen de proyectar cine nacional. Que no sirvieran para eso era el argumento de las lágrimas: conceder las clasificaciones más bajas era condenar a la muerte civil -o cinematográfica- al pobre productor. Ahora se queda en que el pobre productor no recibe un céntimo del Estado.

"No he conseguido nada. Como lo que verdaderamente les interesa a los productores es pasar por la ventanilla -por la ventanilla del Estado, no la de la taquilla-, resulta que las lágrimas siguen. Está claro que tengo que dejarme de paños calientes e ir derecho al nuevo sistema automático de protección: que hable la taquilla" (IBID, 70-71).

La veritable batalla dels privilegis derivats de les Juntas de Clasificación es va lliurar en aquest terreny i no en el d'una hipotètica dualitat entre Madrid i Catalunya. La frontera no era geogràfica sinó econòmica i separava els vells productors que s'havien nodrit d'aquest sistema en èpoques anteriors dels nous productors que, des d'una manca de solidesa industrial equiparable a la dels anteriors, estaven disposats a participar en el joc de renovacions temàtiques i estètiques que, a través d'una via políticament interessada i no menys proteccionista, se'ls ofería des de l'Estat.

José Luis Borau, membre de l'esmentada Junta de Clasificación, afirma: "Yo creo que desde Madrid no se perjudicaba conscientemente a la producción de Barcelona. A lo mejor estoy equivocado, pero yo creo que no se clasificaban peor las

pel·lícules. En general, las pel·lícules de Barcelona eran peores, pero hablo en general porque aquí también había cada bodrio... Yo no creo que se "cargaran" la industria cinematográfica de Barcelona, pero puedo estar equivocado. Lo que sé es que, como consecuencia de ese centralismo total, venían aquí para estar más en lo que se dice, en lo que se cuece, por gozar más del favor. Barcelona sufrió el centralismo que, más que administrativo era ideológico. Yo estuve dos años en una Junta de Clasificación y allí nadie lo reconoció ni lo confesó, pero yo creo que ni siquiera nadie actuó secretamente contra las pel·lícules de Barcelona. Lo que pasa es que comparando diez pel·lícules hechas en Barcelona con otras diez hechas en Madrid, en general había más pel·lícules malas en Barcelona que en Madrid, aunque en ambas partes había bodrios y en ninguna había grandes pel·lícules. La industria, por las razones que fueran, estaba en Madrid" (BORAU a l'autor).

García Escudero, en declaracions a l'autor, també ratifica aquesta manca de discriminació sovint insinuada des de Catalunya: "No creo que nunca se plantease este problema. Balcázar era un productor que traía sus innumerables pel·lícules como cualquier otro. Luego, la Escuela de Barcelona se llevó el Interés Especial igual que antes había sucedido con la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Es más, dése cuenta de que a lo largo del franquismo, aunque el régimen era centralista, había siempre una cierta atención de cuidar en muchos puntos secundarios a Barcelona". Però, un cop més, les estadístiques ofereixen una dimensió real de la situació.

En termes globals del cinema espanyol, la **TAULA nº X** mostra el número de pel·lícules acollides a aquest sistema de protecció, la quantia de la subvenció i la seva distribució en les diverses categories. La disminució de les de 1ªA observada el 1964 és conseqüència del nou reglament impulsat per García Escudero que exigia el vot de dos terços de la Junta per atorgar aquesta classificació.

Individualment, les pel·lícules produïdes a Catalunya que es van beneficiar d'aquest sistema de protecció estan desglossades a l'Apèndix, però una anàlisi pormenoritzada de les dades aportades per VALLE FERNANDEZ (1969) permet comparar les repercussions d'aquest sistema de protecció entre la producció catalana i la de la resta de l'Estat (**TAULA nº XI**). Metodològicament, d'aquest segon bloc s'han descartat una sèrie de títols -Aprendiendo a morir (1962), Los guerrilleros (1962), Torrejón City (1962), El hombre del valle maldito (1963), La primera aventura (1963), Samba (1963) i El misterio de las naranjas azules (1964)- mancats d'alguna dada i d'altres -Juicio contra un ángel (1963) i Loca juventud (1963)-, acollits a les normes del 1964. De les catalanes ha estat descartada Superespectáculos del mundo (1963), no admesa com a coproducció espanyola fins el 1966.

ANY	FILMS	I.NAC	1ªA	1ªB	2ªA	2ªB	TOT. PROT.	x PROT/FILM
1962	92	3	15	28	35	11	143.845.216	1.582.530
1963	122	5	13	30	57	17	190.669.945	1.707.196
1964	100	2	7	37	39	15	164.320.659	1.827.301

TAULA nº X: Protecció econòmica a la producció espanyola. Distribució de les classificacions atorgades per la Junta i import de la subvenció. Font: VALLE FERNANDEZ 1966, 29; 38.

	IN	%	1A	%	1B	%	2A	%	2B	%	3	%
C62	0	0	0	0	4	28.5	7	50	3	21.4	0	0
E62	3	4.2	9	12.8	19	27.1	28	40	8	11.4	3	4.2
C63	2	9.5	1	4.7	6	28.5	11	52.3	0	0	2	9.5
E63	1	1.1	10	11.4	33	37.9	33	37.9	9	10.3	1	1.1
C64	0	0	0	0	3	25.0	8	66.6	1	8.3	0	0
E64	2	3.2	7	11.4	18	29.5	23	37.7	11	18.0	0	0
TC	2	4.2	1	2.1	13	27.6	26	55.3	4	8.5	2	4.2
TE	6	2.7	26	11.9	70	32.1	84	38.5	28	12.8	4	1.8

TAULA nº XI: Distribució, desglossada per anys (1962-1964) i en conjunt (T), de les classificacions atorgades a productores catalanes (C) i de la resta d'Espanya (E). Font: Elaboració pròpia (dades de VALLE FERNANDEZ 1969).

ANY/PROD	FILMS	TOTAL PROT.	x PROT/FILM
1962 CAT	14	18.141.525	1.295.821
1962 ESP	70	110.698.326	1.581.404
1963 CAT	21	32.944.700	1.568.795
1963 ESP	87	162.376.223	1.866.393
1964 CAT	12	17.003.087	1.416.923
1964 ESP	60	110.805.425	1.816.482
TOT. CAT	47	68.089.299	1.448.708
TOT. ESP	217	383.879.974	1.760.917

TAULA nº XII: Import de la protecció emanada de les Juntes de Clasificación per les productores catalanes (CAT) i les de la resta d'Espanya (ESP). Font: Elaboració pròpia (dades de VALLE FERNANDEZ 1969).



Els resultats mostren un significatiu augment dels films classificats com a 1ªA entre els de la resta d'Espanya respecte als catalans que, en canvi, queda compensat amb una inversió d'aquests paràmetres entre els de 1ªB. També hi ha una proporció superior de pel·lícules de 3ª entre les catalanes així com, curiosament, de les d'Interés Nacional. Aquesta qualificació especial va ser reservada per temes específicament patriòtics o religiosos -cas de Dulcinea, La gran familia, Franco, ese hombre o el documental Sinfonía española<sup>142</sup>-, únicament abordats per empreses domiciliades a Madrid. Però també va beneficiar les primeres mostres del Nuevo Cine Español, que es van repartir entre Madrid -Del rosa...al amarillo i Noche de verano- i Barcelona -El buen amor-, que a més es va aportar la candidatura a l'Oscar de Los Tarantos.

Expressada quantitativament en funció de les subvencions rebudes (TAULA nº XII) aquesta distribució de les classificacions es tradueix en que l'import de la subvenció rebuda per les pel·lícules produïdes a la resta de l'Estat fos d'unes 300.000 pts més que les catalanes, amb unes mitges respectives de 1.760.917 pts en el primer cas i 1.448.708 pts en el segon.

### 7.2.1.3. Control de Taquilla

El punt que coronava el disseny de la política cinematogràfica de García Escudero era el Control de Taquilla. En teoria, equivalia a objectivar els criteris proteccionistes en funció dels resultats comercials d'una pel·lícula o, en paraules del DGCT, a "lo que se ha llamado <<salto de la protección a la libre empresa>> y lo que yo presenté más frívolamente como poner a nuestro cine de pantalones largos" (GARCIA ESCUDERO 1967, 22). Si el cinema espanyol s'hagués regit per criteris industrials convencionals, era lògic pensar, com feia el seu responsable, que "a más inversión, mayor comercialidad, y por tanto, más rendimientos y más protección, y suprimir la limitación del coste permitirá prescindir de una labor de comprobación que de hecho será siempre -en esto tienen razón los productores- un forcejeo penoso entre el productor y la Administración, propicio a toda picaresca, como ha sucedido hasta ahora (GARCIA ESCUDERO 1978, 116). Però les característiques del cinema espanyol eren peculiars i tots els seus sectors van acollir amb recel unes noves normes que incloïen factors de risc.

---

<sup>142</sup> La classificació d'aquest documental era a títol exclusivament honorífic, ja que en tractar-se de la torna d'una productora nord-americana, SAMUEL BRONSTON, als favors concedits per les autoritats franquistes pel rodatge de les seves superproduccions internacionals, no es podia beneficiar de cap mesura proteccionista.

Els exhibidors van recórrer contra l'impost sobre les sales del qual es nodria el Fondo de Protección. Els distribuïdors van fer de López Rodó el seu portaveu i, com exclama el DGCT al seu diari, "¡hasta el ministerio de Agricultura informa contra la posibilidad de que, con el nuevo sistema, las malas películas sean protegidas! ¡Hasta el Alto Estado Mayor se mete con las subvenciones a fondo perdido al cine de calidad!" (IBID, 128). Cada entrebanc d'aquest nivell suposava retallades importants en la naturalesa de la llei -com va succeir amb les coproduccions- i concessions dirigides tant a les quotes de distribució i exhibició del cinema espanyol com als interessos dels productors, angoixats pel fet de dependre dels rendiments de la pel·lícula amb l'única garantia del milió de pessetes que rebien automàticament en concepte d'avançament.

El DGCT es mostrava optimista amb les perspectives que el Control de Taquilla obria: "Será la última pieza del sistema -anotava en el seu diari un mes abans que entrés en vigor, a principis del 1965-, pero mucho más que eso: va a dar claridad al mercado, va a ser la verdad del cine, va a permitirnos a todos operar con realidades, no con mentiras ni fantasías; por primera vez va a ser posible una auténtica política cinematográfica" (IBID, 143). Les primeres dades incrementaven aquesta impressió positiva -"Descubrir que el cine español tiene más éxito del que se creía me hizo sentirme como el ilusionista que saca del sombrero de copa un conejo blanco" (IBID, 178)-, però ben aviat es va descobrir el truc d'aquesta prestidigitació i que la picaresca també havia contaminat la nova mesura que regulava les subvencions. Segons dades del MIT publicades el 1971, "en 2.601 empresas y locales visitados por la Inspección Nacional de Control se levantaron 1.182 actas de infracción - con un total de 2.884 infracciones constatadas" (DE ZARRAGA, "La estructura económica del cine español". A: BRASO, GALAN, LARA et. al. 1975, 28-29).

Les xifres obtingudes del control de taquilla s'han d'utilitzar, doncs, amb un criteri tan purament orientatiu com el dels pressupostos de les pel·lícules. El seu valor és relatiu en termes absoluts però parcialment útil des del moment que eren oficialitzades i, com afirma José Luis de Zárraga al treball citat, "todo cálculo de los rendimientos económicos obtenidos por las productoras deberá efectuarse sobre los datos del "control de taquilla", por muy alejados que se encuentren de los ingresos efectivamente obtenidos en la exhibición".

Fetes aquestes excepcions metodològiques, les xifres relatives als rendiments de taquilla de les pel·lícules de producció catalana a 31.12.1976 -reproduïdes a l'Apèndix- evidencien que, en termes generals, les coproduccions recaptaven xifres

netament superiors a les exclusivament nacionals. En canvi, el calcul dels rendiments obtinguts per cada pel·lícula en concepte de subvenció estatal és matemàticament factible però metodològicament desaconsellable ja que, a més de l'escassa fiabilitat de les dades de base, s'haurien de contemplar altres variants, depenents d'altres beneficis de protecció -l'Interés Especial-, del percentatge de cada coproducció o del fet de saber si la seva estrena es va produir en programa doble, ja que la protecció automàtica del 15% era d'un 12 o un 3 per cent segons fos la pel·lícula base o el complement.

Un cop més, l'opacitat dels mecanismes del finançament del cinema espanyol impossibilita la seva investigació objectiva. Però el fet que durant els anys immediatament posteriors a la implantació del control de taquilla la producció augmentés globalment de volum i tornés a disminuir quan aquesta hipertròfia impostada va provocar la fallida del fons de protecció marca la pauta de la rendibilitat del sistema per una indústria que García Escudero havia pretès vestir de pantalons llargs però ni tan sols va aconseguir ficar-la en cintura.

### **7.2.2. LES COPRODUCCIONS**

Sobre el paper, indústria i administració estaven d'acord en el caràcter positiu de les coproduccions com a mitjà per poder arribar a nous mercats econòmics i obrir fronteres polítiques. Però, malgrat certes reticències inicials (GARCIA ESCUDERO 1967, 97-99; IBID 1978, 116-117), la primera va aconseguir que la segona participés en una operació que, al mateix temps que posava en impúdica evidència el raquitisme de la indústria espanyola en comparació amb les d'altres països europeus, feia còmplice a la segona d'un mecanisme tan rendible a curt termini que escanyava la gallina dels ous d'or. Les aportacions espanyoles a aquestes coproduccions rarament superaven els serveis cedits durant el rodatge i la presència d'alguns actors de segona fila, a canvi dels drets de distribució per Espanya i una rendibilitat garantida pel reconeixement del producte final com a pel·lícula íntegrament espanyola i, en conseqüència, subsidiària del cent per cent de la subvenció de l'estat.

Un cop més, el funcionari del servei nacional d'estadística denunciava amb precisió quina era la traducció pràctica d'una determinada política estatal: "Ha aparecido un nuevo tipo de coproducción que pudiéramos llamar la "coproducción financiera", en la que el productor minoritario participa del 15 al 20 por ciento en la financiación para el sostenimiento de los últimos pagos de realización de una

película que ya ha sido rodada. Estamos ante el caso de una simple aportación dineraria, como puede hacerse como ayuda al coste de una película cualquiera.

"Estas transferencias de fondos, después de realizada una película, constituyen un nuevo tipo de aportación a la financiación de los films, que desvirtua por completo la finalidad principal de los acuerdos internacionales de coproducción. Se trata de una coproducción ficticia.

"Recordamos sin embargo, que esta "coproducción ficticia" participa de los beneficios que las cinematografías de ambos países dispensan a su producción, aparte de la distribución geográfica que acuerdan ambos productores respecto a la explotación de la película.

"Hasta la fecha, en la coproducción se ha considerado la nacionalidad de las empresas colaboradoras; a nuestro juicio sería más preciso hablar de coproducción de empresas que radican en tal o cual nación. Porque ¿quién puede asegurar que haya sociedades con filiales residentes en otros países y ambas, sociedad y filial, no colaboren en coproducciones internacionales de los países donde residen?

"Ha llegado al público de la calle la idea no exenta de realidad, de que existen numerosas coproducciones "italo-italianas", "germano-alemanas", etc., que no son más que películas extranjeras importadas a otros países para gozar de los beneficios cinematográficos del mismo como películas nacionales y, sin derechos de importación. Posiblemente éstas han sido las razones de la aparición de las falsas coproducciones, el beneficio de la doble nacionalidad con todos los pronunciamientos que la legislación tiene en vigor para el cine.

"En el caso particular de España, las películas se benefician de la protección estatal (hasta 1964 del 20 al 25 por ciento del coste de producción), créditos a más o menos largo plazo y cuotas de pantalla, de acuerdo con la ayuda prestada por el estado a la cinematografía nacional. Para este género de películas no cabe duda que se falsea la presentación de su verdadero aspecto que es el de films extranjeros importados. Se han utilizado así los fondos de protección con una finalidad muy distinta a la prevista en su momento por los elementos ordenadores y reguladores del cine" (VALLE FERNANDEZ 1966, 46-47).

Tot i que es van marcar unes normes -el cèlebre "Damero maldito" (Resolució de la DGCT 1.7.1965) dissenyat pel productor José Gutiérrez Maesso a fi de tabular l'aportació de cada país, els diversos convenis bilaterals i una vigilància constant de l'administració pública per evitar abusos-, no es va poder evitar la picaresca. "El tema de las coproducciones -recorda ara el DGCT- era el problema de cada día. Nos dábamos cuenta de que era muy difícil resolverlo porque, primero, había el problema

de los italianos que son maestros en eso. Luego había la picardía del coproductor español que le interesaba mucho jugar la baza de su compañero italiano. Y luego, sobre todo, había la desproporción entre uno que tenía los medios para poner las películas fuera y el otro no los tenía. Lograr un equilibrio que era teóricamente lógico, en la práctica resultaba muy difícil. Las coproducciones eran una pesadilla que, comprendiendo que eran necesarias, desde el principio nos encontramos con esos problemas de picaresca y de desequilibrio. No se consiguió pero es posible que, de haber seguido, se habría resuelto porque había algo que nos estaba presionando, no a nosotros sino a la industria, que era la crisis del Fondo de Protección. Hubo una inflación de películas españolas y, sobre todo, de coproducciones. Como consecuencia de esas medidas que tuvimos que tomar para que la Orden se aprobase con el asentimiento de la industria. De no habernos ido, yo creo que esa crisis habría obligado a los productores españoles a ceder y a rectificar muchas cosas. El hecho es que la herida de las coproducciones estuvo allí constantemente sin que se pudiera llegar a ninguna solución" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

La producció catalana va jugar un paper decisiu en aquesta hipertròfia de la producció espanyola derivada de les coproduccions. No només perquè l'empresa més activa dins l'àmbit nacional -P.C. BALCAZAR- estava domiciliada a Barcelona i el percentatge de coproduccions que va generar arribava al 86.1%, sinó perquè el percentatge global de coproduccions entre les productores catalanes -45.9%- estava molt a prop del 50.2% corresponent a la mitja espanyola. Diversos autors, però especialment els germans PEREZ MERINERO (1975), han denunciat els sistemes de frau als quals recorrien les coproduccions i en cap d'ells la producció catalana va deixar d'interpretar-hi un paper protagonista.

### 7.2.2.1. Filiacions interessades

El cas de Sonata para dos espías, analitzat a la introducció metodològica, revela la facilitat amb la qual una pel·lícula podia canviar de nacionalitat adoptant filiacions interessades. En aquella ocasió la balança va caure de la banda íntegrament alemanya com a conseqüència de les discrepàncies amb Iquino. Però no sempre va ser així i pel·lícules íntegrament estrangeres acabaven obtenint la nacionalitat espanyola a canvi d'una participació econòmica que es limitava a l'anticip de distribució per Espanya i les tones de paper que permetien obtenir el vist-i-plau de l'administració. Resulta simptomàtic, per exemple, que l'única advertència feta per la censura espanyola a El sheriff no dispara (1966), una coproducció hispano-italiana dirigida por José Luis Monter, fos "traducir al castellano la palabra Fin" (GONZALEZ

BALLESTEROS 1981, 299). En el context de la producció catalana, l'exemple d'Un golpe de rey és particularment rellevant.

Formalment coproduït entre l'empresa italiana BIVAL FILM, amb una aportació del 70%, i la barcelonina TILMA FILMS, en un 30%, aquest film va passar la comissió de censura de guions el 30.6.1966, però quinze dies després la DGCT li negava l'estatus de coproducció "por estimar insuficiente la aportación española"<sup>143</sup>. L'oncle del propietari de l'empresa, l'industrial basc Javier de Satrústegui, contraatacava amb una carta dirigida a Francisco Sanabria, Subdirector General de Espectáculos, en la qual feia valer les seves influències polítiques:

"Tuve el gusto de conocerle personalmente, hace pocos días en La Manga, con motivo de la inauguración de la nueva línea aérea. Hoy le molesto por un asunto por el que tengo verdadero interés.

"Le agradecería pudiera examinar con toda atención el Dossier del film Colpo da Re que, producido por la marca TILMA FILMS, ha financiado casi enteramente, mi sobrino Luis Mata Satrústegui, que estuvo conmigo en La Manga.

"Como se trata de una inversión ya de cierta importancia, como tutor moral de su patrimonio después del reciente fallecimiento de su padre, del que soy su albacea testamentario, me han presentado el problema como una cuestión a resolver por la Administración de forma discrecional.

"Según me dicen, el criterio que sustentan los abogados de TILMA FILMS, así como el de los propios productores, es que se trata de un caso de infracción de las normas, de tipo formal, en lo que nada han podido hacer y por el que se les ha sancionado con un rigor severísimo que supone la no concesión del cartón de rodaje y en definitiva la pérdida de toda la inversión en la práctica.

"Como me consta, que tanto mi sobrino Luis como sus asociados son personas incapaces de cualquier mala fe, le ruego sinceramente que se le pueda proporcionar salida a este asunto.

"No obstante todo ello, y como siempre me gusta tener la certeza total de invocar por un asunto justo, pensaba remitir el Dossier que me han enviado, al dictamen de mi abogado particular, para con toda objetividad tener una idea exacta de este asunto. Pero pienso que antes de mandarlo y originar este gasto, dado que he tenido el don de conocerle, quiero saber su tan importante opinión".

La resposta del funcionari, datada el 25.11.1968, deixava molt clara quina era la política de la DGCPPE en relació a la veritable naturalesa de la pel·lícula:

"Esta Dirección General viene dedicando los mayores esfuerzos para la creación de un cine nacional autosuficiente y que pueda competir ventajosamente con el cine extranjero.

"Esta política implica por una parte el otorgamiento de una serie de ayudas oficiales y por otra la vigilancia de las producciones, a fin que éstas respondan al indicado propósito.

"La película Golpe de Rey fue planteada ante este organismo con fecha 22 de junio de 1966. Inmediatamente se procedió a su estudio, del que resultó que la misma poseía muy escasas aportaciones españolas, tratándose más bien de una película italiana. En realidad la aportación española quedaba reducida a un actor principal, el director de fotografía y

<sup>143</sup> Exp. 63A-66; c. 36.218.

unos días de rodaje en nuestro país. Nuestra decisión no pudo ser otra, por consiguiente, que rechazar el proyecto, lo cual tuvo lugar el 14 de julio siguiente.

"El productor tenía entonces dos soluciones, o renunciar a la producción o modificar su planteamiento con el fin de introducir más elementos españoles que permitieran la aprobación y, por consiguiente, abriera a la película la posibilidad de recibir las cuantiosas ayudas que el Estado concede a la producción nacional. En conversaciones con la Sección de Cine, se llegó al acuerdo de añadir a la aportación española un segundo papel de actor principal y los puestos de decorador y montador. Esto no se hizo por el productor, seguramente porque la película estaba ya rodada, no obstante la norma legal que establece que el rodaje de ninguna película puede comenzarse en plazo inferior a treinta días después del depósito del proyecto en los organismos oficiales.

"Deseando extremar su deferencia, este organismo, no obstante todo ello, accedió a examinar la película ya terminada. Esta operación tuvo lugar en su momento, comprobándose rigurosamente lo que se presumía, por lo que quedó definitivamente rechazada.

"Deseo que comprenda cuál es la posición de esta Dirección general. El caso de Golpe de Rey no es el único. Afortunadamente estos casos van disminuyendo como consecuencia de la energía desplegada por la Administración, cosa no agradable para las personas a las que está confiado este cometido, que preferirían que todos los proyectos que se les presentasen pudieran ser aprobados sin la menor vacilación.

"Me hubiera gustado poder satisfacer sus deseos, pero como les he explicado me es enteramente imposible".

Vista la situació, TILMA FILMS S.A. va posar el cas en mans de dos advocats barcelonins que, amb data 9.12.1968, van efectuar un ampli dictamen del qual es dedueix que la pel·lícula no va obtenir cartró de rodatge i que els productors italians,

"posiblemente molestos por las dificultades que iban surgiendo, se dirigieron al correspondiente Ministerio de su país, y éste declaró el film como italiano.

"Por su parte, la Dirección General de Cinematografía denegó la atribución de coproducción internacional al film en cuestión, en vista de aquella unilateral declaración del Ministerio italiano y recurrida por TILMA FILMS aquella decisión se trajo la película a España para visionado, observándose entonces que, en la copia remitida, la coproductora italiana no había incluido en los títulos de la película los nombres de todos los actores españoles, sino que aparecían omitidos varios de ellos, lo que dio lugar a que la Administración considerase que la participación española era insuficiente.

"Ello no obstante, la participación española y la suficiencia de la misma quedan probadas: por los contratos, por testimonio y por los justificantes de inversión".

En aquesta ocasió les reclamacions van fer efecte i, tres anys després de la sol·licitud del cartró de rodatge, el document que acreditava la participació espanyola va ser extès per l'administració franquista el 25.6.1969 malgrat l'opinió contrària del Direttore Generale dello Spettacolo que, en una carta datada a Roma el 8.7.1969 i dirigida a la DGPE, es reafirmava en reconèixer el film -que no es va arribar a estrenar a Barcelona- com a "puramente italiano".

També va resultar extraordinàriament complex el tràmit burocràtic exigint perquè quadressin els percentatges de Las bellas del bosque, coproduïda per

BALCAZAR -ja en la pendent del seu declivi- amb l'empresa francesa LIRA FILMS i la italiana ASCOT CINERAID. Un ofici del DGCPE a la productora catalana, datat el 22.4.1969, rebutjava el pressupost inicial<sup>144</sup>. Un any i mig després, els assessors de la DGCPE opinaven, a còpia vista:

"a) Sin entrar en análisis de comprobantes y dado que la elaboración del film se ha hecho íntegramente en España, la inversión sí puede llegar a los cinco millones mínimos que hasta ahora se exige (es minoritaria).

"b) Que si a estos cinco millones -mínimos- se añaden los ocho millones y medio que al parecer Francia debiera transferir a España según el presupuesto -en el contrato no figura-, la inversión sería de 13.500.000 la cual no se ve por ninguna parte.

"c) El film no parece tener unidad, está descuidado en la ambientación... etc. Con esto no queremos enjuiciar su calidad, pero lo que sí se deduce es que las inversiones que figuraban en el presupuesto del proyecto -que ya eran elevadas- no han sido aportadas de la misma manera a la hora de realizar la película.

"d) Por el tipo de película de que se trata -un argumento retorcido y dado a posibles versiones- podría pensarse en una película extranjera rodada en España"<sup>145</sup>.

Productora i DGCPE es van crear a continuació diversos recursos i reclamacions fins aconseguir la claudicació de l'administració pública davant l'empresa catalana. El 18.12.1971 Genís R. Vila (en nom de P.C. BALCAZAR) havia explicat a la DGCPE que, davant l'existència d'un certificat bancari on constava

"nuestra entrega de unos efectos de cambio por un importe de F.F. 260.278,40, en conceptos de rendimiento de la película de referencia, debemos manifestarles que el error provino en primer lugar, por el desconocimiento del asunto, de la persona que se encargó de solicitar el indicado certificado al banco, ya que todo lo concerniente a asuntos de extranjero y concretamente de la película que tratamos, fue llevado personalmente por nuestro anterior administrador Sr. Torres, el cual cesó en su cargo en esta productora, marchando precipitadamente sin haber podido explicar cómo estaban los asuntos y en partiuclar los de extranjero a la persona que le suplía en el cargo. Ello, motivó bastantes transtornos en general".

Un nou informe de coproducció del 18.1.1971 remès a la DGCT insistia:

"Que si bien en el contrato de coproducción no se señala específicamente ninguna aportación dineraria de parte francesa a la española, en el presupuesto del proyecto sí se

---

<sup>144</sup> Exp. 9-A, c. 46.041.

<sup>145</sup> Informe a la DGCPE signat per A. Cuevas, M.A. Proharam i J.M. Ramos, datat a Madrid el 7.11.1970 i arxivat al mateix expedient.



hace constar por ésta tal circunstancia y, por ello, sería conveniente que la receptora de esta aportación aclarase este punto, si es que se produjo, cuándo y la razón del mismo. (...) Al expediente se han unido escritos de dos bancos justificando unos ingresos de cantidades procedentes de Francia como "rendimientos en los territorios del mundo" y "participación por pre-venta", con fecha posterior al rodaje y por tanto no para este fin"

Però Alfonso Balcázar no es va donar per vençut i, en un nou comunicat a la DGCPE, datat el 1.3.1971, pretenia aclarir l'absència de la transferència francesa que posava en evidència la ínfima participació de la seva empresa en un film íntegrament adscrit a aquella nacionalitat:

"En su inicio las participaciones de los elementos de cada país cubrían los porcentajes previstos, por lo que se dejó todo terminado y firmado. Posteriormente surgieron algunos problemas sobre las aportaciones previstas quedando el envío de la documentación a este Departamento en suspenso hasta aclarar estas diferencias. Cuando quedó todo aclarado se vio que no cubrían los porcentajes acumulándose gastos a la parte española por lo que se confeccionó nuevo presupuesto y nueva instancia quedando en olvido el reseñarlo en el contrato. Esta es la circunstancia que motivó el error".

Un any després, el 23.2.1972, la DGCPE tornava a denegar la nacionalitat espanyola a la pel·lícula perquè "la entrada de divisas por rendimiento de explotación de la película en el extranjero y para gastos de rodaje en España, no alcanza la suma total prevista en el proyecto, sobre cuya base se autorizó el rodaje de la película". Tanmateix, el 29.10.1973, quatre anys i mig després del seu rodatge i si bé privada de qualsevol protecció econòmica, aquesta pel·lícula francesa passava a engruixir, finalment, el volum de la producció espanyola.

Encara més rocambolesca va resultar la gestació de Superespectáculos del mundo, una teòrica coproducció entre ESTE FILMS i CINEPRODUZIONI ASSOCIATE oficialment reconeguda al 50% després de laborioses negociacions que posen en evidència la naturalesa del producte. La seva primera sol·licitud del cartró de rodatge data de l'agost del 1962 i es va autoritzar el 16.10.1962, un mes després que La vanguardia española n'hagués anunciat l'inici del rodatge. En canvi, segons la revista Primer Plano, les primeres seqüències es van filmar el gener del 1963, coincidint amb l'aprovació de l'esmentada coproducció per part dels organismes italians, que van reiterar aquesta resolució el 27.6.1963, si bé amb una modificació substancial respecte a la versió espanyola, ja que el títol transalpí era Sexy nel

mondo i aquest va ser precisament un dels arguments esgrimits en la seva prohibició per part de la censura espanyola el 14.3.1964<sup>146</sup>.

La pel·lícula era una successió d'espectacles de varietats suposadament filmats arreu del món i mantenia un absolut paral·lelisme amb una altra producció d'ESTE FILMS, Noches del universo, realitzada contemporàniament. Segons Enrique Esteban, "jo vaig fer una coproducció de Superespectáculos del mundo amb els italians. Com que vam rodar tant material, em sobrava mitja hora i llavors vaig contractar altres números i em va sortir una altra pel·lícula sencera. Els números d'aquí els va rodar Nunes i també vam rodar números que eren d'aquí i feiem veure que eren de fora. Altres coses les vam rodar a Itàlia. El coproductor italià eren els germans Maggi. Com que jo anava sempre a Itàlia a comprar pel·lícules, algú me'ls havia presentat. La història va començar així: vaig fer Superespectáculos del mundo perquè abans havia comprat El mundo de noche per Mundial i en García em va dir que això no donaria un duro. Vaig haver d'anular el contracte amb Itàlia, se la va quedar Filmax i va fer molts diners. Llavors jo vaig decidir fer-ne una altra" (ESTEBAN a l'autor).

Nunes, que anteriorment havia dirigit per a la mateixa productora No dispares contra mí, va rodar certament algunes seqüències aïllades i després indistintament incorporades a Superespectáculos del mundo i a Noches del universo. En realitat, explica el director, no eren dues pel·lícules, sinó "muchas. Se agruparon varios productores italianos con central en Roma y rodaban sus espectáculos. Entonces colaboraban con varios productores de todo el mundo que también aportaban material. Fueron varias películas..." (NUNES a l'autor). La feina de Nunes va consistir en rodar un número amb un cantant en una torre de Castelldefels i un altre a Sabadell protagonitzat per una parella de titelles humans. Però, simultàniament, també rodava altres seqüències l'italià Roberto Bianchi Montero, que era qui, en realitat, coordinava tot el projecte. "Yo ni iba al rodaje. Ellos llegaron a un acuerdo y yo no tenía demasiado interés, después lo montaron en Roma y yo no intervine ni siquiera en el doblaje", recorda Nunes, que és qui firma la pel·lícula com a director. En canvi, el realitzador acreditat a la versió espanyola de Noches del universo és Miquel Iglesias que, segons ell, "ni la vaig dirigir, ni la he vist. Me la va encolomar l'Enrique Esteban en aquella època que feien coproduccions. De cop i volta un dia vaig veure que m'hi havia posat sense dir-me res. No em va pagar res, però com que hi havia amistat..." (IGLESIAS a l'autor).

<sup>146</sup> Exp. 39.673; c. 63.315. Tota la correspondència entre el productor i la DGCT posteriorment reproduïda procedeix d'aquesta font.

Aquesta picaresca nominal era habitual en totes les coproduccions però, en casos tan evidents com aquest, provocava reaccions de la DGCT que, amb una sola prohibició, podien desmantellar l'estabilitat de la productora, tal com es tradueix a partir d'aquesta carta del DGCT a Enrique Esteban datada el 17.3.1964:

"El 21 de enero de 1964, cuando se encontraba ya terminado el rodaje de la película e incluso estrenada la misma en Italia, la Productora española remitió solicitud, manifestando que había introducido modificaciones en el proyecto en su día aprobado, razón por la cual recababa la nueva censura del guión definitivo de la película. A dicho escrito contestó este Centro Directivo, con oficio de 15 de febrero del mismo año, comunicando a dicha Productora que, habiéndose terminado ya el rodaje de la película, y por lo tanto siendo un hecho consumado las modificaciones introducidas en el guión que sirvió de base para la autorización de dicho rodaje, habían sido incumplidas las bases sobre las que se autorizó el proyecto.

"No obstante, estando ya presentada la película ante la Junta de Censura, este organismo procedió a visionar la misma para ver si concordaba con el guión autorizado el 14 de agosto de 1962, comprobando que, efectivamente, había sido rodada sobre la base de un guión no autorizado y radicalmente distinto.

"La circunstancia de referencia, las alteraciones introducidas de hecho en la película, y los graves reparos de orden moral que las mismas ofrecen, han sido motivo suficiente para que por la Junta de Clasificación y Censura, Rama de Censura, se haya acordado, con fecha 28 de febrero del año en curso, la prohibición de la película a efectos de su pública exhibición.

"Visto dicho acuerdo y las demás circunstancias concurrentes en el caso, esta Dirección General ha resuelto denegar a la película los beneficios de coproducción".

El propietari d'ESTE FILMS encaixà el cop i va haver de doblegar l'esquena davant l'administració a fi de tractar de solucionar el problema que bloquejava la seva estabilitat econòmica. Amb data 6.7.1965 remetia la següent instància al DGCT per "tratar de solucionar un grave problema de orden económico que se le plantea al suscrito". En primer lloc invoca "sus actividades cinematográficas comenzadas hace muchos años" i subratlla que "ha procurado molestar lo menos posible la atención de esa Dirección General, acatando y respetando siempre cualquier decisión emanada de la misma, condecorador del recto criterio que preside los acuerdos de V.I.". Implícitament aludeix a una entrevista personal en la qual "expuso los graves problemas que le creaba la prohibición, momentánea, de distribución y exhibición de las películas de su propiedad Superespectáculos del mundo y El gran show, en las que invirtió, en su día, unos siete millones de pesetas y que, inmovilizado este capital, le ha creado una situación gravísima. (...) Hoy, acuciado por acreedores a los que podría atender en el caso de disponer de los derechos de exhibición de las películas citadas, tiene embargados no sólo sus bienes propios del negocio, sino su mismo piso y vivienda particular, cuya subasta está anunciada a demanda ejecutiva

de Estudios IFI, a pesar de haber pagado a esta última buena parte de la cantidad total que adeudaba". Después d'exposar aquesta situació, el productor sol·licitava la revisió de la prohibició a través d'un acord que permeti "compaginar los justos derechos de esta Dirección, velando por los intereses nacionales, con los del que suscribe, encaminados especialmente a cumplir sus obligaciones para con terceros y a mantener a su familia unida, bajo un techo que, desgraciadamente y de no ser atendido este ruego, se está hundiendo definitivamente".

Aquesta carta anava acompanyada d'una memòria on es demostra que Superespectáculos del mundo era una coproducció amb CINEPRODUZIONI ASSOCIATE en la versió italiana de la qual "tenía agregados unos números que no existían en la versión española. La responsabilidad de incluir otros números de los presentados en la solicitud de rodaje, tanto en España como en Italia, debe recaer solamente sobre el coproductor italiano causante de esta anomalía.

"Mi proposición verbal, durante las entrevistas en este Ministerio, fue que al haberse anulado la coproducción, se me concediera la película como española, ya que mi material rebasa los cincuenta minutos de proyección y el resto para completar la película, podría ser de archivo o bien rodar nuevo material. Estoy dispuesto a suprimir cualquier secuencia que por Censura consideren no debe aparecer en la película".

També es detallava -tal com apareix reproduït a l'Apèndix- que el material rodat per la productora espanyola corresponia a un minutatge de 42 minuts i 28 segons, mentre el procedent d'arxius durava 40 minuts i 30 segons, però part d'aquestes seqüències ja havien estat utilitzades a Noches del Universo i en una tercera pel·lícula titulada El gran Show, una producció italiana de la casa FONOROMA "la qual -segons explica ESTEBAN a la memòria citada- era una refundició de tres films de espectáculos que ellos tenían. Al ver que podía ser una competencia de mi película que estaba terminando de rodar, titulada Superespectáculos del mundo, opté por comprarla y, financiada por mí, darla a un distribuidor español, para de esta forma controlar su explotación y beneficiarme, en caso de que se produjera una competencia a mi propia película".

La resposta del DGCT portava implícita una sortida del problema que si bé resultava airosa pel productor des del punt de vista econòmic, evidencia la naturalesa de les coproduccions. García Escudero comunicava a Enrique Esteban que "habiendo sido prohibida la película realizada por esa empresa en coproducción con Italia, Superespectáculos del mundo, no existe inconveniente alguno en que el

material español sea utilizado como de archivo para la realización de una nueva película española, si bien ésta estará en principio excluida de protección".

Finalment, Superespectáculos del mundo va ser oficialment reconeguda com a coproducció el 1966. Havien passat tres anys des de la seva gènesi, la signava un director que n'havia rodat un parell de seqüències, contenia escenes aprofitades d'altres pel·lícules però, tanmateix, podia beneficiar-se de la subvenció íntegra de l'Estat en virtut de la legislació vigent en matèria de coproduccions....

### 7.2.2.2. L'altra cara de la moneda

A més de dependre de l'Estat en matèria de protecció, els coproductors locals havien d'establir relacions comercials amb els seus homòlegs d'altres països. Itàlia, principalment, França i Argentina, tal com mostra la **TAULA nº XIII**, van ser els principals països coproductors a escala espanyola.

En el cas de les empreses catalanes (**TAULA nº XIV**), terminologia que en aquest cas equival majoritàriament a P.C. BALCAZAR, les coproduccions amb Itàlia també corresponen a un 50%, aproximadament. El percentatge de tripartites (31.6%) és superior al del conjunt d'espanyoles (25.15%), però la diferència és explicable tant per l'absència de coproduccions amb Argentina o d'altres països com per la política empresarial de la productora d'Esplugues i les seves bones relacions amb Alemanya que, individualment, també presenta un percentatge superior.

Proporcionalment, la participació econòmica de les empreses catalanes en les coproduccions tendeix a un cert desequilibri que prima les minoritàries en detriment de les equilibrades (**TAULA nº XV**). Però, un cop més, tot i els filtres de control imposats per l'administració, les xifres oficials s'apartaven d'una realitat molt més prosaica que es desprèn dels testimonis de diversos productors sobre unes experiències reveladores de la veritable naturalesa de les coproduccions.

El punt de partida era molt simple: "Anàvem al festival de Cannes -recorda el gerent de BALCAZAR- i sèiem en una taula on venia la gent que ens estava buscant. Agafàvem tres guions, com a màxim, i a la tarda jo feia el *desglose* per saber què s'havia de decidir l'endemà. A part d'això, el Paco [Balcázar] anava a jugar al casino, com sempre, i això el va perdre. Nosaltres fèiem un milió... donàvem un milió de [pts en] serveis a canvi dels drets per Espanya. Aquest milió el donàvem en serveis, en decorats que eren sempre els mateixos... però si hi havia un helicòpter anava a fora. Jo treia tots els extrems. També s'havien de refer [els guions], però ells ja hi contaven, amb això" (DE LA LOMA a l'autor). "Nosotros poníamos los estudios, el material eléctrico, la figuración, cámara, laboratorios y algunos técnicos -corroboraba

PAIS	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	TOTAL/%
ITALIA	11	21	23	46	57	43	34	24	259/51.3
FRANÇA	-	5	6	6	2	3	2	2	26/ 5.1
ARGENT	6	3	3	1	5	6	-	1	25/ 4.9
EEUU	1	4	2	3	9	1	2	1	23/ 4.5
ALEMAN	-	2	1	7	-	4	2	1	17/ 3.3
ALTRES	-	3	4	3	2	6	4	5	27/ 5.3
TRIPAR	6	17	24	32	22	7	10	9	127/25.1

TAULA nº XIII: Països que intervenen en coproduccions espanyoles. Font: LOPEZ GARCIA 1972.

PAIS	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	TOTAL/%
ITALIA	1	1	2	15	9	7	4	2	41/51.8
FRANÇA	-	1	2	2	-	1	-	1	7/ 8.8
ALEMAN	-	-	-	4	-	-	-	-	4/ 5.0
EEUU	-	-	-	2	-	-	-	-	2/ 2.5
TRIPAR	1	2	7	6	6	1	1	1	25/31.6

TAULA nº XIV: Països que intervenen en coproduccions amb empreses catalanes. Font: Elaboració pròpia.

	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	TOT/%
> 60%	-	-	3	8	2	2	2	2	19/24
>40<60	1	2	3	15	5	5	2	-	33/41
< 40%	1	2	5	6	8	2	1	2	27/34

TAULA nº XV: Distribució, desglossada per anys i en xifres globals, de les coproduccions d'empreses catalanes segons el seu percentatge de participació fos majoritari (> o = 60%), equilibrat (>40 - <60%) o minoritari (< o = 40%). Font: Elaboració pròpia (dades de VALLE FERNANDEZ 1969).

Jaime Jesús Balcázar-. Con todo eso ¿cómo podían negar la nacionalidad española de una película? Eran proyectos que venían con el guión y los protagonistas ya designados y si se rodaban en España era porque resultaba mucho más barato para los productores italianos, franceses o alemanes. Además suponían la entrada de divisas" (BALCAZAR a l'autor).

A fi d'augmentar la rendibilitat de l'operació, un dels mecanismes establerts habitualment era l'autocoproducció entre empreses d'un país i les seves filials creades en altres per beneficiar-se, per partida doble, de les respectives subvencions estatals. La productora dels Balcázar, gràcies a les seves xarxes esteses per Itàlia en el sector de la pel·leteria, havia establert un precedent amb l'obertura a Roma de la productora ENALPA -que responia a les inicials de tres dels germans (Enrique-Alfonso-Paco)- per autocoproduir-se, amb P.C. BALCAZAR, el film Buenos días, amor, dirigit el 1957 per Franco Rossi.

Una reciprocitat similar era l'establerta entre P.C. BALCAZAR i INTERNATIONAL GERMANIA FILM, una productora domiciliada a Colònia però en la qual hi tenien interessos econòmics els espanyols Carcasona i Eduardo de la Fuente, paral·lelament vinculat a l'empresa madrilenya TITO'S FILMS. La relació va fructificar amb la coproducció dels westerns Pistoleros de Arizona, El último mohicano, Oklahoma John o Clint el solitario, i quan José Antonio de la Loma va abandonar la gerència de l'empresa d'Esplugues va aprofitar aquest contacte per produir Misión en Ginebra amb TITO'S FILMS com a representació espanyola. També un mateix productor estranger podia coproduir en nom de diverses empreses, com el belga Nat Wachsberger des de RIALTO -El tigre de los siete mares, Tormenta sobre el Pacífico i Estambul 65- o CAPITOLE FILMS en el cas de Un balcón sobre el infierno, Operación silencio i Las Vegas 500 millones. Un cas similar era el de l'italià Dario Salbatello, que tan aviat finançà Siete pistolas para Timoty amb la G.I.A. com La cena de los cobardes amb Flora Film, empresa que també va participar a la coproducció de Doc, manos de plata. Però aquesta capacitat camaleònica dels mateixos personatges genera nombrosos problemes d'investigació d'un tema encara inexplorat a Itàlia, però també obre nous interrogants sobre la naturalesa de les empreses estrangeres que coproduïen habitualment amb Espanya.

En el cas d'Itàlia, en termes generals, n'hi havia algunes d'importantes -com Dino de Laurentiis a El tigre se perfuma con dinamita-, d'altres mitjaneres amb tendència a prosperar -com P.C. MEDITERRANEE de Pio Alberto Pugliese i Luciano Ercoli (present a cinc coproduccions dels BALCAZAR i una d'ISASI) o la WEST FILMS d'Italo Zingarelli- i "productores menors que fins i tot creaven una societat per

produir un sol film: el 1967, 43 empreses van produir un sol western. Altres cops, aquestes, tenint dret a dues coproduccions després d'haver realitzat un film italià, apareixien en els "crèdits" de westerns espanyols i alemanys en els quals posseïen una reduïda participació financera" (VOLPI, "Il western italiano: come la copia divenne l'originale e fu riprodotto all'infinito". A: MAGRELLI 1986, 137)

En aquest paisatge de característiques molt similars a les del cinema espanyol, l'origen del capital no sempre apareixia amb nitidesa i una mateixa pel·lícula podia passar per les mans de diverses empreses. La coproducció de TEIDE María Magdalena va ser una proposta del cap de producció Antoni Jover inicialment plantejada com italo-espanyola-marroquina, però en realitat, recorda Forn, "era un *tinglado* dels italians que els marroquins havien de pagar en un 80%. Van planejar un rodatge al Marroc amb cavalls i camells durant sis setmanes, involucrant-hi el califa de Casablanca i un parent del rei. Eren un grup de tres o quatre financers amb moltes peles que després van perdre tot el que havien posat a la pel·lícula. A mi em van dir que només havia de portar-hi un parell d'actors, l'operador i el maquillatge" (FORN a l'autor). La primera productora italiana involucrada -segueix el productor- era "la ERIDANIA però després la va acabar la FINARTE. També va intervenir-hi la CICLOPE, però vam tenir la mala sort que el gerent de ERIDANIA va morir d'un infart el mateix dia que jo vaig arribar a Roma per parlar amb ell. A Itàlia aquesta pel·lícula no s'ha estrenat mai. Aquí es va estrenar amb una còpia Ferrania Color, perquè jo era el coproductor i a Itàlia el negatiu estava embargat. Jo tenia els drets de distribució per Espanya i la meitat del món, però realment no era exportable".

Entre les productores que més assíduament van intervenir en coproduccions amb empreses catalanes sobresurt CINEPRODUZIONI ASSOCIATE, regentada pels germans Giuseppe i Mario Maggi. Oficialment, va participar en quatre films amb IFI ESPAÑA, un amb ESTE FILMS i onze amb BALCAZAR, i els seus mètodes de treball posen en evidència la naturalesa de l'empresa. Tenien un mercat d'explotació específic a l'Orient Mitjà i, conjuntament amb la productora d'Esplugues, van rodar dos films de forma simultània a Turquía. Un, Destino Estambul, es rodava en aquesta ciutat i el seu realitzador, Miquel Iglesias, va assumir l'encàrrec pocs dies abans de començar el rodatge. Un cop allà va constatar que el guió no era viable i va haver d'anar a Roma per refer-lo amb Mario Colucci. De nou a Istanbul, va rebre la visita de De la Loma, que també va intervenir-hi, i un cop acabat el muntatge a Barcelona va venir un dels germans Maggi "per retocar-la. Vam rodar algunes coses, però després sé que hi van ficar trossos de pel·lícules d'ells, coses de soldats que no tenien res a veure. Maggi em va dir que l'empresari li havia dit que s'havia de donar



més *empaque* a la pel·lícula, però era una bestiesa. Saps que, li vaig dir: <<No dic que retiro el meu nom de la pel·lícula, perquè perjudicaré a BALCAZAR, perquè com que hi havia tot això de les coproduccions... però feu allò que us dongui la gana, jo no vull ni veure la pel·lícula>>. Era denigrant, no tenia res a veure amb allò que jo havia fet" (IGLESIAS a l'autor).

De la Loma va passar per Roma -on es va entrevistar amb Mario Maggi- abans d'anar a Istanbul per donar un cop de mà al guió que rodava Iglesias. Però els veritables problemes els patia Jaime Jesús Balcázar a la Capadòcia mentre rodava El hombre del puño de oro en un indret on s'acabava de cometre un crim i la corresponent venjança. "En arribar al poble -recorda De la Loma- hi havia tres homes penjats, com si fos a l'Oest. Tres dies abans hi havien acampat una parella d'alemanys molt rossos i els havien violat i matat a tots dos. Llavors van fer justícia, per no espantar al turisme, i els van deixar penjats. Vam dir que els traguessin perquè era pitjor això. Les actrius estaven molt espantades i, quan acabaven el rodatge, a més s'havien de fer el sopar amb ampolletes d'oli que compraven a la farmàcia perquè allà tot es feia amb greix de xai" (DE LA LOMA a l'autor).

Malgrat aquests mètodes de treball, les onze pel·lícules que els Maggi van coproduir amb BALCAZAR certifiquen que la sintonia era perfecta i les seves ondes s'estenien a d'altres productors, com Iquino, que també se'n van beneficiar directa o indirectament. La saturació de la qual era objecte BALCAZAR motivava que cedissin coproduccions financeres d'aquest estil -en les quals calia posar-hi poc més que el nom- a d'altres productores. Un cas particular va ser el de Mercenarios del aire, amb SANTOS ALCO CER, exposat a l'apartat metodològic, i un altre -no menys peculiar- el de Míster Dinamita. Mañana os besaré la muerte, traspasat a TEIDE.

Segons Forn, Francisco Balcázar "m'ho va portar tot fet i jo vaig entrar en contacte amb els alemanys i els italians. Vam firmar els contractes just quan jo vaig desaparèixer quinze dies o tres setmanes per anar a rodar els exteriors de La piel quemada. Els Balcázar em van dir que no m'amoïnés perquè ells ho controlaven tot però, un cop a Andalusia, vaig començar a rebre notes perquè em posés en contacte amb ells. No en vaig fer cas, però en arribar em van dir: <<Esto es un desastre porque los alemanes no pagan, nos deben dinero>>. Jo els hi vaig dir: <<Portem dues setmanes de rodatge i jo tinc la propietat d'Espanya. Per tant, no ens posem nerviosos, hi ha un coixí del qual jo en puc disposar>>. En aquell moment jo els hi podia garantir un milió de pessetes, perquè La piel quemada en devia costar tres. En aquell cas havien fet dues setmanes de rodatge i els hi devien set milions. Jo no entenia què havien fet, però resulta que els hi havien posat els decorats, els hi

havien pagat les dietes... Jo vaig prendre cartes, com a coproductor espanyol, i vaig reclamar la presència del coproductor alemany però el senyor Werner -em sembla que es deia- no apareixia. Després de tres o quatre dies de no aconseguir parlar amb Múnic, d'acord amb els Balcázar, vaig tallar la llum. Va venir Gottlieb -que era el director a dir-m'ho- i es van enfadar molt, però jo li vaig dir: <<La llum tornarà d'aquí a cinc minuts i ho he fet com a avís perquè si demà no apareix el senyor Werner a Barcelona no hi haurà més enllà>>. No va ser l'endemà, però sí al cap de dos dies. Ens vam tancar en llargues discussions amb la particularitat de que jo no m'hi estava jugant res, però jo era més dur que els Balcázar, fins el punt que en Paco em deia que afluixés. Hi havia una cosa que em preocupava, que era el pagament de les quotes de la seguretat social i això devia ser l'octubre o novembre. Vam arribar a uns acords i a una xifra, però en Werner ens va dir que ens pagaria amb un taló de 7 milions pels Balcázar i 900.000 per a mí amb data del 22 de desembre. Jo no el volia, però en Paco va dir que hi estava d'acord. Jo vaig agafar el meu talonet, el vaig dur al meu banc i els hi vaig demanar que estigués a Múnic el 21 de desembre per ser presentat l'endemà a les nou del matí a fi de que a mí m'arribés un telegrama dient si era o no conforme. Així va ser, tot es va complir, i passat Nadal vaig anar pels estudis BALCAZAR i li vaig dir al Juanito Torres, que era el gerent: <<Va acabar molt bé allò del taló>>. Ell es va endur les mans al cap perquè no se n'havien recordat i no el van cobrar mai, aquell taló..." (FORN a l'autor).

Bona part de les coproduccions amb Alemanya van passar per la citada INTERNATIONAL GERMANIA FILMS o per CCC FILMKUNST GMBH del productor Arthur Brauner (DILLMAN-KUHN 1990). La seva importància es traduïa en productes de solidesa superior a la mitja -com el díptic El ataque de los kurdos i El salvaje Kurdistan- però que tampoc eludien la picaresca. En realitat es tractava d'un sol rodatge però en sortien dues pel·lícules i el seu realitzador, Franz-Josef Gottlieb va haver de ser rellevat per Roy Rowland a causa de la impossibilitat de complir el pla de rodatge.

Entre els productors francesos que van operar amb empreses catalanes, després d'una anterior visita de Georges de Beauregard, destacava CHAMPS ELYSEES. Animada per l'èxit de Fuego fatuo (Le feu follet, 1963) i les afinitats que el seu protagonista, Maurice Ronet, sentia per Espanya, la productora de Louis Malle va intervenir en la doble operació amb JET FILMS constituïda per Amador, on "l'aportació de la productora francesa va ser el sou de Maurice Ronet i poca cosa més" (MATAS a l'autor), i La vida es magnífica, primer film dirigit pel cineasta francès. Tanmateix, les coproduccions amb el país veí tampoc no van poder evitar la

picaresca a través de personatges tan singulars com Denis Arroch. Francesc Rovira Beleta l'havia conegut arrel del rodatge d'Altas variedades (1960), on la seva participació va consistir en el contracte dels actors Christian Marquand i Agnès Laurent. Cinc anys després es van retrobar just quan el productor francès acabava de sortir de la presó sense que el cineasta català n'estigués al corrent. "Jo li tenia molta simpatia, perquè era molt simpàtic malgrat que era un estafador", diu ara Rovira Beleta, malgrat que "vaig haver d'acabar pagant tot l'equip francès perquè ell no va pagar res...." (ROVIRA BELETA a l'autor).

A més d'efectuar labors detectivesques en el control dels pressupostos i la procedència dels capitals de les coproduccions, la DGCT també era invocada com a àrbitre de conflictes entre diverses productores a propòsit d'un mateix projecte. Això és el que va succeir quan l'agost del 1964 es va rebre la documentació presentada per BENITO PEROJO S.A. per una pel·lícula provisionalment titulada Operación Estambul, dirigida per Antonio Isasi Isasmendi i coproduïda per Nat Wachsberger<sup>147</sup>. Tots ells havien participat de la satisfactòria experiència proporcionada per La máscara de Scaramouche (1963) i es disposaven a repetir l'operació amb una pel·lícula d'espies dotada d'una certa volada internacional.

Lluís Josep Comerón, guionista del film, recorda que "un dia va entrar Benito Perojo al despatx on jo treballava i també hi havia l'Isasi. Va dir: <<¿Qué us sembla si fessim la pel·lícula en blanc i negre?>>. Ens va deixar fotuts però ens va obrir els ulls de que Perojo estava passant greus problemes econòmics" (COMERON a l'autor). Poc després, el guionista s'en va anar a Barcelona de vacances i el mateix dia que havia de tornar a Madrid, Isasi li va dir que l'endemà anaven a Istanbul a localitzar perquè "tothom sabia que Perojo estava arruïnat i ell estava disposat a fer la pel·lícula amb en Wachsberger, però abans havia de demostrar que la podia fer".

El realitzador explica que les discrepàncies van començar perquè "como es una película muy complicada todos los que intervienen en la coproducción quieren que se cierre el coste, el presupuesto. Este paquete me lo pasa Perojo, me contrata como director, bastante dinero, pero con la condición de que tengo que bloquear el presupuesto. Yo le digo que no, que para eso él es el productor de la película y que si tengo que bloquear el presupuesto para eso la hago yo con toda la libertad que me dé la gana. Perojo no aceptó y yo empecé a moverme y monté la película con la coproducción francesa e italiana. El problema de Perojo es que estaba muy hipotecado con Cesáreo González" (ISASI a l'autor). L'estrategia de Benito Perojo i

---

<sup>147</sup> Exp. 249-64, c. 31.431.

Cesáreo González per no deixar escapar la coproducció va consistir en atacar directament Wachsberger davant la DGCT a través d'una carta, datada l'1.9.1964, amb firma il·legible i membret de PRODUCCIONES BENITO PEROJO S.A.:

"En relación con la solicitud de autorización de rodaje de la coproducción Hispano-Italo-Francesa titulada Operación Estambul, dirigida por el Sr. Antonio Isasi Isasmendi, queremos hacer constar ante esa Dirección General de Cinematografía, que en el momento actual tenemos serias diferencias con el coproductor franco-italiano, Sr. Nat Wachsberger (que es el mismo contra el que Dn. Cesáreo Gonzalez -Suevia Films- tiene presentada una reclamación ante esa Dirección por incumplimiento de contrato y falta de pago de liquidaciones).

"Como tenemos la preocupación de que dicho señor pueda sorprender la buena fe de cualquier otro productor español firmando un nuevo contrato de coproducción, es por lo que ponemos a V.I. en antecedentes de nuestro caso, al objeto de que si se presenta una nueva documentación, aunque utilicen otro título, esa Dirección General pueda fácilmente reconocerla, ya que seguramente el nombre del Sr. Antonio Isasi Isasmendi seguirá figurando como director y la acción de la película (entre espionaje y policiaca) seguirá situándose en Estambul o alguna ciudad parecida, y el protagonista masculino será el actor alemán Horst Buchholz y el operador probablemente Juan Gelpí, y la coproducción podría presentarse sustituyendo a Italia por Alemania".

Paral·lelament, la DGCT posava pegues al primitiu projecte de Perojo mitjançant un informe del cap de servei de Licencias e Inspección de la DGCT datat el 29.9.1964: "Del contrato presentado se deducía que el guión cinematográfico era del autor italiano Simonelli y figuraba como aportación del grupo italiano. La adaptación del guión al idioma español sería realizada por escritores españoles con cargo a la aportación del grupo español". Això no obstant, a Madrid no hi havia constància de la presentació de la corresponent documentació italiana davant la direcció general de l'espectacle del país transalpí i, en conseqüència, calia aplicar l'article 99 de la Ley de Procedimiento Administrativo en el qual s'estabeix que "transcurridos tres meses desde que un expediente promovido por un interesado se paraliza por causa imputable al mismo se producirá la caducidad de la instancia".

Sempre segons el mateix document:

"en esta situación, José Antonio Isasi Isasmendi presenta solicitud para la coproducción con Italia y Francia de la película Operación Estambul. El contrato de coproducción menciona igualmente que el autor del guión es el señor Simonelli y que aquel es aportación de la parte italiana. El señor Isasi ha retocado el guión, con la conformidad de sus coproductores y del señor Simonelli, fijando el guión definitivo, que es diferente, en este aspecto, del guión en su día presentado por Producciones Benito Perojo SA.

"Producciones Benito Perojo SA presentó escrito solicitando se paralizase este segundo expediente destacando ser el titular de los derechos de adaptación del guión de Simonelli, como acreditó en su día. A esta pretensión pueden hacerse, sin embargo, los siguientes reparos:

"1º.- El expediente administrativo promovido por Producciones Benito Perojo SA ha caducado, por lo que cualquier alegación sobre la base del mismo no es admisible.

"2º.- Los derechos de autor de la adaptación del guión del señor Simonelli efectuada en su día por los señores Isasi y Comeron se encuentran totalmente respetados, ya que el guión adaptado y presentado por la productora Isasi Isasmendi es diferente, constituyendo una nueva adaptación."

Aixó no obstant, el tàndem format per Cesáreo González i Benito Perojo no es va donar per vençut i, en una carta datada l'1.10.1964, el distribuïdor s'adreçava a Andrés Zabala per demanar el recolzament de la DGCT "frente a la conducta incalificable del productor y distribuidor francés, M. Nat Wachsberger", segons ell manifestada a través d'una sèrie d'irregularitats financeres comeses arrel de diverses coproduccions realitzades com a propietari de la Compagnia Cinematografica Mondiale (C.C.M.) i Transmonde Film de Roma, així com també de Rialto Films de París i soci de la també parisina Capitole Films. La missiva acaba demanant a la DGCT "que dejen en suspenso el curso de cualquier documentación de coproducción que pueda presentarse" a nom de las empreses estrangeres esmentades. Una nova carta de Cesáreo González a la DGCT, amb data 21.10.1964, aportava més proves sobre les seves fraudulentés relacions comercials amb Wachsberger. En un paràgraf precisava que:

"al hacer esta denuncia, hablé anteriormente con el Sr. Isasi, manifestándole que al obrar así, no iba en contra de él, sino que más bien le favorecía para que tomara todas las medidas necesarias con el Sr. Wachsberger para su mayor seguridad. Por otra parte, el Sr. Isasi está bien enterado de la deuda existente del Sr. Wachsberger conmigo y me consta que si Wachsberger sabe que se han creado dificultades en España para la coproducción Operación Estambul, me liquidaría inmediatamente, ya que la citada coproducción le interesa a él mucho y éste es el motivo principal para rogarle de nuevo que se haga la presión necesaria para salvaguardar los derechos de un productor español como yo".

Però tots aquests arguments no van convèncer Isasi per abandonar el projecte i l'organisme estatal es va inhibir de la polèmica reconeixent ANTONIO ISASI com a legítima productora espanyola del projecte que catapultaria l'activitat del realitzador a una dimensió internacional.

L'altre país que va participar en coproduccions amb empreses catalanes era Estats Units. D'una banda, l'empresa de Los Angeles M.C.R. Prod. Inc. va fer trontollar l'estructura de BALCAZAR -ampliant el poblat d'Esplugues i imposant el seu directe- per rodar-hi Texas Kid. D'altra banda, El tesoro de Makuba consta com una coproducció entre M.E.M.S.A. i CINEMAGIC. Darrera aquesta empresa nord-americana hi havia Sidney Pink, un singular personatge que procedia de la producció

independent al seu país i havia treballat a Dinamarca abans d'aterrar a Espanya de forma pràcticament simultània a Samuel Bronston. Alguns dels seus projectes mantenen un curiós paral·lelisme i les clàusules del contracte que va establir amb la productora madrilenya FILMS M.D. a propòsit del film El valle de las espadas (1962) revelen una mecànica de funcionament de les coproduccions d'una certa volada probablement generalitzable.

Segons el productor, anaven al seu càrrec el guió de rodatge en anglès, un contracte de distribució amb una major -la WARNER, en aquest cas-, el salari d'un mínim de tres estrelles internacionals i el seu cost de l'estada a Espanya, així com "el cost de qualsevol escena americana que no s'utilitzés a la versió espanyola" (PINK 1989, 135). Com a contrapartida rebia els drets de distribució de tot l'hemisferi Oest, del llunyà Orient, inclòs el Japó i, gràcies a una assegurança de British Lion, un 50% de la resta del món.

Per la part espanyola era il·legal que un estranger fos el propietari de qualsevol percentatge d'una productora cinematogràfica. "Això era degut -segons el productor-, suposo, als amplis subsidis que es concedien a aquestes empreses de producció per induir-les a fer més pel·lícules espanyoles" (PINK 1989, 157), però aquest obstacle se superava fàcilment amb la creació d'empreses que actuaven com a tapadora, com és el cas d'ESAMER S.A. de Tony Recoder per Fuego (Pyro, 1963) de Julio Coll, o de M.E.M.S.A. per El tesoro de Makuba. En aquest cas, el productor nord-americà s'havia compromès a "que ells ho posen gairebé tot però després resulta que no hi posen res. Posen al Cameron Mitchell -recorda Manuel Esteba Gallego- i el meu pare l'ha d'anar pagar a Madrid perquè es nega a continuar el rodatge. Va intervenir-hi José M<sup>a</sup> Elorrieta i, de cop i volta, Sidney Pink desapareix. Es un problema per tothom perquè es va parar el rodatge i qui es va fer càrrec de tot va ser M.E.M.S.A. quan, en principi, havia de ser una coproducció. Allò va ser una espècie d'estafa" (ESTEBA GALLEGO a l'autor).

Recíprocament, el productor nord-americà guarda un pietós silenci sobre aquest incident a les seves memòries, en les quals abunda en detalls sobre les dificultats financeres plantejades pel govern espanyol en matèria de coproduccions: "Hom hauria pensat que Espanya, en la seva ànsia per obtenir moneda sòlida, encoratjaria els bancs per treballar amb qualsevol que aportés els dòlars necessaris, però aquest no era el cas. El ministre de finances imposava restriccions limitant l'ús a aquells fons que poguessin ser dipositats, impossibilitant pràcticament a una companyia estrangera com la nostra el seu finançament. No hi havia bancs estrangers que operessin a Espanya, cosa que feia que els grans bancs

internacionals com el Bank of America, Barclay's Bank, Bank of Nova Scotia grans monopolis alemanys fossin incapaços d'actuar en els seus habituals països com a proveïdors de garanties i lletres de crèdit.

"Treballar amb bancs era, per a les companyies estrangeres, un mals conduïa cap a grans mercats negres i canvis de divises il·legals. La transferència de capitals era il·legal i treure diners fora d'Espanya era gairebé impossible. Les companyies estrangeres que feien negocis a Espanya es veien obligades a vendre els seus capitals congelats amb grans descomptes si volien convertir les seves pessetes en dòlars" (PINK 1989, 165).

Per contra, quan Pink va sol·licitar de l'ambaixada del seu país a Espanya l'autorització per rodar-hi El tesoro de Makuba, la resposta de George F. "Assistant Commercial Attaché", dirigida "a quien pueda interesar" i datada el 2.8.1965, mostrava una predisposició radicalment oposada, tanta com la que sepa el colonitzat del colonitzador:

"Esta Embajada ha sido informada de que Mr. Sidney Pink es el Vice Presidente de Cinemagic Inc. de Los Angeles, California, Estados Unidos, y de que la citada compañía ha establecido un acuerdo con P.C. Alexanco Films S.A. y P.C. Memsa S.A., firmas de nacionalidad española, al objeto de realizar la coproducción en España de la película tesoro de Makuba.

"Estimando necesaria para los organismos españoles competentes la oportuna autorización del Organismo encargado de los asuntos de cinematografía de los Estados Unidos, para la mencionada coproducción, esta Embajada declara no existir organismos de este género dentro del Gobierno de los Estados Unidos, cuya autorización sea necesaria para la realización de coproducciones cinematográficas fuera del país.

"Por consiguiente, la película de referencia será reconocida como coproducción de todos los efectos en los Estados Unidos"

### 7.2.2.3. Problemes d'identitat

La proliferació de coproduccions va provocar tres tipus d'alarmes. De les dues més disparades per la DGCT, la decisiva que hauria pogut frenar l'extenuació del Fons de Protecció va sonar massa tard. L'altra, reduïda a la puntual observació i control dels equilibris interns del "Damero Maldito", tenia el seu origen a la resolució de la DGCT del 23.1.1965 que limitava l'import total de la protecció únicament "si el balance de las coproducciones realizadas anteriormente por la empresa productora no arroja un saldo de participación española minoritaria". En el cas de les empreses productores catalanes, aquest equilibri no es va complir i, a més, generava constants polèmiques administratives sobre la identitat de tècnics i actors en funció de la seva nacionalitat. La proliferació de pseudònims, utilitzats com un recurs miserabilista per

"internacionalitzar" els productes, no facilitava precisament les operacions d'identificació. Però, en aquest aspecte, la DGCT va trobar un inesperat aliat en algunes agrupacions professionals i, especialment, en l'ASDREC. Davant l'evidència que films majoritàriament produïts per empreses italianes -fos quin fos el seu grau de "coproducció" espanyola- eren inevitablement dirigits per italians, francesos o alemanys, els realitzadors espanyols van disparar la tercera alarma en adoptar una constant postura de força davant l'actitud dels productors i de la cúpula del SNE.

Estoicament, el president d'aquest organisme, José Farré de Calzadilla, reconeixia aquesta situació en el discurs presentat davant l'Asamblea General Extraordinaria de la Agrupación de Productores Cinematográficos celebrada el 12.5.1966:

"Se ha producido un desfase en la producción. Se ha incrementado de tal manera, que teniendo previsto en el Plan de Desarrollo que se iban a producir 98 películas el año pasado, se han producido 145. (...) Se han hecho un total de 98 coproducciones, en las que somos mayoritarios en conjunto. En ellas han actuado 27 maestros músicos españoles y 71 extranjeros. Y, naturalmente, los maestros músicos españoles se quejan de que, siendo estas coproducciones mayoritarias, se queden a una tercera parte. De guionistas ha habido 36 españoles y 62 extranjeros. Por lo que respecta a directores, ha habido 67 extranjeros y 23 españoles. Coproducciones tripartitas ha habido 31. En ellas han actuado 31 directores extranjeros y 3 españoles. En artistas: de protagonistas españoles, ha habido 68 y de extranjeros, 172. De principales, ha habido 199 españoles y 231 extranjeros. Todo esto, naturalmente, da lugar a una serie de quejas de los españoles que que ven no solamente cómo se va reduciendo su trabajo, sino cómo se va produciendo la desvalorización del mismo.

"(...) De todas formas, el problema no ha sido tan grave. En 1964, de los 197 expedientes informados, lo han sido favorablemente 182 películas, y solamente 15 desfavorables. En 1965, de las 227 peticiones que se habían formulado, 179 fueron favorables y 48 desfavorables. De todas formas, de las desfavorables, solamente se han dejado de producir 8 películas. (...) Siempre se ha procurado, cuando se trata de un grupo, cuando no se trata de una colisión de intereses, salvar todas las dificultades y dar toda clase de facilidades"<sup>148</sup>

Dues setmanes després, el DGCT reafirmava un balanç positiu de les coproduccions a través del seu informe presentat al Consejo Superior de Cinematografía el 30.5.1966: "Todos conocemos el dicho de que en dicha clase de películas nosotros ponemos el paisaje... y nada más. El dicho no es más que ingenioso. De ninguna manera responde a una realidad. En efecto, en 1965, las coproducciones realizadas representaron 1.382 puestos de trabajo para actores y técnicos (dejo fuera -¡y ya es dejar!- todo el personal obrero), lo que, con relación a los datos del año anterior, representan incluso un ligero aumento, al pasar de una

<sup>148</sup> Butlletí d'Uniespanya, maig 1966: 24-25.



proporció de 20.2 llocs de treball per coproducció, a 20.3. Multiplíquese la cifra per el número de coproduccions; compárese con la disminució de producció íntegramente nacional; el resultado no es desfavorable" (GARCIA ESCUDERO 1967, 97-99).

Tanmateix, des de la seva assemblea general del 10.2.1964, l'ASDREC ja venia denunciant no només el saldo desfavorable en relació als seus afiliats sinó que també advertia del caràcter no circumstancial de la situació. El temps va donar la raó a aquesta agrupació i els escàndols es van anar succeint fins el punt que, en ple franquisme i des de l'estructura d'una de les branques d'un sindicat vertical, el comunista Juan Antonio Bardem -en qualitat de president de la Junta Directiva- va convocar el 11.10.1965 una assemblea extraordinària amb un ordre del dia únic destinat al "nombramiento de un Tribunal de Honor, constituido por miembros activos de esta Agrupación para juzgar y, en su caso, sancionar el supuesto de que un Director-Realizador contratado y autorizado oficialmente para dirigir una película, preste su nombre a un tercero que, efectivamente, sea el que la realiza y dirige".

Les funcions d'aquesta comissió, finalment batejada de Inspecció Professional, integrada per Bardem, José Antonio Nieves Conde, Luis M<sup>a</sup> Delgado, Julio Diamante i Mariano Ozores i aprovada en assemblea el novembre del 1965, eren: "1º) Procurarse por los medios que estime conveniente cuanta información considere necesaria acerca de los proyectos de películas a rodar, de las películas en rodaje o de las ya realizadas; 2º) Establecer, iniciar y seguir, hasta su conclusión, los expedientes a que hubiere lugar; 3º) proponer a la Junta Directiva las sanciones que a su juicio y en cada caso correspondan. La Junta Directiva examinará tales propuestas y decidirá, de acuerdo con el capítulo V de los estatutos vigentes, lo que a la Justicia corresponda, dando amplia publicidad al resultado de las investigaciones realizadas por la Comisión de Inspección Profesional"<sup>149</sup>.

La DGCT va veure amb bons ulls aquesta iniciativa, però a fi de no perdre la iniciativa, el 12.11.1965 García Escudero va fer arribar una carta a la seu de l'ASDREC en la qual concretava algunes de les anomalies que més sovint es constataren al voltant de les coproduccions. El text íntegre d'aquesta missiva deia:

"Esta Dirección General viene observando que, con alarmante frecuencia, se producen anomalías en las realizaciones de las coproducciones, que no se ajustan a los términos de las autorizaciones concedidas. Estas anomalías pueden concretarse en los siguientes puntos:

---

<sup>149</sup> Boletín de Información ASDREC n. 40, novembre 1965.

"Primero: Aprobadas unas coproducciones sobre la base de la intervención en las mismas de determinados elementos técnicos y artísticos españoles, los mismos no figuran posteriormente en los títulos de crédito o en la publicidad que de las películas se hace en el extranjero, y a veces en la versión que se explota en España y la propaganda de la misma.

"Segundo: En los proyectos de coproducción se incluyen nombres de artistas y técnicos españoles que posteriormente no intervienen en la realización de la película, ya sea porque son sustituidos por otros extranjeros o porque su intervención no era del todo necesaria, habiéndose dado casos en los que esta anomalía se ha llevado a cabo con la plena conformidad de los interesados, incluso con el propósito inicial de no intervenir realmente en la película, a fin de obtener una decisión favorable por parte de la Administración.

"Tercero: Es así mismo frecuente que películas en coproducción e incluso películas enteramente nacionales sean proyectadas y difundidas en el extranjero alterando los nombres de los participantes españoles, a veces sin contar para nada con la conformidad de éstos, pero es de suponer que en otras ocasiones sí, por lo menos sin la menor objeción por parte de ellos y la lógica protesta ante los responsables de la alteración.

"A pesar de la dificultad que corregir estas anomalías implica, esta Dirección General está llevando a cabo los máximos esfuerzos en este sentido, en los que desearía la mayor colaboración de este Sindicato Nacional, especialmente a través de los grupos profesionales del mismo. No se puede ocultar a este Organismo ni a los intereses que tiene por misión defender la gran importancia de esta cuestión, tanto desde el punto de vista de defensa del cine español como de los derechos de las personas que han hecho de esta industria su medio de vida.

"Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid, 12 de noviembre de 1965. El Director General"<sup>150</sup>.

Bona part d'aquestes denúncies, a més del factor afegit per Bardem en la seva resposta a la DGCT datada el 9.12.1965<sup>151</sup> segons el qual els projectes arribaven al sindicat quan ja estaven rodats i era impossible corregir qualsevol anomalia, tenien noms i cognoms localitzats a la producció catalana. La tergiversació dels títols de crèdit en les versions destinades a l'exhibició espanyola o internacional és un fet constatable quan es confronten les còpies destinades al mercat nacional amb la bibliografia o els *press books* dels respectius països coproductors. La possibilitat de comparar les dues còpies de Las hijas del Cid corrobora específicament aquest extrem tant en la vessant artística com en la tècnica. José Luis Pellicena, protagonista absolut de la versió espanyola -on els crèdits es superposaven a un fresc d'Alexandre Cirici Pellicer que imitava les miniatures medievals-, baixa al sisè lloc de la internacional en benefici dels actors italians. En canvi, Ferdinando Baldi i Alfredo Gianetti apareixen aquí com a guionistes en substitució de Luis G. de Blain, el productor Victor Tarruella i el director Miquel

<sup>150</sup> Reproduïda al Boletín de Información ASDREC. 1965. 40: 10-11.

<sup>151</sup> Reproduïda al Boletín de información ASDREC. 1965. 41: 8-11.

Iglesias. Tampoc coincideix l'autor dels decorats i el títol varia de Las hijas del Cid a The Sword of the Cid.

Amb el seu volum de coproduccions anuals, els films de BALCAZAR vorejaven contínuament les fronteres de la legalitat, i en més d'una ocasió les van travessar. El guió d'Entre las redes/Coplan ouvre le feu à Mexico -adaptació de la novel·la Coplan fait peu neuve de R. Paul Kenny- està signat, en la versió espanyola, per José Antonio de la Loma i Bertrand Tavernier, amb diàlegs de Christian Plume. El primer l'inclou explícitament a la seva filmografia, però el segon afirma: "Vaig escriure jo sol el guió de Coplan ouvre le feu à Mexico i el diàleg amb Freda. Mai vaig veure a Christian Plume ni, per suposat, a l'autor espanyol, que no va fer res, excepte crec que traduir el meu text. D'altra banda no tinc motius per enorgullir-me'n ja que el film és execrable, arruïnat per Riccardo, que no extreu cap partit de les situacions, sovint infantils e inversemblants però que li haurien pogut inspirar alguns bons plans. La fotografia és nul·la.

"Les escenes amb Sabine Sun estaven rodades sovint per Yves Boisset, ajudant de Freda, el qual detestava aquesta "actriu" imposada per De Nesle. Ell abandonava el plató murmurant: <<Mr. Boisset, no vull dirigir a aquesta vedella>>. Pots imaginar-te l'ambient. Una part del diàleg va haver de ser reescrita a la postsincronització perquè Freda havia sacsejat el guió fent dir "Bla Bla Bla" als seus actors i després rebutjant dir-me què és allò que havia canviat o tallat o què és allò que volia conservar perquè s'havia barallat amb De Nesle..."<sup>152</sup>.

L'atmosfera del rodatge, descrita pel futur realitzador de Round Midnight, és perfectament imaginable, però el guió d'Entre las redes, o la seva traducció signada per De la Loma per ser més exactes, ja havia patit altres traumatismes molt abans de la postsincronització dels diàlegs. A fi d'augmentar els punts que atorgava -de cara al "Dameró Maldito"- un paper protagonista, BALCAZAR havia fet creure, sobre el projecte presentat a la DGCT, que Freda havia modificat aspectes del guió que aconsellaven canviar el paper previst per l'actriu espanyola Silvia Solar per poder mantenir així el protagonisme. Inicialment, segons carta de Francisco Balcázar a García Escudero datada el 16.12.1966, havia d'interpretar el personatge de la comtessa, però arrel d'aquestes modificacions passava a encarnar la geòloga Francine en detriment de l'actriu francesa Sabine Sun. En canvi, un ofici remès per la DGCT a Alfonso Balcázar, datat el 24.10.1967 i emès a la vista del producte acabat, denunciava i multava el frau comès pel productor espanyol:

---

<sup>152</sup> TAVERNIER, B. Carta a l'autor, París, 15.12.1994.

"Una vez realizada la película se ha rectificado el primitivo proyecto de la misma, sin la preceptiva autorización de esta Dirección General, ya que el "papel" de Condesa, que tenía que desempeñar una actriz española y que estaba considerado como de protagonista se ha sustituido por el de Geóloga, que es el principal, con lo que la aportación española se ha reducido.

"Examinada la película ha dado como resultado que "Francine-geóloga", interpretado por la actriz española Silvia Solar no pasa de ser un papel principal.

"Haciendo uso de las atribuciones que me confieren las disposiciones legales, he acordado imponer a la empresa Producciones Cinematográficas Balcázar, la sanción de 10.000 pts"<sup>153</sup>.

En altres projectes, el ball de noms al voltant del crèdit de realitzador era constant. Llevat d'algunes excepcions, bona part de la quota de directors espanyols requerida per BALCAZAR era coberta pels dos germans que exercien a aquest ofici. Tanmateix, Jaime Jesús Balcázar reconeix actualment que Oklahoma John, "un film de Robert B. White -pseudònim de Roberto Bianchi Montero- dirigit per Jaime Jesús Balcázar", va ser únicament realitzat per l'italià i que, en el cas de Tierra de fuego el seu nom va ser únicament inclòs per equilibrar el conjunt de coproduccions. En aquests casos, com reconeix ell mateix, la seva funció es limitava a fer "de intérprete o se ocupaba de la segunda unidad" (BALCAZAR a l'autor).

Però les substitucions no eren patrimoni familiar ni tant sols dels realitzadors espanyols. Quan l'alemany Franz Josef Gottlieb va abandonar el rodatge d'El salvaje Kurdistán, va ser substituït per l'ajudant de direcció Francisco Pérez Dolz i pel realitzador nord-americà Roy Rowland. "Va arribar contractat per la GRANDIERE i s'estava acabant el Kurdistán però no s'acabava. Havia fet el més fàcil i s'havia endarrerit. Brauner li va demanar a GRANDIERE que li deixés el Rowland i ell encantat perquè no l'havia de pagar, el pagava l'altre. I va estar rodant tres setmanes a una velocitat increïble" (DE LA LOMA a l'autor). En canvi, El tigre de los siete mares va ser realment rodada pel realitzador nord-americà -amb puntuals col·laboracions de De la Loma, segons explica ell mateix- però únicament apareix acreditat com a "director de la versión internacional" al costat de Sergio Bergonzelli.

Pérez Dolz, que havia fet de director de la segona unitat a Los jueces de la Biblia (1966) figura acreditat, en canvi, com a realitzador d'aquest film produït per l'empresa religiosa SAN PABLO i afirma que "hubo un momento en que lo pasé muy mal porque Juan Antonio Bardem creó una comisión de investigación en la que también estaban Nieves Conde y Ruiz Castillo, a pesar de la ideología totalmente opuesta, i vinieron a Barcelona a cazar a Antonio Santillán porque había hecho una

<sup>153</sup> Exp. 58A-66, c. 36.250.

operación con Iquino" (PÉREZ DOLZ a l'autor). En canvi, el mateix realitzador després va formar part de la delegació de l'ASDREC a Barcelona, responsable de controlar les possibles irregularitats de les quals tothom era conscient de que es cometien. Jaime Jesús Balcázar, en l'entrevista citada amb l'autor, va corroborar que mai no van patir cap problema amb aquestes inspeccions perquè "el director de la secció barcelonesa de la ASDREC era Francisco Rovira Beleta. Habían empezado juntos con Alfonso y ¿qué le iba a decir? Cuando sabíamos que venía, el director español era quien dirigía aquel día. Por otra parte, en los rodajes que hacíamos en Turquía o en Egipto ¿quién iba a venir a controlarnos?". Per si de cas, no de la DGCT però sí de la Direzione Generale dello Spettacolo o similars, mentres Isasi rodava La máscara de Scaramouche en règim de coproducció va prendre mesures derivades d'"una cosa tremenda de las coproducciones: estar una semana en Italia en unos estudios alquilados y no rodar porque la película ya estaba terminada. Para que la película tuviera opción a la coproducción italiana estuvimos allí una semana unos cuantos con una cámara siempre a punto por si venían los del sindicato y nos poníamos a rodar un plano" (ISASI a l'autor).

Bardem sabia perfectament de què parlava quan, a l'Assemblea General Ordinaria de l'ASDREC celebrada el 15.1.1966 va definir les coproduccions en aquests termes:

"Son películas en las que el productor español actúa como financiador, son películas en las que, basta ver la lista, para saber que la aportación de España se reduce a unos exteriores, algunos técnicos y actores -no de primera categoría- y el Jefe de Producción, pero el director, que es el que hace la película, es extranjero. Esto se ve claramente, y uno se callaría si viese que los colegas extranjeros fuesen de primera calidad, pero una lectura de los nombres que han intervenido nos demuestra que esto no es así"

"(...) El mecanismo de la concesión del cartón de rodaje que permite todas esas autorizaciones provisionales es fatal y nos encontramos con los hechos consumados. Esto hace que al forzar todas estas negativas constantes de la Agrupación, dadas para buscar un equilibrio, hacen que los listos busquen procedimientos menos legales y de ello ha salido la posibilidad de las trampas que muchos han hecho. Estas trampas se venían conociendo desde antiguo pero nunca con esa virulencia que están adquiriendo".

"(...) También la Dirección General de Cinematografía y Teatro está muy atentamente siguiendo nuestros pasos y se apoya en nosotros muchas veces y en muchos casos. Sin embargo, la tendencia del productor español actual es la de usar todas las ventajas posibles; pretende instalar un liberalismo económico. Personalmente yo estoy de acuerdo con que el productor puede hacer lo que quiera con su dinero. También estoy de acuerdo en que cada uno se defienda como pueda. Pero lo que no es permisible es que pretenda una absoluta libertad en los medios económicos y al mismo tiempo haya unas reglas estrechas y verticales de actuación de la ASDREC"

"(...) Nosotros hicimos un estudio de todo esto y vimos que el vicio de origen era la manera en que se concede el cartón de rodaje. De tal forma que se extienden por la Administración unas autorizaciones provisionales, en la mayoría de los casos cuando se trata de coproducciones, por las cuales el productor puede iniciar sus actividades. Y creo que en muchos casos, aposta, no dan cumplimiento a las mínimas exigencias legales"

sindicales al objeto de entrar de lleno en un plan de producción ya avanzado. Entonces presentan a este Sindicato las composiciones técnico artísticas, los correspondientes contratos, etc. etc. y se procede a su estudio. Pero cuando por la desproporción existente en el empleo de profesionales españoles en las coproducciones, el informe sindical viene a ser en sentido desfavorable, huelga este informe pues como todos sabemos, sucede que la película prácticamente ya está terminada. Insisto en este punto, porque como he dicho antes, a nuestro juicio, aquí es y por esta puerta donde da lugar a todas las trampas habidas y por haber, la Dirección General, sin proponérselo y al objeto de dar facilidades al productor, de buena fe y sin quererlo, toma parte en estas irregularidades"<sup>154</sup>.

### 7.2.3. ESCOLES I INTERESSOS

Al mateix temps que tractava d'objectivar la protecció al cinema espanyol a través del percentatge de les recaptacions en taquilla, García Escudero va reservar una partida de les subvencions estatals per un altre tipus de pel·lícules subjectes a valors que no fossin els estrictament comercials. El model era el ja existent Interés Nacional creat per l'ordre de la Vicesecretaría de Educación Popular del 15.6.1944 que, al seu torn, estava inspirat en la categoria d'Especial Valor Polític i Artístic aplicada pel cinema nazi i exigia "muestras inequívocas de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos": També tenia un equivalent local en la Ley de Protección a las Nuevas Industrias de Interés Nacional d'octubre del 1939 les quals es beneficiaven de l'expropiació de terrenys, desgravacions fiscals, rendibilitat mínima garantida, imposició d'un consum mínim al mercat interior i desgravacions aranzelàries per a la importació de maquinàries.

En la seva estratègia de modernització de l'aparell cinematogràfic del franquisme, una de les primeres disposicions legislatives del nou DGCT va ser la creació de la categoria de l'Especial Interés Cinematográfico, que ampliava l'esfera estrictament ideològica amb l'exigència de respondre "a un notorio propósito de elevación artística". La gratificació consistia en una subvenció del 50% del pressupost, fins un màxim de cinc milions, i un percentatge màxim d'increment dels ajuts inicials del 25%. Recelosa de la marginació que podien patir els valors propis del franquisme, l'O.M. del 16.2.1963 equiparava aquestes mesures amb les d'Interés Nacional i una nova disposició del 16.7.1963 tornava a primar aquestes sobre qualsevol altra categoria, però l'O.M. del 19.8.1964 creava la nova classificació del Interés Especial. Els seus hipotètics beneficiaris eren: 1er) "los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos"; 2n) "los especialmente indicados para menores de

<sup>154</sup> Boletín Información ASDREC. 1966. n.º 45: 16-18.

catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad"; 3er) "los que, con un contenido temático de interés suficiente, presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos"; 4rt) "las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A, o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año".

Mentre el primer apartat quedava reservat per les hagiografies del franquisme i el segon responia a unes característiques molt singulars, els dos últims estaven específicament dissenyats per reproduir el model dels nous cinemes desenvolupats en diversos països europeus. La lluita entre una vella indústria arrelada en els seus privilegis i uns nous valors que aportaven una necessària renovació artística, sempre sota la tutela dels interessos de la distribució controlada per les multinacionals, va ser universal. Però en el cas del cinema espanyol va tenir unes característiques específiques derivades d'una situació política dictatorial que, amb l'operació, pretenia oferir una nova imatge de portes enfora. Les repercussions d'aquest context també van afectar la producció cinematogràfica catalana amb unes característiques específiques.

### 7.2.3.1. L'E.O.C.

Amb la transformació de l'I.I.E.C. en E.O.C., a partir de l'O.M. 8.11.1962, García Escudero va consolidar ràpidament el laboratori del qual -malgrat les seves precàries condicions físiques (GARCIA ESCUDERO 1978, 47)- sorgirien els nous cineastes destinats a materialitzar la seva política renovadora (BLANCO MALLADA, 1990). El balanç que el DGCT feia del centre el 1963 citava explícitament el nom d'alguns titulats en les dues darreres promocions de l'I.I.E.C. identificats amb les primeres pel·lícules del Nuevo Cine Español, segons la terminologia encunyada pel crític català Joan Francesc de Lasa. Entre ells sobresortien Manuel Summers, Miguel Picazo, José Luis Borau, Mario Camus, Francisco Regueiro i Julio Diamante. Aquell mateix any s'hi afegirien Víctor Erice i Angelino Fons i de les següents promocions sorgirien Pedro Olea, Santiago San Miguel, Antonio Artero o Claudio Guerin Hill.

La variada procedència geogràfica de molts d'aquests noms obliga a valorar l'escassa presència d'alumnes catalans des de paràmetres menys simplistes que una hipotètica discriminació centralista. Certament, la inversió econòmica que suposava matricular-se a l'E.O.C. per alumnes no residents a Madrid constituïa un element

dissuasiu que no es pot menysprear, però l'existència d'una indústria a Barcelona -a diferència d'altres indrets d'Espanya- potenciava l'alternativa d'arribar a la professió a través del meritoriatge o de l'aprenentatge en escoles privades com la que hi havia al carrer del Trinet durant els anys seixanta o la que va funcionar a la botiga Aixelà a finals de la dècada. La frontera provocada per l'existència de l'E.O.C. no era -un cop més- geogràfica, sinó econòmica arrel del desequilibri que els vells productors intuïen que es podria produir en el nou repartiment de les subvencions. "Hi havia una divisió total -afirma Pere Balañá-. Per una banda hi havia els que estaven exercint i ells no podien imaginar-se que aquells que anaven a una escola poguessin sortir-ne amb un mínim d'experiència com per afrontar la realització d'una pel·lícula. D'altra banda, crec que nosaltres també estàvem en contra d'ells, no sols perquè per poder entrar en la professió s'havien de seguir uns meritoriatges i una sèrie de coses sinó perquè es veia el cine d'una altra manera. Per part nostra hi havia un menyspreu vers aquells directors que venien de tant temps enrera i simbolitzaven el cinema espanyol" (BALAÑA a l'autor).

Tanmateix, alguns membres de l'Escola de Barcelona, com Jordá o Gubern, van passar per les aules de l'I.I.E.C. i d'altres, com Vicente Aranda, volien fer-ho però no reunien les condicions acadèmiques necessàries; Jordi Grau i Josep Lluís Font es formaren al Centro Sperimentale de Roma i Carlos Durán estudià a l'IDHEC de París. Els únics realitzadors catalans forjats a l'E.O.C. segons el model dissenyat per García Escudero van ser Pere Balañá i Jordi Feliu, ambdós procedents del cinema amateur i identificats amb el perfil del qual els mecenes de la cultura catalana esperaven que algun dia pogués sorgir una hipotètica cinematografia nacional. Però mentre el primer va ser víctima de les humiliacions d'una coproducció signada amb pseudònim -El casco blanco (1960)- i nombrosos problemes de producció amb El último sábado que l'apartaren de la professió, el segon va obtenir el premi de guions sobre la Cruzada, convocat amb motiu dels 25 Años de Paz i del qual sorgiria Diálogos de la Paz, i no va tenir cap altre contacte amb les productores catalanes del període que la seva col·laboració en el guió de Tierra de todos.

L'evolució seguida per l'E.O.C. va ser paral·lela a la del conjunt del cinema espanyol. En plena ebullició política -derivada d'una exacerbació de la censura- i econòmica -a causa de l'esgotament del Fondo de Protección-, l'E.O.C. es va fer ressò de la situació universitària i, sota l'autoritària direcció de Juan Julio Baena, els alumnes es van negar a matricular-se si abans no es readmetia als expulsats el curs 1968/69 per motius polítics i alguns dels professors van dimitir o es van negar a ocupar els seus càrrecs. L'abril del 1970 es va paralitzar definitivament l'activitat



docent i els estudis superiors de cinema foren traspassats a la branca d'imatge de la llicenciatura de Ciències de la Informació.

### 7.2.3.2. L'Escola de Barcelona

Tot i que l'últim punt del text de Joaquín Jordá considerat com el manifest de l'Escola de Barcelona reivindicava una "formación no académica ni profesional de los realizadores"<sup>155</sup>, darrera el nom del moviment barceloní hi havia una voluntària ambigüitat acadèmica. En els orígens de la seva denominació hi havia, certament una reivindicació del model urbà i cosmopolita derivat de l'Escola de Nova York, però "potser una raó per la qual es deia Escola de Barcelona és que a Barcelona no hi havia escola. A Madrid hi havia una escola de cine i jo vaig freqüentar bastant la gent d'aquesta escola. En aquells moments, més que els ensenyaments que poguessin partir d'una institució en què hi havia uns deixebles i uns mestres, tenia molt més valor la relació que els alumnes poguessin mantenir entre ells. I això és el que es va traslladar a Barcelona. Ja que no hi havia escola, amb una fórmula de mestres i deixebles, els deixebles es reunien per intercanviar els seus coneixements i les seves inquietuds, sobretot" (ARANDA a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 106).

García Escudero nega cap possible equiparació oficial entre l'E.O.C. i l'Escola de Barcelona, però accepta certes analogies: "La Escuela de Madrid se había aglutinado entorno a la Escuela de Cine, que era algo que se echaba en falta ahí. Pero vamos, yo entendí que la Escuela de Madrid, con mayúscula, era un centro mientras lo otro era un grupo de muchachos que estaban haciendo su cine con unas características muy parecidas. Pero digamos que, en este caso, era una escuela con minúsculas. Me pareció que, del mismo modo que en el cine español había habido hasta entonces un equilibrio entre un cine social, criptocomunista, de Nuestro Cine de la E.O.C., venía muy bien que apareciera un cine formal, un cine **cahierista**, un cine europeo, que era una cosa muy beneficiosa" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

Hi hagués o no un pacte polític pel mig, el DGCT va certificar aquest reconeixement de l'Escola de Barcelona amb classificacions similars a les que havien beneficiat els alumnes de l'E.O.C. Perquè, en el fons, darrera una i altra institució allò que es perseguia era la garantia que, amb la generosa protecció econòmica de l'Estat, s'amortitzaria la producció de la pel·lícula. Des del punt de vista de la producció, el fenomen del Nuevo Cine Español i, en menor mesura, el de l'Escola de Barcelona, no s'han de veure com un cinema d'autor endogàmic i aïllat

---

<sup>155</sup> JORDA, J. 1967. "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán", Nuestro Cine 61: 37.

de la resta de la producció per les seves característiques estètiques sinó com una nova font de recursos brindada per l'Estat que va ser rendibilitzada per productors de signe molt divers. "La atención que hacia los hombres que salen de la E.O.C. dedican algunos productores -va reconèixer el subdirector d'aquest centre- lo es más por el respaldo oficial que las obras de estos hombres puedan tener que por ellos mismos"<sup>156</sup>.

### 7.2.3.3. L'Interés Especial: beneficis i servituds

La relació de pel·lícules beneficiades per l'Interés Especial el 1965, a escala estatal, revela un singular calaix de sastre que allotjava les contradiccions de la política de García Escudero en el sí del franquisme. Films políticament crítics, com Nueve cartas a Berta, coincidien amb bel·ligerants apologies del règim -Morir en España-, retrats sociològics del franquisme -La familia y uno más-, pel·lícules infantils -Aventuras de Quique y Arturo robot-, assajos esteticistes -Acteón- o la incursió hispànica d'Orson Welles perpetrada amb Campanadas a medianoche. Gràcies a l'experiència acumulada per les anteriors Juntas de Clasificación, les empreses sabien quins eren els nous punts febles de les noves comissions d'apreciació o jurats que revalidaven els dictàmens i, conjuntament amb les coproduccions, aquesta va ser una altra font de finançament que el seu caràcter subjectiu va convertir en molt menys prolífica.

Preguntat per què no havien fet pel·lícules que optessin a l'Interés Especial - llevat de la desgraciada experiència de Palabras de amor-, Jaime Jesús Balcázar respon amb un criteri absolutament pragmàtic: "No nos interesó. Para obtenerlo había que estar en Madrid" (BALCAZAR a l'autor). Tanmateix, no va ser aquesta l'actitud d'altres productores que, des de Catalunya, van contribuir de forma interessada a la consolidació del Nuevo Cine Español. Després de Plácido (1961), Alfredo Matas va produir les dues primeres pel·lícules de Francisco Regueiro, El buen amor i Amador, fins que la censura li va aconsellar canviar de línia. Però va ser un productor com Iquino, tan poc sospitós de qualsevol tipus d'avantguardisme però tan hàbil en el seu acoblament a les disposicions legals, qui es va adonar realment de les possibilitats d'aquest nou sistema de protecció i va contractar Mario Camus tan aviat es va diplomar per l'I.I.E.C. "Jo el vaig descobrir a Madrid -recordava el productor el 1984-. Vaig anar a l'Escola i em vaig fer passar els curts d'aquell curs i en vaig veure un d'ell que em va agradar bastant. Li vaig dir: <<Et contrato per fer

<sup>156</sup> SERRANO DE OSMA, C. 1963. "Técnica dramática", Nuestro Cine 23: 5.

una pel·lícula a Barcelona>>. El vaig citar a la meua oficina de Madrid i va venir amb un guió. El vaig veure i vaig dir: <<¡Ay Dios! Amb aquesta pel·lícula hi perdré quartos, però no m'importa, ja en guanyaré amb la pròxima>>. Efectivament, vaig perdre molts duros. Vam fer la segona, Young Sanchez, vam anar al Festival de Mar del Plata, vam tenir un premi, i jo tampoc no la veia clara i la vaig vendre. D'aquesta manera em vaig salvar<sup>157</sup>. La selectiva memòria del productor de Valls omet, tanmateix, una sèrie de detalls.

Certament, Los farsantes va patir una obscura trajectòria comercial i ni tan sols es va arribar a estrenar a Barcelona, però va obtenir la classificació de 1<sup>a</sup>B, superior a la majoria dels productes de la seva factoria. Young Sánchez no sols va gaudir d'una exhibició més normalitzada sinó que va ser classificada 1<sup>a</sup>A i va ser seleccionada per un festival, circumstàncies insòlites en la seva trajectòria. D'altra banda, Camus no va ser l'únic cineasta egregat de l'E.O.C. que va ser contractat per Iquino.

Inicialment, la pel·lícula Crimen havia de ser dirigida per Javier González Alvarez, "un nuevo "valor" salido de la E.O.C. quien, por lo visto y por el documental de examen que realizó, promete mucho"<sup>158</sup>. Però un mes més tard la premsa anunciava que el realitzador novell havia estat rellevat per Miguel Lluch. "Por lo visto, a los actores, al productor, a los técnicos y a todos los demás componentes que intervienen en el rodaje de la película Crimen no les gusta que el director, para indicar al actor que hable, levante una pierna o mueva un brazo para decir "acción". Según ellos este fue el motivo por el cual Javier González Jr. fue sustituido a los dos días de rodaje por Miguel Lluch. Esta es la versión "casi oficial" que circula del asunto por parte de la productora, aunque no cabe duda de que Javier González nos podría contar algo mucho más interesante sobre el particular.

"Cuando Javier González abandonó "voluntariamente" el rodaje de Crimen y marchó a Madrid, se dijo que éste dejó la filmación porque el tema era <<muy catalán>> y Javier no se podía adaptar a las costumbres y al pensamiento de los catalanes. En lo que no pensaron al hacer circular esta versión es que Javier González, justamente, fue quien hizo prácticamente el guión, pues si existe algún parecido entre el definitivo y el original ha sido pura coincidencia..."<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> IQUINO, I.F. 1994. Entrevista amb O. Martí i F. Umbert, TV3 (Cinema 3). Inèdita.

<sup>158</sup> ORFILA, G. 1963. "La semana en Barcelona", Fotogramas 750.

<sup>159</sup> ORFILA, G. 1963. "La semana en Barcelona", Fotogramas 761.

Segons Camus, "entramos juntos Javier González para hacer Crimen y yo con Los farsantes pero a él lo echó a las pocas semanas. Yo tenía que rodar primero los exteriores y me mosqueé porque había echado a un tío de la Escuela. Pero yo seguí y él [Iquino] cumplió. Cuando habían echado a Javier González se abrió una gran expectación conmigo para ver qué hacía. Entonces llegó el primer día de proyección del material que yo había rodado de Los farsantes. Era la prueba de fuego. Yo había hecho mi trabajo como sabía y como creía que tenía que hacerlo pero me daba un poco la sensación de ser "el apestado". En la sala de proyección nadie se sentó a mi lado. Llegó Iquino y empezó la proyección. Silencio total. Al acabar, Iquino se levantó y dijo: <<Este señor tiene todos mis respetos>>. Fue tremebundo pero, a partir de ahí, nunca más volvió a ver proyección" (CAMUS a l'autor).

Després de Young Sánchez, Camus va deixar treballar per Iquino, però el productor català va continuar arreglant projectes vinculats al Nuevo Cine Español que havien quedat despenjats. Entre els guions pels quals va sol·licitar cartró de rodatge en nom d'I.F.I. ESPAÑA -reproduïts, *in extenso*, a l'Apèndix- hi figuren un parell d'aventures singulars. La primera tornava a tenir Camus com a protagonista, però aquest cop com a coguionista de Jimena, un projecte sorgit de l'òrbita de Marco Ferreri escrit en col·laboració amb Jordá i Regueiro, que havia de dirigir Picazo i que la censura, tal com s'exposa a l'Apèndix, va prohibir. La segona també està relacionada amb Ferreri, concretament amb un dels primers projectes que havia de rodar a partir d'un guió de Rafael Azcona del qual, fins i tot, es van arribar a rodar algunes seqüències a Saragossa. Uns anys més tard, quan el realitzador italià ja havia rodat els seus tres films espanyols, Un rincón para querernos va aterrar a IFI ESPAÑA de la mà d'Isidoro Martínez Ferry, productor i codirector d'El pisito. Ell mateix n'havia de ser el director, però també va ser acomiadat per Iquino, les localitzacions del rodatge canviaren de les festes del Pilar a les de San Fermín i l'únic rastre de l'antic projecte que sobreviu en el film dirigit per Iquino és la presència d'Azcona com a autor de l'argument.

Per últim, tampoc explica Iquino en l'entrevista citada que, a més de beneficiar-se de l'Interés Especial per la via del prestigi dels nous cineastes - circumstància que no es va produir amb Un rincón para querernos, qualificada de 3<sup>a</sup>- també va tractar de repetir la maniobra per la via política amb El primer cuartel, una apologètica història de la Guardia Civil. Els informes particulars dels censors/classificadors sobre la possibilitat d'atorgar l'Interés Especial a partir del

guió, datats el 30.12.1964, ja expressen opinions matisades<sup>160</sup>. Manuel Villares reconeixia "indudables valores patrióticos dentro de una discreta calidad cinematográfica" i el crític Pascual Cebollada afirmava: "Puede valer para película de interés especial en cuanto al tema. (...) En cuanto a la calidad cinematográfica, no pasa de discreta". A còpia vista, en la reunió de la comissió d'apreciació, Víctor Auz opinava particularment: "La película es muy mala, con un guión falso y retórico, unos diálogos cursis y pseudoliterarios, dirigida enfáticamente con una fotografía detestable y una interpretación horrorosa. Por último, no se ha gastado el dinero que la película necesitaba". A les seves memòries, García Escudero no entra en detalls, però utilitza aquest film per exemplificar les divisions existents a la Junta i les submissions de les quals era víctima el seu intent de dignificar la producció espanyola: "El primer cuartel: la izquierda de la Junta dice que es mala y es verdad; pero le damos "interés especial".

"El último encuentro de Eceiza: la derecha de la Junta dice que es minoritaria, y lo es; pero le damos "interés especial".

"La busca lo obtiene igualmente y también con los beneficios máximos.

"El primer cuartel es el precio de las otras dos declaraciones de "interés especial", y éstas son la compensación de aquel" (GARCIA ESCUDERO 1978, 214).

A més de les ja esmentades El buen amor i Los Tarantos, beneficiades amb la classificació d'Interés Nacional durant el període 1962-1964, les pel·lícules produïdes a Catalunya que van obtenir l'Interés Especial responien a uns perfils que es dividien netament entre el patriotisme d'El último cuartel i Golpe de mano, el caràcter infantil d'El mago de los sueños, El aprendiz de clown, Elisabeth i ¡Hola!... señor Dios, el prestigi de Rovira Beleta per la nominació a l'Oscar de Los Tarantos - amb La dama del alba i El amor brujo -, un cinema realista equiparable al de Madrid - El último sábado, Mañana será otro día, La piel quemada, Jurtzenka o Laila - i l'Escola de Barcelona en pes: Noche de vino tinto, Dante no es únicamente severo, Cada vez que..., Ditirambo, Biotaxia, Después del diluvio, Nocturno 29, El extraño caso del Dr. Fausto i Aoom. La maniobra, per part de García Escudero, era transparent. Mentre la indústria havia de respondre a aquest qualificatiu defensant els seus productes davant la resposta del públic, el cinema directament subvencionat responia als interessos de l'Estat. "Que el cine de calidad era paternalista -certifica el DGCT-, lo era por una razón: porque la industria no lo quería. No sólo no lo quería sino que se oponía tremendamente a él. Yo conseguí que las nuevas normas del año 64 pasaran

<sup>160</sup> Exp. 335-64, c. 31.438; exp. 40.711, c. 63.333; exp. 41.909, c. 63.349.

por el cine de especial calidad, porque a cambio se ofrecía el sistema de protección por la taquilla que ellos habían pedido durante muchísimos años, pero en todo momento la industria mantuvo una tremenda oposición a este cine. En vista de ello ¿quién podía financiarlo? pues no había más que una financiación posible, que era la del estado. ¿Qué comportaba esto?. Que dependían del estado, esto es evidente" (GARCIA ESCUDERO a BLANCO MALLADA 1990, 65-66).

Les petites empreses creades en vistes a l'Interés Especial, sovint identificades amb el respectiu realitzador de les seves produccions, depenien estrictament de la benevolència de l'Estat. En el cas dels membres de l'Escola de Barcelona i el seu entorn, aglutinats al voltant de les productores FILMSCONTACTO, HERSUA, HELE i FILMS 59, l'al·ludit pacte amb García Escudero no passava únicament per no fer aparèixer obrers a les pel·lícules, sinó per la humiliació que les comissions d'apreciació exigien a canvi dels diners que asseguraven la realització de les pel·lícules. Orfes d'uns mecenes que recolzessin la seva activitat intel·lectual, com succeïa en altres sectors de la cultura catalana, els cineastes antifranquistes radicats a Barcelona no van tenir altre remei que seguir la tònica de la resta de la producció i pactar amb l'Estat a canvi de la seva supervivència. Algunes de les maniobres estratègiques perpetrades per gaudir dels favors del franquisme no són precisament honoroses però s'han d'analitzar en el seu context i resulten imprescindibles per entendre el terreny en el qual es movien.

Els censors, en la seva simultània condició de designataris dels beneficiaris de l'Interés Especial, tenien els seus gustos personals i, des de l'anonimat dels seus informes particulars -després traduïts a l'exquisidament neutre llenguatge burocràtic- alliberaven opinions contaminades per l'exercici públic que molts d'ells feien de la crítica cinematogràfica. Pedro Rodrigo, col·laborador de Los Sitios de Girona i del diari Madrid, tenia una especial animadversió pels films de l'Escola de Barcelona. El seu informe particular (24.8.1966) del guió de Dante no es únicamente severo quan encara constava dels quatre episodis d'Esteva, Jordá, Bofill i Portabella deia:

"Asunto sencillamente inexplicable. Cuatro historias o episodios, por llamarlos de alguna manera, en los que se manejan personajes abstractos, con diálogos sin ton ni son, poemas, peroratas, monólogos, etc. Informe: El afán preconcebido de extravagancia más que de originalidad ha movido a los autores de las cuatro partes que componen este guión (Las cinco caras del cubo, Carmen, + x - y La Cenicienta. Historia vertical) ha [sic] mostrar este disparate, donde no hay acción ni posible perspectiva fílmica, ni lógica, ni correlación, ni sentido... El dislate se combina con la nadería, los diálogos estúpidos con la vana

retórica... Nada, en definitiva. No merece la menor atención. A efectos de censura aprobado. A efectos de apreciación, rechazado"<sup>161</sup>.

Tampoc Nunes no era sant de la seva devoció i el guió de Biotaxia, revisat el 28.12.1966, li mereixia la següent opinió:

"No hay ningún valor formativo, artístico ni de ningún otro orden que pueda justificar este ensayo pedantesco, donde los diálogos antifílmicos guardan estrecha relación con la nadería del tema, cuya exposición artificiosa, rebuscada e inconexa no tiene el mínimo interés. Es un despropósito sin gracia. A efectos de censura aprobado, a efectos de apreciación rechazado"<sup>162</sup>.

En aquest punt discrepava, en canvi, del seu col·lega Marcelo Arroita Jáuregui. El crític d'Alerta i Film Ideal convertia els seus informes en autèntics assajos literaris i, a còpia vista el 19.12.1967 de la segona pel·lícula del realitzador portuguès, argumentava en aquests termes perquè havia votat la subvenció màxima del 50%:

"Claude Lelouch ha impedido a esta historia -antiunamunesca y antipirandelliana, que podría llamarse "La sumisión del personaje", llegar a obra maestra. El estilo, a pesar de ciertas incidencias en maneras "à la page", se acomoda al pensamiento del autor. El homenaje a Gaudí que lleva latente la película aumenta a mi juicio su extraordinario valor. Me parece lo más extraordinario de ese supuesto "nuevo cine español" y posiblemente lo único que se puede llamar "nuevo cine español", precisamente con Noche de vino tinto y un par de cosas barcelonesas".

Malgrat aquesta declaració de principis, el mateix censor no incloïa Portabella entre les seves preferències i aprofitava el seu informe, datat el 12.11.1968, sobre la segona versió del guió de Nocturno 29 per carregar frontalment contra l'Escola de Barcelona i els seus tòpics a través d'una impúdica exhibició de la seva erudició cinematogràfica:

"Guión para una película del grupo barcelonés (llamado por unos "el P.C. de Cadaqués" y por otros "los Astados Unidos"), y totalmente dentro de la línea de cine, paraíso cerrado para muchos que les es habitual: hermetismo total en cuanto al contenido, belleza formal más o menos conseguida -cuestión de gustos-, y unas claves que conocen unos pocos y que quieren ser destructoras y revolucionarias y que son las que, conociéndolas, porque no pueden adivinarse a través de la película, entregan el mensaje. En conjunto, me parece una broma privada, contra la que no tengo nada, pero que creo que no debe conseguir ningún respaldo oficial, como podría ser la concesión del "interés especial". Si la productora quiere cargar con la responsabilidad de la producción, allá ella. Si luego no

<sup>161</sup> Exp. 126-66, c. 36.231; exp. 45.166, c. 74.190.

<sup>162</sup> Exp. 103-67, c. 41.031; exp. 49.230, c. 74.196.

encuentra salida al producto, allá ella. Sinceramente, a este guión, máxime conociendo No conteis con los dedos, yo no puedo concederle el "interés especial", ni siquiera en la fase de condicionamiento"<sup>163</sup>.

Coneixent, en la seva essència, els seus interlocutors, no resulta estrany que els productors tractessin d'esmoliar el seu enginy a fi de tocar les seves fibres més sensibles. Per rebatre els arguments amb els quals li denegaven l'Interés Especial a Dante no es únicamente severo, Jacinto Esteva va adreçar una instància a la DGCT, datada l'1.8.1966 en la qual, després d'una introducció didàctica -"voluntariamente alejado de cualquier pretensión realista, el film se ofrece como un producto decididamente cultural, que reúne las tendencias más representativas y avanzadas de arte contemporáneo"- acabava amb una patriòtica declaració de principis: "Nuestra raza ha creado entresijos y sentado escuelas en el Arte. Pretendemos que en cine dejemos de hacer películas "al estilo de..." y crear el nuestro propio"<sup>164</sup>.

Més humiliant va ser el camí seguit per Gonzalo Suárez fins aconseguir la màxima subvenció per Ditirambo després que la Comisión de Apreciación, a còpia vista el 7.9.1967, li concedís únicament el 30% del pressupost reconegut<sup>165</sup>. En una primera instància dirigida al DGCT el 25.9.1967, el cineasta asturià subratllava algunes característiques de la seva primera pel·lícula i es permetia establir analogies amb altres d'alguns dels seus col·legues:

"Que si se encaja dentro de las intenciones de esa Dirección General el proteger preferentemente las películas "de autor", le ruego se dignen reconsiderar, si yo no estoy incluido en esa categoría, al ser mi película Ditirambo una prolongación de mi obra escrita, y haber sido realizada e interpretada por mí.

"Me permito recordarle que las otras películas basadas en mis escritos han obtenido la protección máxima a pesar de que en ellas el tono peculiar de mi obra resultaba irregular y el rigor intelectual balbuceante. También me permito observar un cierto contraste entre la amplia protección otorgada a otras películas "de autor" como Mañana será otro día, de Jaime Camino, por ejemplo, en la que existe una clara intención comercial y la mínima protección concedida a Ditirambo de G. Suárez.

"Asimismo me resulta difícil comprender cómo se me ha podido apreciar un coste estimativo similar cuando no inferior al de otras películas jóvenes íntegramente rodadas en Barcelona, mientras que la película Ditirambo ha sido rodada en Palamós, París, Milán, Appiano Gentile y contando con algunas colaboraciones ilustres.

"Al respecto, me temo que el sistema de luz reflejada utilizado en la iluminación del film y que tiene precisamente por objeto el escamotear la presencia de los focos a los espectadores, también haya podido pasar inadvertida por la Comisión Técnica.

<sup>163</sup> Exp. 16-68, c. 44.808 i 74.198.

<sup>164</sup> Exp. 126-66, c. 36.231; exp. 45.166, c. 74.190.

<sup>165</sup> Exp. 199-66, c. 36.241; exp. 47.252 i 55.009, c. 74.192.