

"Por ello, y al no haber obtenido tampoco la cuota de pantalla que le permite al menos afrontar con alguna posibilidad de éxito la distribución, la película Ditirambo puede convertirse en la obra de autor menos protegida del nuevo cine español, a pesar que su autor ha contribuido bastante directamente a la formación de este Nuevo Cine".

Quatre dies després, Helenio Herrera, padastre del cineasta, utilitzava la seva popularitat com a entrenador de futbol per adreçar-se a Fraga Iribarne en qualitat de copropietari de la productora HERSUA. En la seva missiva de protesta per la baixa qualificació rebuda argumentava:

"Dado que la película es además éticamente irreprochable y sin ningún contenido político tendencioso yo esperaba un apoyo inicial similar al otorgado a otras películas del joven cine Español, incluidas las dos basadas en obras de Gonzalo Suárez, para seguir adelante en mi plan de producción.

"Dado que pienso producir películas cada vez de mayor envergadura y me gustaría hacerlo en España, país donde quisiera algún día volver para instalarme definitivamente, dado también que el campo de la producción cinematográfica es nuevo para mí, quisiera saber si mis intenciones pueden en algo no estar de acuerdo con las directrices de este Ministerio y, de no ser así, me permitiría rogarles tuvieran a bien reconsiderar la baja estimación y protección a mi primera película".

La resposta, si és que es va arribar a enviar, no la va escriure el MIT sinó el seu DGCT. L'expedient administratiu de la pel·lícula conté únicament un esborrany sense signatura, amb data 20.10.1967, acompanyat per una nota de García Escudero en la qual proposa a Fraga Iribarne que signi una carta que obre imprecises portes a "un nuevo estudio del presupuesto de la película por los expertos de la Comisión de Protección" o a la possibilitat de "ser considerada, en su momento, por un Jurado absolutamente independiente de la administración, compuesto por críticos y escritores cinematográficos de reconocido prestigio, que puede otorgar los máximos beneficios a la película".

La maniobra va fer efecte, perquè el 16.2.1968 la Comisión de Apreciación aprovava la concessió del 40% (1.900.000) del cost reconegut de Ditirambo. Però poc després la mateixa història tornava a començar amb El extraño caso del Dr. Fausto. Animat pel resultat de les anteriors gestions, Suárez va enviar en aquesta ocasió una carta manuscrita, amb data 6.9.1969, en la qual invocava filòsofs i escriptors germànics per seduir l'administració franquista a canvi del preuat Interés Especial:

"Creo que no es necesario recalcar en este caso el carácter netamente artístico de la producción mencionada y su difícil viabilidad comercial, pero sí quisiera poner de manifiesto la oportunidad de dicha película, según mi criterio, en nuestro país, ya que Caso

Fausto no sólo reúne aspectos filosóficos y psicológicos que reclaman la atención de los investigadores de nuestro tiempo a partir de Jüing, sino que en sus facetas plásticas reúne reminiscencias de los pintores clásicos y las vincula con hallazgos del arte cinético de última hora. Así mismo, puede considerarse la primera película animada por un espíritu cibernético.

"Por otra parte, deseo que mi película sea un homenaje al genio universal de Goethe y, en esa medida, he querido sintetizar y poner de relieve las líneas de fuerza del Fausto clásico, interpretándolas forzosamente dentro de una sensibilidad moderna y consecuente por otra parte con la obra que llevo a cabo a través de mis libros y películas con las que desearía contribuir al florecimiento cultural de nuestro país en la medida de mis escasos medios y de mis fuerzas.

"Hago observar así mismo que no se encontrarán en mi obra elementos negativos, ni morbosos, ya que el interés que me anima al realizarla es, como resulta evidente, estrictamente artístico".

Administradors i administrats vivien, en aquest terreny, en una perpètua dialèctica. Els segons podien, ocasionalment, beneficiar-se de la benevolència o de la ignorància dels primers, però aquests ostentaven el poder i l'exercien arbitràriament amb total impunitat. Si el Nuevo Cine Español o l'Escola de Barcelona van poder existir i, des de les seves modestes possibilitats, van contribuir a l'erosió de la dictadura va ser perquè aquesta així ho va permetre i es va fer pagar un preu elevat.

7.2.4. CINEMA INFANTIL

Un dels supòsits específics previstos dins la categoria d'Interés Especial promulgada per l'O.M. 19.8.1964 eren aquells projectes "especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad". Però, tal com havia fet en altres àmbits, García Escudero ja s'havia anticipat a la promulgació de les noves normes amb una sèrie de mesures preparatòries. Una prèvia O.M. del 2.3.1963 ja havia incentivat el "cine para menores" a través de reduccions fiscals, variacions de la quota de distribució o creació de sessions especials per la projecció d'aquest tipus de productes. Paral·lelament, el juliol d'aquell mateix any es va celebrar la primera edició del Festival de Cine Infantil de Gijón i a la tardor van començar les primeres sessions públiques als cinemes Callao i Rex de Madrid.

A l'espera de l'aparició de les primeres pel·lícules de producció pròpia, el material projectat eren films britànics importats per la distribuïdora MERCURIO FILMS de la Children's Film Fundation. Ja llavors el DGCT plantejava els seus primers dubtes sobre la viabilitat del projecte (GARCIA ESCUDERO 1978, 93), però el problema no estava tant en el tipus de promoció que se'n va fer o en el preu de les entrades sinó, un cop més, en el caràcter ortopèdic de l'operació vista la naturalesa

de la indústria sobre la qual s'havia d'acoblar la legislació. En aquell moment, el cost de producció d'una pel·lícula espanyola estava estimat en aproximadament 4.500.000 pts si era en blanc i negre i en gairebé 7.000.000 pts si era en color. En canvi, les despeses d'importació d'una pel·lícula estrangera rondaven les 700.000 pts. Encara que, en el millor dels casos, una pel·lícula infantil rebés l'Interés Especial i una subvenció corresponent al 50% del seu pressupost, la seva amortització era molt difícil.

Tanmateix, va haver-hi productors que van decidir jugar aquesta carta, sempre des de la base de fer la pel·lícula únicament amb els diners rebuts de l'administració. Horacio Valcárcel, realitzador de Miguelín (1964) per l'empresa madrilenya ARCADIA FILMS, certifica que "a la película le dieron un premio en Cannes y, lo que pasa siempre, el productor ganó dinero antes de estrenarla, con la protección. Era una película barata y automáticamente me ofrecieron más películas de niños. Podría haber hecho diez películas de niños, pero no quise" (VALCARCEL a l'autor).

La **TAULA nº XVI** mostra el nombre de pel·lícules infantils realitzades a partir d'aquests incentius amb una clara incidència, tant pel que fa a Catalunya com a la resta d'Espanya, durant el bienni 1966/67 per patir una davallada equiparable a la de la resta de la producció el 1969. Les dades han estat extretes de RODRIGUEZ GORDILLO (1977) i es corresponen, aproximadament, amb el còmput global del període 1965-1969 calculat per LOPEZ GARCIA (1972). Les diferències depenen de com s'apliqui el concepte de **cine infantil** a partir de les variants procedents de la classificació moral, la presència de nens a la pantalla o l'estricta obtenció de l'Interés Especial para Menores.

En qualsevol cas, donada la proporció global del cinema produït a Catalunya en relació a la resta de l'Estat (17%), el percentatge en aquest apartat és estrictament equiparable (19%). El pioner en aventurar-se, *avant la lettre*, va ser un cop més l'equino, tot i que amb un parell de films -Las travesuras de Morucha i Un demonio con ángel- que responien més a la categoria de "pel·lícules amb nen" de la dècada anterior que al nou model que proposava García Escudero. Una productora, CIRE FILMS, va explorar aquesta via amb El aprendiz de clown i ¡Hola!... señor Dios abans que el seu tercer film ja canviés de registre i una altra empresa, ESTUDIOS

	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
CATALUNYA	2	-	-	1	1	3	-	-
ESPANYA	1	2	7	7	8	7	3	1

TAULA nº XVI: Nombre de pel·lícules infantils realitzades a Catalunya i a la resta d'Espanya. Font: Elaboració pròpia (dades de RODRIGUEZ GORDILLO 1977)

MACIAN, va fer un aïllada incursió en el terreny de l'animació. El mago de los sueños, que prosseguia una certa tradició iniciada a Catalunya en dècades anteriors, va patir greus problemes pressupostaris i la seva difusió "fuera de España también se vio coartada por la falta de dinero, ya que la campaña de lanzamiento y la propaganda en el extranjero necesitaban casi tanto presupuesto como el destinado a la realización del film, y los Estudios Macián estaban muy lejos de poder sostener estos gastos" (MANZANERA 1992, 86). Els altres dos films eren Elisabeth -produït per URANIA- i La banda del Pecas, que van patir una evolució summament il·lustrativa de la naturalesa d'aquest tipus de productes.

En el primer cas, una simple qüestió d'ignorància del productor sobre els diversos tipus de beneficis derivats de l'Interés Especial va motivar el següent recurs d'Alexandre Martí Gelabert a la DGCT, datat el 9.7.1968, perquè:

"suponía el que suscribe que dicha calificación llevaba aparejada la valoración doble a efecto de protección económica, distribución y cuota de pantalla. Evacuada consulta verbal en ese Superior Organismo de su digna dirección, se me ha aclarado que sólo goza dicha película, del anticipo de 2.000.000 de pts. tope máximo autorizado.

"Careciendo de los beneficios supuestos, ninguna Distribuidora Cinematográfica quiere hacerse cargo de su explotación, al estimar que dado su caracter eminentemente infantil, es muy dudosa una comercialización remuneradora"¹⁶⁶.

En el cas de La banda del Pecas, la seva productora, PROCIMA, era subsidiària d'Editorial Mateu i la novel·la en la qual es basava la pel·lícula havia quedat finalista del premi de novel·la juvenil Cadete, convocat per la mateixa empresa. La venda de 40.000 exemplars havia animat el seu propietari a aventurar-se en el món del cinema i, segons reflectia la premsa, La banda del Pecas encapçalava "un proyecto para producir cinco películas infantiles, todas ellas basadas en los mismos personajes y, respectivamente ambientadas en Barcelona, Pirineo, la ruta de Don Quijote y la Costa del Sol" (La vanguardia española, 23.9.1965). Tot i tractar-se d'un film infantil, l'editor-productor va voler assegurar el cop des d'un punt de vista polític. En primer lloc, va contractar Jesús Pascual, un realitzador que es distingia no tant pel seu currículum professional com per la seva militància falangista i una vocació pedagògica adquirida com a propietari d'una acadèmia de batxillerat. Acabat el rodatge, els intèrprets de la pel·lícula van assistir, el 19.12.1965, al lliurament del III premi Cadete -promulgat per un jurat que presidia Francisco Franco Martínez-Bordiu, nét del dictador- per explicar anècdotes del

¹⁶⁶ Exp. 83-67, c. 41.030; exp. 50.623 i 54.248, c. 74.195.

rodatge davant el públic de Madrid. Per últim, tot i que la pel·lícula va ser finalment distribuïda per la Metro Goldwyn Mayer, s'havien establert contactes amb DUSA, una empresa vinculada amb la Federación de Padres de Familia.

Tanmateix, no n'hi va haver prou. El febrer del 1966 la comissió d'apreciació denegava l'Interés Especial a La banda del Pecas i condemnava la pel·lícula a l'ostracisme i la productora a un seriós daltabaix econòmic. Per aquest motiu, Francisco Fernández Mateu va dirigir una carta al DGCT que conjugava la justificació de les seves opcions amb una vetllada crítica a la política del mateix DGCT en matèria de l'Interés Especial dedicat al Nuevo Cine Español. En la missiva, datada el 18.3.1966, l'editor s'autopresentava com un productor que:

"captado por los deseos y propaganda de esa Dirección General de Cinematografía, reiteradamente expuestos, decidí cooperar en la gloriosa, si bien dura y antieconómica tarea de crear un cine infantil y juvenil para nuestros muchachos. (...) [Como director del film] se eligió un tal señor Pascual, que si bien no es ningún genio, lleva diez años al frente de una escuela de chicos, cosa importante, pues me consta que muchos que creen entender de psicología infantil y escriben sobre esa materia, están completamente en el limbo y que sólo el trato constante con los muchachos logra la adquisición del adecuado lenguaje para su inteligencia. Por otra parte, sabía de la misma manera que, para ilustrar las publicaciones juveniles he de prescindir, si quiero tener éxito, de los Picasso, de los Dalí y de los pintores modernistas, igualmente tenía que dejar a un lado a los Antonioni y a los directores con tendencias modernistas, si quería que los chicos entendieran y se interesaran por mi producción cinematográfica. (...) Se inició el rodaje sin escatimar gastos, se puso película en color, se propusieron los actores convenientes y en medio de la narración aventuresca se incluyeron debidamente dosificados valores culturales de primer orden. (...) A sabiendas nos hemos limitado artísticamente, pues PROCIMA ha sido creada, no para agrandar y merecer encomios de comisiones de especialistas de cine de vanguardia, sino para interesar y entretener a los chicos"¹⁶⁷.

La carta acabava reclamant l'Interés Especial, tal com va tornar a fer en una altra missiva, ja molt menys arrogant, dirigida a Carlos Robles Piquer el 11.7.1968, en la qual exposava:

"En su día tuve la idea de crear un cine para muchachos a través de una serie de películas protagonizadas por una banda de niños, La banda del Pecas. (...) El proyecto ha quedado en una sola película, pues el fracaso económico ha sido de consideración. Probablemente encauzado a través de alguna institución estatal este proyecto hubiera podido ser un éxito. Además de la película dignamente llevada a cabo en color y pantalla panorámica, tengo una serie de guiones preparados. Si usted cree que aún se está a tiempo de hacer algo en este sentido, me pongo incondicionalmente a sus órdenes".

¹⁶⁷ Exp. 220-65, c. 31.464; exp. 37.797, c. 63.290.

Les sol·licituds van quedar sense resposta, però un paràgraf situat al final de la primera carta posava el dit a la nafra d'unes pel·lícules que, si no rebien la màxima subvenció en matèria de protecció, no tenien cap possibilitat de ser amortitzades. Des de la seva ingenuïtat, Mateu reclamava la protecció de l'Estat per poder seguir "en su dedicación al cine infantil con un promedio de dos a tres películas anuales, en estudios propios, con propia distribución, y procediendo al arriendo de algunas salas en cada capital importante de España para hacer verdaderas sesiones de cine infantil con complementos culturales y recreativos en los días en que los empresarios estén obligados a sesiones infantiles y que tanto temen, por causas económicas, para hacer así realidad este plan ambicioso que tanto honra a esa Dirección General".

Després de les moltes reticències que productors, distribuïdors i exhibidors havien plantejat abans de l'aprovació de l'O.M. 19.8.1964, els últims no van transigir amb la imposició de programar uns films infantils de producció local que no destacaven, precisament, per la seva qualitat formal. Des del 1966, García Escudero reconeixia, a més, que "esas películas no las veían los niños. Mejor dicho, no los llevaban a que las vieran o no se las ponían para que las vieran. Estaba claro; no bastaba con estimular su producción y había que regular directamente su exhibición, igual que se había hecho años atrás con el cine nacional en general" (GARCIA ESCUDERO 1967, 69).

L'estratègia dels exhibidors per complir les quotes de programació imposades pel DGCT consistia en projectar aquestes pel·lícules en sessions matinals dels dies laborables. La seva actitud menyspreadora de la política oficial era de tal magnitud que fins i tot el SNE es va sentir obligat a distribuir un ofici, amb data del 24.3.1965, en el qual s'indicava que les pel·lícules infantils es projectessin en sessions normals. Aquest document va anar seguit d'una O.M. del 25.9.1965 que establí l'obligatorietat de sessions infantils diurnes i en dies de vacances escolars. Cinc mesos abans, tal com recull el seu diari, García Escudero ja havia anunciat que prendria mesures dràstiques contra la picaresca en una matèria que, malgrat la seva reduïda importància quantitativa, supera amb escreix la d'altres terrenys: "El cine infantil no llega a las pantallas -s'exclamava el DGCT- ¿Y qué quieren ustedes: que llame a la guardia civil? Mientras no se socialice la industria del cine y yo no me convierta en el camarada comisario del espectáculo ¿qué puedo hacer yo más que estimular? Pero ya verán ustedes quién acaba poniendo las películas y hasta limpiando los mocos a los niños que vayan" (GARCIA ESCUDERO 1978; 159).

Això no obstant, es tractava d'un diàleg de sords en el qual, a més de l'Estat i els exhibidors comercials també hi participaven els circuits paral·lels regits per l'Església. Manuel Esteba Gallego afirma que no va tenir problemes per poder estrenar El aprendiz de clown, "però sé que existien. Els viatjants de les distribuïdores es trobaven amb una situació que no deixava de tenir una lògica. Anaven a pobles de quaranta o cinquanta mil habitants i l'empresari deia: <<Esta no la quiero>>. No les volien per aquest raonament, que era cert: <<Vaya usted al cura y que se las quede porque él no paga nada. No paga alquileres ni impuestos, pone las películas que le da la gana, no respeta ni menores ni nada y va ganando su dinero. Por lo menos que se quede las infantiles>>" (ESTEBA GALLEGO a l'autor). García Escudero també participava d'aquesta opinió segons les seves pròpies experiències reflectides al seu diari el 9.3.1966: "El día 1 envié una carta, más como padre de familia que como director general, a los directores de colegios religiosos, salas parroquiales, etc., que terminaba con estas dos preguntas: "¿Cree usted necesario el cine infantil? Si lo cree, ¿no le parece que ese cine necesita el apoyo decidido de los organismos y personas más directamente afectadas por él?"

"He recibido la primera respuesta: es del director de un colegio religioso y me pide que le realicemos un guión que ha escrito" (GARCIA ESCUDERO 1978, 199).

El discurs del DGCT a la cloenda del Festival de Gijón del 1966 va ser el cant del cigne del cinema infantil i dos mesos després, des del seu diari, ho corroborava amb contundència: "La experiencia de las sesiones obligatorias, no hay que darle vueltas, ha fracasado" (GARCIA ESCUDERO 1978, 218). Carlos Robles Piquer va tornar-hi a insistir des de la plataforma de Gijón, invocant una legislació que "ponga decidida y claramente los pies sobre el suelo, para que no se produzca esa situación verdaderamente paradójica de unas películas extremadamente protegidas que luego los niños no pueden ver" (ROBLES PIQUER a RODRIGUEZ GORDILLO 1977, 23). Les xifres parlaven per elles mateixes: "Se han gastado 138 millones en la producción, de los cuales se recuperaron 54 millones, con sólo dos millones de espectadores en cuatro años".

7.3. LA DISTRIBUCIO: UNA FONT DE PRODUCCIO

El mecanisme que caracteritzava la protecció estatal per la producció de pel·lícules espanyoles va configurar, des de 1941, el sector de la distribució com l'eix fonamental de la indústria cinematogràfica espanyola. El fet de convertir les pel·

lícules nacionals en simples valors de canvi per obtenir les llicències d'importació de les pel·lícules estrangeres que no sols generaven elevades recaptacions de taquilla sinó que, a més, ho feien a costa de les espanyoles, va relegar el sector de la producció a un paper de simple comparsa. El mateix MIT va reconèixer el 1965 el fracàs d'aquesta política "que ponía en manos de los productores nacionales no sólo la ayuda económica inmediata que representaban los permisos mencionados, sino la posibilidad de regular el mercado, dosificando la competencia. Mas para esto último, acaso nuestra producción, en su conjunto, carecía de la fortaleza económica indispensable. Y ocurrió que en determinadas ocasiones el sistema serviría tan sólo como cauce de prácticas especulativas que convertían la producción española en puro pretexto para la obtención de licencias de films extranjeros.

"Es conocido el hecho de que muchas películas españolas realizadas en aquella época no llegaron a estrenarse porque a sus productores nos les importaba tanto el rendimiento comercial de su mercancía como la frágil ganancia que obtenían endosando a distribuidoras extranjeras las licencias que les eran concedidas" (MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO 1965, 12-13).

Les modificacions legislatives perpetrades durant la dècada dels cinquanta van canviar els mecanismes però no l'estructura ni la filosofia d'aquest sistema que justifica la fragilitat de les petites empreses de producció i la dependència de les de més envergadura respecte potents xarxes de distribució. Abans d'arribar als despatxos de l'administració per fer-se acreedors dels diversos tipus de protecció a la producció, la majoria dels projectes de pel·lícules espanyoles naixien a les oficines de distribució amb l'única finalitat de complir les quotes exigides i al mateix temps reconvertir la inversió que això representava en els substanciosos guanys derivats de la distribució de les grans produccions internacionals.

Des de 1944 a 1953, la quota de pantalla que regulava la presència de cinema espanyol a les sales d'exhibició era de cinc pel·lícules estrangeres per una espanyola. Els cinc anys següents va disminuir a sis per una i, a partir de 1958 es va tornar a fixar en cinc per una. Tanmateix, aquestes proporcions depenien d'una quota de distribució calculada per assegurar el subministre de material espanyol als exhibidors que la O.M. 14.7.1955 va fixar en una pel·lícula espanyola per cada quatre estrangeres, però simultàniament sotmesa a la inevitable picaresca. "Se llegaba a especificar que la película española debía ser de similar metraje al de las extranjeras, impidiendo con ello posibles actuaciones fraudulentas como el uso de cortometrajes o medimetrajes para el cómputo de la cuota. Además, este cómputo se efectuaba por temporadas, es decir, por ciclos anuales, aunque tanto el defecto

como el exceso en el cumplimiento de dicha cuota suponía su acumulación en años sucesivos hasta cumplir la proporción requerida" (VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1992, 91). Segons reconeixien els mateixos gestors de la política proteccionista del MIT, "adquirir a bajo precio un film nacional de escaso interés era una tentación muy fuerte, desde el momento que así se cumplía la ley y se adquiría derecho a participar en la distribución del cine extranjero" a través d'un sistema "que llegó a ser en ciertos aspectos perjudicial, al fomentar una producción de cortos vuelos que en buena parte, además, no llegaba siquiera a las pantallas". Un cinquanta per cent de les pel·lícules espanyoles produïdes entre 1962 i 1964 "no llegó a estrenarse debidamente y no siempre por falta de calidad, sino por las razones expuestas" (MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO 1965, 16-17).

Un nou paquet de disperses mesures legislatives promulgades entre 1958 i 1960 va establir un percentatge de llicències de doblatge i l'O.M. 19.8.1964 també va incidir en aquest aspecte. La quota de pantalla es va fixar en quatre pel·lícules estrangeres per una espanyola i, a partir del 1967, coincidint amb l'augment de la producció, va augmentar fins a tres per una. La quota de distribució tampoc va experimentar modificacions quantitatives, però una clàusula exclouïa les pel·lícules espanyoles que no haguessin complert uns mínims d'exhibició, per "evitar el fraude que supone el cómputo de películas españolas a efectos de cubrir sólo la cuota de distribución, sin preocuparse luego de que esas películas tengan una exhibición normal" (VALLES COPEIRO DEL VILLAR 1992, 123).

Tanmateix, el paper de destacada oposició que el sector de la distribució va jugar en el procés d'aprovació de les noves normes promulgades per García Escudero indica fins a quin punt aquesta branca de la indústria defensava uns interessos que no coincidien amb la protecció al cinema espanyol. El DGCT es queixava al seu diari de que, a diferència de les sucursals de les multinacionals, "la distribución genuinamente nacional no estuvo nunca, por eso, contra nosotros. Me lo asegura un distribuidor. ¡A buenas horas!, le contesto: ¿Por qué entonces nos dejaron solos?" (GARCIA ESCUDERO 1978, 137). Tanmateix, poc després de la seva aprovació, Joaquín Agustí -president del Grupo Nacional de Distribución Cinematográfica- es lamentava públicament de que "no será posible ya plantear negocios cinematográficos <<a la antigua usanza>>"¹⁶⁸. El seu negoci procedia d'un altre material, el cinema estranger -llegeixi's nord-americà-, que arribava a les

¹⁶⁸ AGUSTI, J. Entrevista amb Montes-Jovellar, *Madrid*, 7.9.1964.

pantalles en deslleial competència amb les pel·lícules espanyoles i qualsevol mesura destinada a protegir aquestes disminuïa els seus beneficis.

Bona part del sector estava en mans de distribuïdores nord-americanes més o menys encobertes a través de filials -Hispano Fox Films, Metro Goldwyn Mayer Ibérica, etc.-, d'empreses subsidiàries que, des del boicot de la M.P.E.A.A., van assumir el paper de "tapadores", com MUNDIAL FILMS respecte a la COLUMBIA, MERCURIO a PARAMOUNT, REGIA FILMS a la FOX, CIRE a METRO GOLDWYN MAYER i C.B.FILMS a UNITED ARTISTS, o del més expeditiu sistema de contractació per paquets tancats. Bona part de les seues centrals d'aquestes empreses estaven arrelades a Barcelona durant la dècada dels quaranta i aquesta circumstància -ja apuntada anteriorment- va justificar la identificació de la ciutat comtal com una capital del cinema espanyol progressivament anulada pel franquisme. Des d'un punt de vista de la producció de pel·lícules, aquesta asseveració era absolutament falsa, però des d'una perspectiva estrictament industrial tenia uns fonaments sòlids.

Entre 1965 i 1972 existia, en el conjunt del cinema espanyol, un cens de 118 distribuïdores actives que gestionaven un total de 3.556 pel·lícules amb un promig de 30.13 pel·lícules per empresa (MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO 1974). Això no obstant l'anàlisi individualitzada mostra una concentració empresarial equiparable a la observada en el sector de la producció, i es dedueixen "cuando menos, dos datos a tener en cuenta: a) 75 distribuidoras, es decir, el 64.4 por 100 del total de distribuidoras activas, está por debajo de la media. b) 25 distribuidoras copan buena parte de las películas en el mercado" (HERNANDEZ 1976, 77-78).

Segons el nombre de pel·lícules distribuïdes entre 1965 i 1972, les deu distribuïdores més importants en el conjunt del cinema espanyol (TAULA nº XVII) registren un elevat percentatge de vinculacions amb empreses de producció i, més específicament, amb algunes radicades a Catalunya. C.B. FILMS, amb domiciliació a Barcelona, mantenia una intensa activitat de producció paral·lela però estava principalment orientada a coproduccions amb PEDRO MASO P.C. La relació complerta de distribuïdores que es van fer càrrec de totes les pel·lícules de producció catalana es pot consultar a l'Apèndix. De l'anàlisi d'aquestes dades resulta revelador l'exemple de FILMAX, una societat anònima presidida per Enrique Balcázar Sevilla i un consell d'administració integrat per quatre dels seus fills, més Alfredo Talarewitz i Alfredo Papo, que ocupava el segon lloc en la relació de distribuïdores més actives en el context espanyol. La seva identitat jurídica amb P.C.

EMPRESA	FILMS DIST	FILMS/ANY
C.B. FILMS	152	19.0
FILMAX	143	17.7
MERCURIO	134	16.7
PARAMOUNT	129	16.1
PELIMEX	113	14.1
M.G.M.	112	14.0
FILMAYER	109	13.6
AS FILMS	107	13.3
IZARO	106	13.2
UNIVERSAL	104	13.0

TAULA nº XVII: Relació de les 10 empreses de distribució més importants al cinema espanyol, segons el nombre de pel·lícules distribuïdes entre 1965 i 1972. Font: HERNANDEZ 1976, 80.

BALCAZAR era pràcticament total però, a més, es va estendre posteriorment a d'altres empreses de distribució, BENGALA i CONCORDIA. Entre les tres es van fer càrrec del 70% dels films produïts per l'empresa d'Esplugues durant el període estudiat i el criteri de quina es feia càrrec d'una pel·lícula determinada depenia, normalment, de "las necesidades de licencias de importación de películas extranjeras que tenía cada una de ellas" (BALCAZAR a l'autor).

En una escala molt més reduïda, aquesta identificació entre distribuïdores que, a més, produïen pel·lícules, es podia constatar entre I.F.I. S.A. i I.F.I. ESPAÑA S.A. Iquino havia practicat a bastament el tràfic de llicències d'importació amb HISPANO FOX durant la seva etapa amb EMISORA FILMS, però quan va crear la seva pròpia empresa de producció també va estendre la seva xarxa al sector de la distribució a través d'una marca que es va fer càrrec del 65% de les seves pel·lícules. Petites productores, com CIRE P.C. S.A., estaven recolzades, en realitat, per distribuïdores d'una certa importància, com CIRE FILMS S.L, que es va fer càrrec de la totalitat dels seus films, els de M.E.M.S.A. i els de VERTICE per les vinculacions que existien amb aquestes empreses. Una situació similar es plantejava amb CINEDIA, el propietari de la qual va crear la productora J.M. BLAY CASTILLO, o TUSI S.A., empreses distribuïdores esporàdicament aventurades en el sector de la producció, o FILMSCONTACTO, que va seguir el camí invers. L'objectiu prioritari era la consecució de les preuades llicències d'importació o permisos de rodatge, tal com mostra la **TAULA nº XVIII**, en unes proporcions no gens menyspreables.

El productor Enrique Esteban havia estat directament vinculat al sector de la distribució, especialment a través de MUNDIAL FILMS, però durant el període estudiat els productes d'ESTE FILMS van ser distribuïts per altres empreses. La raó era que "MUNDIAL ja no volia donar anticips i jo ja vaig sortir directament com ESTE FILMS amb SELECCIONES HUGUET" (ESTEBAN a l'autor). En canvi, Alfredo Matas i Antonio Isasi, procedents de la producció, van variar el rumb de les seves empreses gràcies a que es van infiltrar directament en el sector de la distribució, curiosament a través d'un mateix personatge -José A. Sainz de Vicuña- i de les seves respectives participacions en la creació d'INCINE S.A. amb el primer i WARNER ESPAÑOLA S.A. amb el segon. En aquesta empresa hi tenia també un paper destacat Francisco Hueva, procedent de la distribuïdora FILMAYER la qual, conjuntament amb DIPENFA i la productora PROCUSA, constituïa la punta de llança introduïda per l'Opus Dei en el sector cinematogràfic.

EMPRESSES	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968
FILMAX	8	10	9	9	8	9	11
BENGALA	6	5	5	5	5	3	5
CONCORDIA	-	-	-	-	-	4	4
IFISA	4	4	2	2	3	6	7
CIRE	4	4	5	5	5	10	9
TUSI S.A.	-	2	2	2	2	-	-
CINEDIA	-	1	1	1	1	1	1

TAULA nº XVIII: Llicències d'importació i permisos de doblatge obtinguts per distribuïdors directament vinculades a empreses de producció radicades a Catalunya. Font: Elaboració pròpia (dades de VALLE FERNANDEZ 1969).

De la relació entre Isasi i Hueva per la distribució d'Estambul 65 i la seva posterior associació amb Vicuña -germà del delegat per Espanya de la Coca Cola, que al mateix temps era vicepresident d'INCINE- va nàixer WARNER ESPAÑOLA S.A. "porque, con los problemas de importación, no podían traer las películas que querían. Así podíamos producir y cubrir las cuotas de pantalla. De otra manera, hacer lo [mismo] que hacía Ariza con HISPANO FOX. Empezamos a producir. Vicuña había hecho con Summers Del rosa al amarillo. También se produjo la película de Lola Flores, que fue una idea de Paco Hueva y como teníamos necesidad de películas españolas yo pedí permiso a DIPENFA para hacerla con WARNER. Llegué a un pacto con ellos y les dije que les daría la siguiente. Hice Las Vegas y la puse en distribución con Warner. Funcionó maravillosamente... Montamos la sociedad y yo me quedé de consejero delegado durante muchos años. Cuando se acabó Las Vegas 500 millones, desde IMPALA, que era la firma que había creado Vicuña para hacer Del rosa al amarillo monté yo Un verano para matar" (ISASI a l'autor).

La resta de productores més o menys independents havien d'establir pactes puntuals a la recerca d'anticips que oscil·laven normalment entre el milió i els tres milions de pts (LOPEZ GARCIA 1972, 43). Aquesta quantitat és la que INTERPENINSULAR va oferir a ESTUDIOS MACIAN a propòsit d'El mago de los sueños (MANZANERA 1992, 83) mentre les de l'Escola de Barcelona eren ofertades al voltant de les 500.000 pts a causa del caire minoritari de les Salas Especiales. Gràficament, Jaime Camino explica a propòsit de Los felices sesenta que "hi havia un dia, a finals de juny, en el qual les pel·lícules espanyoles sortien com si fos la borsa i recordo que a MUNDIAL FILMS li faltava una pel·lícula espanyola i em van fer una oferta. Jo no vaig acceptar, perquè no coneixia el negoci, i darrera en va venir un altre. M'oferien un milió i mig de pessetes, que era un anticip important, però després la va agafar FILMAX" (CAMINO a l'autor).

Una distribuïdora que va jugar un paper important entre diverses productores catalanes era SELECCIONES CAPITOLIO/SELECCIONES HUGUET, originàriament vinculada al realitzador Daniel Mangrané i presidida per Tomás Muniesa. Després de l'èxit de Bahía de Palma -distribuïda per aquesta empresa- Joan Bosch va plantejar un projecte basat en "una història rural tractada a l'estil de Seducida y abandonada, però li vaig ensenyar al gerent de CAPITOLIO i ell em va dir: <<Si usted me pone a Cassen y esto se llama El mujeriego, pues adelante>>" (BOSCH a l'autor). Així va nàixer la pel·lícula d'ESTE FILMS finalment dirigida per Pérez Dolz, però Bosch va aparèixer després com a realitzador d'El castigador. Formalment es

tractava d'una producció de TEIDE -amb la qual mantingueren una assídua col·laboració-, però el mateix Forn reconeix que "en aquell moment jo tinc molt bones relacions amb Selecciones Hugueta-Selecciones Capitolio, amb en Tomás Muniesa, que era un *tio* simpàtic. El meu primer treball com a director va ser un curt sobre Gaudí que vaig fer amb Joan Bosch i això va fer que en Bosch i en Muniesa em parlessin de la pel·lícula. Jo vaig veure que en Muniesa veuria amb bons ulls que jo fos el productor. En Bosch era amic meu i és el que té el *tinglado* muntat: el projecte és el que em ve a mi i jo l'organitzo, però els diners eren d'en Muniesa" (FORN a l'autor).

Tanmateix, el distribuïdor "no va estar gaire encertat en aquest cas perquè El castigador li va venir en blanc i negre. Tenia la mania de que les còpies en color valien una fortuna i ell creia que si la gent s'interessava pel tema entrava igual si la pel·lícula era en blanc i negre o en color. Ens hi anava una diferència de 200.000 pts si la fèiem en color i el mateix Forn va dir que era una animalada fer-la en color si només pagava això. El castigador es va fer en blanc i negre i això va ser un error..." (BOSCH a l'autor).

Un estudi global de l'estructura econòmica del sector de la distribució i les seves implicacions amb el de la producció oferiria una imatge del cinema espanyol probablement molt més propera a la realitat que la reflectida fins el moment en la pràctica totalitat d'anàlisis històriques sobre el tema. Les dades extretes de la producció catalana produïda entre el 1962 i 1969 són prou encoratjadores per prosseguir aquesta inèdita via d'investigació sobre un aspecte que, conjuntament amb el paper de la protecció estatal -molt més evident a causa del seu caràcter públic i molt més atractiu pels historiadors a causa de les seves implicacions polítiques-, constitueix la veritable base econòmica de la producció cinematogràfica espanyola.

García Escudero ja reconeixia, en termes generals, que "la distribución (principalmente a consecuencia de las medidas que vincularon los permisos de doblaje con la difusión del cine español) ha venido financiando nuestras películas aproximadamente en un tercio de su coste"¹⁶⁹. En la pràctica, el cost de la pel·lícula es finançava entre l'anticip de distribució i el crèdit oficial. La resta, qualificacions més elevades de l'esperada -aquest era el veritable factor de risc- i la recaptació a taquilla -si és que la pel·lícula s'estrenava-, eren beneficis.

¹⁶⁹ GARCIA ESCUDERO, J.M. 1967. "¿Crisis en el cine español?", Nuestro Cine 62: 18.

8. LES CENSURES

Pocs dies després de posar-se al front del MIT, el mateix estiu del 1962 Fraga Iribarne "convoca una reunió con escritores para conocer a qué inquietudes ha de hacer frente y cuál puede ser la urgencia de la tarea. La reunión no se celebra porque aquel mismo día muere Arias Salgado. Se celebraría más adelante pero ya no asiste Fraga sino su director general García Escudero" (CISQUELLA, ERVITI i SOROLLA 1977, 19). El també recent nomenat DGCT ja havia expressat públicament la seva postura al respecte, com a mínim en matèria cinematogràfica: "Hace falta censura; lo digo y repito, precisamente cuando más popular sería en ciertos medios proclamar lo contrario. Normalmente hace falta, porque el cine se dirige a las masas, cosa que olvidan siempre los minoritarios, y también porque se dirige a los minoritarios, aunque éstos no lo quieran admitir. Clasificar, prohibir: dicho en una palabra: censurar, es una consecuencia lógica de los peligros posibles del cine" (GARCIA ESCUDERO 1962, 45-46).

Des d'aquesta premissa inequívoca, García Escudero va desenvolupar la seva política censora en base a l'establiment d'un codi que explicités les normes que ja venien funcionant des de la postguerra, tal com havia insinuat Manuel Torres en unes declaracions que el 1956 li havien costat el càrrec de DGCT quan pretenia fer-se ressò de les reclamacions efectuades a les Conversaciones de Salamanca. L'objectiu immediat d'aquesta mesura era de naturalesa eminentment política. S'inscrivía dins l'estratègia global d'alguns sectors del franquisme conscients de que la única possibilitat de supervivència passava per una certa renovació controlada - "abrir supone simultáneamente cerrar; se abren unas ventanas pero otras se mantienen cerradas en defensa de los principios a los que la censura sirve" (GARCIA ESCUDERO 1967, 54)- i comportava una certa reciprocitat de pactes amb els sectors de l'oposició, o de la simple dissidència, disposats a jugar-hi.

Això no obstant, la vessant ideològica resultava indissociable de l'econòmica. Quan encara era vigent, Román Gubern ja va subratllar que tant en l'àmbit comercial per la via de l'erotisme com en el del "cine d'autor" per la política, la censura "ha impedido que el cine español desarrollara las defensas que en otros países se han esgrimido para hacer frente a la crisis mundial del espectáculo cinematográfico". Però, simultàniament, "el problema de la censura está íntimamente ligado al de la protección económica del estado al cine español. (...) Es decir, la ayuda es un precio

o un subsidio de la Administración, a cambio de ejercer su censura" (GUBERN a MARTINEZ TORRES 1973, 90-91).

Tant la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, creada el 1952, com la Junta de Censura y Apreciación de Películas sorgida de la renovació efectuada el 1965 alternaven funcions estrictament censors amb la classificació o apreciació de les pel·lícules per establir les subvencions de les quals eren acreedors. Alguns dels seus membres pertanyien únicament a una de les dues branques però, des de la cúpula -presidida pel DGCT- fins la majoria dels seus integrants, les mateixes mans que manipulaven el llapis vermell o les tisores eren les que assenyalaven amb la direcció del seu polze el destí econòmic d'aquelles pel·lícules que mereixen la seva aprovació o eren condemnades a l'ostracisme. Coneixedors de la identitat dels autors d'un determinat projecte i de la fragilitat de les empreses de producció, els censors/classificadors sabien que tenien a les seves mans el destí del cinema espanyol. Els seus veredictes s'han d'interpretar com a premis o càstigs aplicats en funció d'una doctrina del règim representat en totes les seves facetes per la pròpia composició de les juntes.

Qualsevol productor que fes una pel·lícula sabia que hauria de passar, obligatòriament, per l'obstacle de la censura. Segons la naturalesa del projecte o de la identitat dels seus autors seria observada amb una lupa de més o menys augments i, en alguns casos, sentenciada de mort. Però, tot i la submissió ideològica al règim de bona part dels productors, el risc sempre hi era present perquè la naturalesa dels censors era variable, l'aplicació de les normes responia a criteris subjectius que, de vegades, ultrapassaven la composició de les pròpies juntes i, en qualsevol cas, l'Estat sempre tenia la paella pel mànec. A més d'amputar i manipular al seu antull, un censor com Sebastián Bautista de la Torre, que al mateix temps era funcionari del MIT, es podia permetre el luxe d'opinar -al seu informe particular- a propòsit de Playa de Formentor: "Este guión se ve que está hecho con mucho acarreo de fuera. Pero mal hilvanado y falsamente desarrollado y resuelto". I el productor, Enrique Esteban, no només havia d'acatar les ordres i executar-les sinó que fins i tot es va sentir voluntàriament motivat a millorar "estèticament" les indicacions dels seus botxins per així deixar constància d'una interessada submissió. En una carta dirigida al DGCT, amb data 22.3.1965, a propòsit d'aquesta mateixa pel·lícula deia:

"Nos permitimos indicarle que, en el rollo ocho, y en el corte realizado, en el instante en que los actores Gabriele Tinti y Soledad Miranda se quedan en traje de baño, vamos a

proceder a intercalar un encadenado, para suavizar el susodicho corte, y dar fluidez a la continuidad de la secuencia. En la copia actual, sin embargo, el corte está muy seco, pero esto quedará suavizado perfectamente en todas las copias que se tiren para su explotación"¹⁷⁰.

Les noves normes de censura promulgades el 9.2.1963 van tractar d'objectivar allò que s'havia anat aplicant arbitràriament. Però llavors ja es reconeixia públicament que el seu impacte "es realmente desconcertante. Por un lado han producido consternación por <<amplias, liberales e inconcretas>>. Por otro, espanto por <<concretas, cerradas y rígidas>>"¹⁷¹. Inicialment, tal com García Escudero les concebia, formaven part de les mesures de modernització de diverses zones de l'aparell cinematogràfic "en busca de la competitividad de la producción española en el mercado internacional" (GUBERN i FONT 1975, 198). Ell mateix es vanagloriava, estadísticament, de les seves actuacions en aquest terreny quantificant el percentatge de pel·lícules prohibides per temporada al voltant d'un 10% durant el període 1962 i 1965 per descendir a un 7.4% la temporada 1965-6 (GARCIA ESCUDERO 1978, 238).

Tanmateix, aquesta anàlisi no només era falsa -ignorava l'autocensura o aquelles pel·lícules estrangeres que els distribuïdors ja descartaven voluntàriament- sinó que, a més, va correspondre a un període aïllat i efímer. El mateix DGCT anotava en el seu diari, el 28.11.1966: "La apertura que se inició en 1962 se ha parado. No se ha retrocedido, como dicen, pero la impresión es inevitable si se considera que el tiempo, en cambio, no se ha detenido. Puede ser cuestión de sacudir un poco por los hombros a los censores, pero no es sólo ni principalmente problema de las Juntas, ni de que me sacuda yo por si me he quedado adormilado. (...) Me pregunto si eso valdrá la pena cuando toda la energía es poca para resistir las presiones y mantenernos -sólo mantenernos- donde estamos: si no se ha llegado al límite; si podemos continuar cuando a cada estreno hay que ponerse a pensar, no en el público, que éste ha encajado la apertura, sino en si van a escandalizarse éste o aquel grupito, este o aquel señor influyente, o la señora de tal cual autoridad, o tal cual autoridad que ni siquiera vio la obra en cuestión" (GARCIA ESCUDERO 1978, 228-229).

A més d'assenyalar l'existència d'unes censure paral·leles que responien a una naturalesa del franquisme que escapava del control dels instruments legals que García Escudero tenia al seu abast -aspecte sobre el qual existeixen exemples

¹⁷⁰ Exp. 75-64, c. 31.416; exp. 32.228, c. 54.525 i exp. 32.620, c. 54.533.

¹⁷¹ EDITORIAL. 1963. "Normas de censura", Film Ideal 117: 199.

summament reveladors- aquestes paraules daten la fi de l'anomenada "obertura". Sense canviar una sola coma de les normes de censura del 1963, el seu pes es va fer molt més evident a partir del 1967, amb la successiva presència de Robles Piquer i Thomas de Carranza al front de la DGCPPE.

El segon, en unes declaracions efectuades a la premsa (Nuevo Diario, 6.3.1970), va mostrar el veritable rostre de la censura. Malgrat les justificacions paternalistes de García Escudero, no hi havia censures "socials" i "ministerials" -una classificació segons la qual les primeres culpaven al públic per justificar les segones com a "servidor fiel de las degradadas exigencias colectivas" (GUBERN 1981, 190)-, ni bons ni malsensors. Arbitrària i subjectiva, la censura franquista va ser un instrument de repressió i de corrupció, una font d'especulació econòmica i política exercida des de la mentalitat malaltissa dels seus executors, dirigida des de les altes esferes que compartien el poder de l'Estat franquista i justificada, hipòcritament, per Thomas de Carranza com "una de las más altas misiones que tenemos, en defensa de los valores del individuo y de la sociedad. Nosotros no lamentamos que la censura exista, sino que tenga que existir como control a quienes pueden no saber hasta dónde se puede llegar".

8.1. LA NATURALESA DELS CENSORS

Conscient del caràcter subjectiu de la Junta de Clasificación y Censura, García Escudero va iniciar el seu mandat amb una àmplia remodelació dels seus membres, no sols per variar la incidència de les classificacions, sinó també per suavitzar els criteris de censura: "Los que está en mi mano quitar -va anotar al seu diari-, los quito. Al fin y al cabo éste es un Ministerio a cuyo titular llaman por ahí "Friega y Barre". En lugar de los que quito, pongo a escritores y críticos, con una sola condición: que entiendan de cine" (GARCIA ESCUDERO 1978, 40).

Alguns dels integrants de la nova composició de la Junta eren comuns per la branca de classificació i per la de censura -Arroita Jáuregui, Carlos Fernández Cuenca, Manuel Augusto García Viñolas o Víctor Auz, a més dels funcionaris de la DGCT-, però la segona tenia com a especificitat la presència d'un elevat contingent de representants de l'Església -Manuel Villares, Carlos Soria (germà del sotsdirector de la DGCT), Carlos M^a Staehlin, Luis G. Fierro i César Vaca- que tenien una importància decisiva i, durant un temps, fins i tot dret a vet. Posteriorment també va ser-hi el guionista i productor Juan Miguel Lamet, militant del clandestí Partit

Socialista Popular (PSP) i animat per altres productors progressistes a defensar els seus projectes. Ell mateix recorda que la seva carta de dimissió "me la corrigió Elías Querejeta -ése es un dato para la historia- intentando convencerme de que no me fuera porque me estaban utilizando de alguna manera... Era positivo que yo estuviese allí" (LAMET a l'autor).

El resultat era un crisol heterodox d'opinions contraposades i singularitats reconegudes dins els límits tolerats pel franquisme. Víctor Auz, comissari dels Teatros Nacionales, era apodat "la Auz y el martillo" per les seves idees suposadament esquerranes i Florentino Soria acostumava a adoptar posicions benevolents, però una de les personalitats més destacades era la de Marcelo Arroita Jáuregui. Segons Lamet, García Escudero li tenia un gran apreci i "y ya entonces era un caso insólito. Hacía literatura con los informes de censura y los leía en voz alta. Tenía un gran prestigio porque sus criterios cinematográficos eran muy correctos para lo que se llevaba en aquel momento. La firma de Arroita Jáuregui era una corriente de aire puro al lado del crítico de Pueblo o de todo ese tipo de gacetilleros, con la excepción de Alfonso Sánchez". La seva forma d'entendre la censura -com es veurà a través de prolífics exemples- era pintoresca, a cavall entre el paternalisme didàctic i una frontera compartida amb l'assaig estètic del fet cinematogràfic. Fins i tot una víctima de les seves actuacions, com era Mario Camus, li reconeixia aquests mèrits: "Marcelo Arroita Jáuregui era muy amigo mío y muy listo. Eramos amigos porque era de Santander, pero éramos antagónicos en materia de ideología. Era un poeta" (CAMUS a l'autor).

Sota el mandat de García Escudero, la censura va patir diverses transformacions legislatives. Però, al cap i a la fi, els noms sempre eren els mateixos: Arroita Jáuregui, Luis Gómez Mesa i Pedro Rodrigo -altres dos crítics cinematogràfics-, Fernández Cuenca, Cebollada, Auz, els funcionaris (Bautista de la Torre, Florentino Soria, Manuel Andres Zabala, Pedro Cobelas) i la cúria integrada per Fierro, Staehlin i Villares.

8.2. LLAPIS I TISORES: LA CENSURA DELS GUIONS

Malgrat la seva representació divulgativa, l'instrument per excel·lència de la censura cinematogràfica no van ser les tisores sinó el llapis vermell. Certament, les primeres eren imprescindibles per amputar el cel·luloid, però la naturalesa econòmica de la censura centrava la veritable batalla de la intolerància sobre el guió dels

projectes. L'O.M. del 9.2.1963 va ser completada, només una setmana després de la seva promulgació, per una nova disposició específica sobre la censura de guions, exercida per una comissió delegada de la Junta que censurava els projectes sobre el paper com a requisit imprescindible per a l'obtenció del cartró de rodatge.

Des d'un punt de vista ideològic, aquest filtre era fonamental però no vinculant perquè els seus informes "se entenderán condicionados en todo caso a la realización de las películas, según sus guiones, y no prejuzgarán las resoluciones que en su día acuerde la Junta teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guión o que sólo puedan ser debidamente apreciados en la película, una vez realizada". Des de la perspectiva econòmica dels productors, en canvi, el tràmit era imprescindible. Superar aquest primer obstacle era un primer aval que permetia afrontar el risc del rodatge de la pel·lícula amb unes mínimes garanties de poder passar una segona revisió, a còpia vista, que no havia de suposar cap problema sempre i quan el productor hagués acceptat els consells dels censors sense pretendre passar-se de llest.

La humiliació, en aquest cas, tenia una contrapartida econòmica que els mateixos productors valoraven positivament. "Si los productores quieren prescindir de la censura de los guiones -escribía García Escudero al seu diari amb data 9.10.1965- ¿por qué no lo han pedido? No será porque yo, pública y reiteradamente, no les haya invitado a hacerlo" (GARCIA ESCUDERO 1978, 181). Segons el DGCT, "muchas veces el censor se imaginaba, sobre el guión, cosas que no tenían fundamento. Por eso yo se lo ofrecí a los productores, pero creo que para ellos el hecho de tener el guión aprobado representaba una garantía de que luego no les iban a realizar modificaciones sobre la película ya legalizada. Lo cierto es que no lo quisieron pedir. Yo les invité a ello e incluso creo que lo dije públicamente en algún acto que la Dirección General estaba dispuesta a suprimir la censura de guiones en el momento en que la producción lo pidiera. Y no lo pidieron porque ellos suponían que era una garantía" (GARCIA ESCUDERO a l'autor). Finalment es van decidir a fer-ho a través d'una carta datada el 7.2.1968 i signada conjuntament per Jordi Tusell, en representació de l'Agrupación de Productores, Juan Antonio Bardem de l'ASDREC, Tomás Blanco de l'Agrupación de Actores i José M^a Alonso-Pesquera de la d'Autores-Guionistas.

En aquesta missiva, tímidament anticipatòria de les conclusions de les Jornadas de Sitges o de l'assemblea de l'ASDREC prohibida el novembre del 1969 i finalment celebrada el març del 1970 (GUBERN i FONT 1975, 163-165), els professionals reconeixien que aquesta mesura:

"a) Supondría la eliminación de un trámite entorpecedor de la facilidad y rapidez que con tanta frecuencia piden los proyectos cinematográficos.

"b) Aumentaría el sentido de responsabilidad de Guionistas, Directores, Productores y Actores, y de cuantos en general intervienen en la realización fílmica.

"c) Supondría una medida acogida con satisfacción por todos los interesados y una muestra importante de la política de libertad iniciada tras la aprobación de las nuevas Leyes Fundamentales.

"d) Señalaría el fin de una discriminación pues las naturales medidas de vigilancia del Estado sobre todo cuanto tenga un reflejo público, en el cine alcanza caracteres de mucha más severidad y control que en el libro y la prensa.

"e) El Estado tendría siempre en su mano la definitiva expedición de cartones de exhibición, por lo que la imprudencia de cualquier productor, de llevarse a cabo, no ocasionaría ninguna consecuencia pública.

"f) La imposibilidad de reflejar por escrito las imágenes pensadas por el director-realizador hace que la censura de los guiones sea especialmente inútil, pues con frecuencia se suprimen escenas que una vez visionadas hubieran pasado sin la menor advertencia y por el contrario se autorizan otras que si en el papel carecían de importancia, una vez realizadas llaman la atención de la censura.

"g) Eliminaría gastos a la administración, sin perjuicio del sostenimiento de una Oficina a la que pudieran consultar quienes tuvieran dudas sobre determinados diálogos o escenas.

"Por todo ello rogamos sea atendida nuestra petición de que sea suprimida la censura previa de guiones cinematográficos".

Tanmateix, la decisió dels diversos sectors de la indústria va arribar massa tard i el destinatari de la carta ja no era García Escudero sinó Robles Piquer, que es va desentendre de les promeses del seu antecessor a propòsit d'una concessió que no s'ha de valorar en termes de generositat sinó de perillosa arma de doble tall, donada la naturalesa de la censura i d'aquells que l'exercien.

Es a través dels informes particulars sobre els guions que s'observa, en tota la seva cruesa, el mecanisme ideològic que regia la seva actuació, sovint mereixedora d'un estudi psicopatològic. Des de l'anonimat dels seus textos, que resumien l'argument, expressaven valoracions ètiques i sintetitzaven els paràgrafs mutilables, es revela la personalitat dels seus autors, s'aprecia la confrontació de punts de vista entre els diversos comissionats i es coneixen els raonaments després fredament resumits amb el llenguatge burocràtic que finalment arribava a mans dels productors.

8.3. OBSESSIONS I FIXACIONS

Les repercussions sobre la producció catalana del període estudiat ofereixen un ventall representatiu dels criteris d'actuació de la censura. D'acord amb els

supòsits previstos a les normes i la naturalesa dels seus executors, els àmbits d'influència eren molt més amplis que l'estrictament polític. Qualsevol pel·lícula era susceptible de mutilació i les víctimes, sobre paper o cel·luloid, adquireixen perfils sorprenents en apariència però sociològicament molt simptomàtics dels aspectes considerats com les "bèsties negres" del franquisme.

8.3.1. EL SEXE

Una empresa catalana va tenir l'honor de ser la pionera en la implantació del **bikini** al cinema espanyol. Joan Bosch va fer aparèixer unes noies sueques amb aquesta indumentària a El último verano, però la censura li va tallar. L'operació es va tornar a repetir a Bahía de Palma amb la protagonista, Elke Sommer, i Enrique Esteban va anar a negociar l'operació amb un portaveu de la censura, Ortínez Muñoz, que "em va dir: <<Yo no le voy a autorizar que la actriz salga en bikini en la película porque yo tengo once hijos y usted tiene que comprender que...>>. Jo li vaig dir: <<Acabo de llegar de Palma de Mallorca y en las playas hay una mayoría de gente en bikini. No voy a poner vestida a una mujer tan hermosa como la que tengo>>. Em va dir: <<Pues no se la autorizaré>>. I jo me la vaig jugar posant el bikini" (ESTEBAN a l'autor). La censura va fer la vista grossa perquè l'actriu era alemanya, però la imaginació dels membres de la comissió de guions que va jutjar El próximo otoño no va voler córrer riscos quan va suprimir "las escenas de playa <<con reducido traje de baño>>", els "<<ruidos>> que procedían del cuarto de la pareja extranjera e inquietaban a Juan" o la frase "a ver si por lo menos me ligo a la francesa, que hoy viene salida..."¹⁷².

Conjuntament amb els banyadors de dues peces, una escena recurrent en diverses pel·lícules de producció catalana excitava la líbido delsensors. Les dances orientals, sistemàticament presents a totes les coproduccions d'ambientació exòtica, atreïen indefectiblement l'actuació del llapis vermell. A Estambul 65, a més de cridar l'atenció dels mossens Villares i Fierro sobre les escenes de "chica sensacional tomando el sol en la piscina" i "chica sensacional desnudándose", l'expedient datat el 7.10.1964 advertia sobre l'"actuación de la bailarina"¹⁷³. La mateixa indicació - igualment signada per Villares- s'efectuava sobre Noches de Casablanca on, a més, se suprimia explícitament la frase "tengo ganas de bailar" perquè, pronunciada per

¹⁷² Exp. 158-63, c. 26.537; exp. 33.197, c. 54.542 i exp. 29.513, c. 54.465.

¹⁷³ Exp. 249-64, c. 31.431.

Sara Montiel, sonava altament pecaminosa¹⁷⁴. Tanmateix, aquesta obsessió no era patrimonial del clergat perquè Marcelo Arroita Jáuregui, en el seu informe particular del 24.3.1965 sobre El ataque de los kurdos, seqüel·la d'El salvaje Kurdistan, sentenciava:

"Tras las 75 secuencias, 764 planos y 129 páginas de la primera parte, ahora tenemos 74 secuencias, 717 planos y 167 páginas de idas y venidas, vueltas y revueltas, triunfos y derrotas, suplicios y jolgorios. (...) Tampoco hay nada que objetar, excepto la inevitable danza de las páginas 3 y 4, a cargo de la joven Ingdscha que, a lo que dice el guión, anda con los senos muy alborotados, y en la página 69 en la que esa situación pectoral de la joven parece ser que saca de quicio al bandido Abú Seif, que pone las manos donde no debe"¹⁷⁵.

Una simple referència escrita al caràcter afrodisíac del Pipermint era motiu de censura -com va succeir a El mujeriego- i un vodevil, aparentment intrascendent, com ¡Arriba las mujeres! va ser objecte d'una severíssima persecució. L'informe signat per Fierro, Cano i Bautista de la Torre (1.7.1964) indicava:

"p. 5: suprimir la alusión a "echar una mano". p. 22: suprimir la frase de Capitán "no es la dieta más apropiada para nosotras". p. 27: suprimir la expresión "¡pipas!, ¡pipas!". p. 33: suprimir la expresión de Gloria "Vete a bailar. Yo seguiré tocando". Y de Nina "¡con otra mujer! ¡ni hablar! ¡pan con pan, comida de tontos!". p. 59 y 60: suprimir toda la alusión a Arabia Saudita. p. 65: suprimir la frase de Leo "que estás a estrenar, naturalmente. Y a la chica le has entrado por el ojo derecho, por lo que se ve". p. 67 y 70: suprimir los planos del 328 al 345 ambos inclusive. p. 71 y 72: suprimir el equívoco y las alusiones de Gloria a un supuesto lesbianismo. p. 73: suprimir la frase de la Cocinera alusiva a cómo duerme la niña. p. 83: suprimir la frase de Cotorra "al macho y al toro, que es una mona". En general, suavizar las sugerencias eróticas de diálogo y de imágenes que puedan infringir la norma 18 de Censura cinematográfica"¹⁷⁶.

La més petita al·lusió a l'homosexualitat era especialment controlada, tal com va succeir a Los farsantes i es va repetir a Después del diluvio. La primera versió del guió de Jacinto Esteva va ser prohibida per Gómez Mesa, Arroita Jáuregui i Rodrigo el 28.2.1968. Francisco Ruiz Camps, cap de producció de FILMSCONTACTO, va haver de presentar-se a la censura "i em digueren: <<Escolti, aquí hi ha una cosa... Aquests dos homes que viuen sols en una casa, es vesteixen amb robes de dona... aquí hi ha una homosexualitat latent>>. Jo els vaig dir que només sortien símbols: que aquells dos homes no tenien per què ser necessàriament homosexuals. I que sí

¹⁷⁴ Exp. 28.299, c. 54.433; exp. 19-63, c. 26.528.

¹⁷⁵ Exp. 40.459, c. 63.326; exp. 80-65, c. 31.448.

¹⁷⁶ Exp. 181-64, c. 31.425; exp. 34.042, c. 54.555 i exp. 34.408, c. 54.561.

tenien una cambra plena de vestits de dona, això no volia dir que hi hagués escenes escandaloses... Vaig haver de tornar a escriure coses, vaig presentar novament el guió, i l'acceptaren" (RUIZ CAMPS a RIAMBAU i TORREIRO 1993, 229).

L'acta de la segona revisió del guió, signada per Staehlin, Soria, Rodrigo -que, en el seu informe particular demanava la prohibició absoluta-, Cebollada i Arroita Jáuregui amb data 27.3.1968, diu:

"Autorizar el guión con la advertencia expresa de que en la realización no se advierta sugerencia de homosexualismo a fin de que no se incurra en la prohibición de la Norma 9 1^a. Igualmente se cuidarán los excesos de intimidad erótica, exhibicionismos y violencia"¹⁷⁷.

En casos excepcionals, moguts per justificacions estètiques -no oblidem que un ampli sector de la Junta exercien com a crítics cinematogràfics-, els censors podien mostrar-se comprensius. A Los Tarantos es van registrar tres vots partidaris de tallar les escenes del mocador que demostra la virginitat de la protagonista i les imatges en les quals apareix nua i coberta de flors, però els altres set membres del ple van votar en contra i la pel·lícula es va poder exhibir íntegra. En canvi, quan els apoderats d'IFI ESPAÑA S.A. van reclamar l'Interés Especial per De picos pardos a la ciudad en virtut de l'"acierto de la mayor parte de las escenas perfectamente trazadas con categoría de aguafuerte y reportaje auténtico, concebido dentro de la línea del cine moderno y realista"¹⁷⁸, no només els va ser denegada aquesta classificació per la branca d'apreciació sinó que la comissió de censura, en acta del 6.9.1968, va decidir la seva prohibició. Fetes les oportunes correccions, la pel·lícula va ser autoritzada -òbviament sense l'Interés Especial- amb data del 24.10.1968 i les següents indicacions:

"Rollo 1º Suprimir el plano de la mano en la espalda y la escena de la entrega; Rollo 2º Suprimir el vocablo puñetero 3º Suprimir la secuencia del bar de prostitutas, dejando tan sólo el plano de la orda para justificar el embotellamiento; Rollo 4º Suprimir la frase "Te pica el gusanillo". Suprimir la frase: "Fíjate qué solitas están las pobres" y la imagen correspondiente. La canción de la cupletista se reducirá tan sólo a su inclinación, suprimiendo el resto, así como los planos del público que la mira con lubricidad; Rollo 5º Suprimir las dos escenas del afeminado hablando con el Alcalde; Rollo 6º Suprimir la frase: "Ella se fue con otra que luego resultó ser don Fulano de tal"; Rollo 8º Suprimir frase: "Esta noche va a ser mía en el autocar"¹⁷⁸ (GONZALEZ BALLESTEROS 1981, 288).

¹⁷⁷ Exp. 52.850, c. 74.201.

¹⁷⁸ Exp. 53.142 i 54.215, c. 74.200.

8.3.2. LA MORAL

Limitada la cursa dels centímetres visibles d'epidermis femenina a les mides d'un *bikini*, la veritable confrontació amb la censura no es lliurava tant en l'àmbit del sexe com en el de la moral i els hàbits socials que se suposava havien de caracteritzar l'Espanya de Franco.

Es coneguda, per exemple, la censura de l'últim pla de Brillante porvenir, sense el qual la pel·lícula quedava privada de tot el seu sentit irònic sobre la relació d'una parella. Va ser amputat sobre la pel·lícula ja realitzada (GONZALEZ BALLESTEROS 1981, 292), però l'advertència ja havia estat feta sobre guió, en acta de la comissió del 4.9.1963 formada per dos únics membres. En aquest cas, el responsable resulta perfectament identificable, ja que mentre Manuel Villares hi va trobar, fins i tot, "valores positivos", Carlos Staehlin va denunciar al seu informe particular:

"Lo único positivo de la película, la marcha atrás del chico en el último plano antes del letrero FIN queda destruído por un plano añadido para después del letrero FIN en el cual la amiguita del chico nos dice que al fin él se largó con ella. El guión, de escasa calidad, resulta desagradable, pero no veo razón suficiente para prohibirlo si se suprime ese plano último después del FIN"¹⁷⁹.

Al guió de Dante no es únicamente severo van fer suprimir la frase "hacer el amor" i a la pel·lícula va quedar "vamos a hacer el...", però també van utilitzar el llapis vermell sobre la frase "ha cazado V. otro golf" i la justificació -esborrada amb bolígraf per un avergonyit censor, aquest cop anònim- era "por evidente mal gusto"¹⁸⁰. Després d'un tortuós itinerari de diverses versions de Vivir un largo invierno, la definitivament aprovada havia de retocar una frase "según la cual la gente humilde parece que no tiene criterio moral"¹⁸¹ i la primera d'Estambul 65 havia de modificar el final "ya que es moralmente inadmisibile que el delincuente Tony conserve el dinero y que la agente Yamina incumpla su deber y se reúna con Tony"¹⁸².

¹⁷⁹ Exp. 171-63, c. 26.537; exp. 31.421, c. 54.409.

¹⁸⁰ Exp. 126-66, c. 36.231; exp. 45.166, c. 74.190.

¹⁸¹ Exp. 93-63, c. 26.533; exp. 30.474, c. 54.491.

¹⁸² Exp. 249-64, c. 31.431.

Qualsevol conducta anormal estava sota sospita i, en aquest sentit, Los farsantes va acumular les ires de la Junta¹⁸³. En el seu informe particular del 11.3.1963 Arroita Jáuregui denunciava:

"Toda la acción transcurre en un clima amoral, con sucesivas escenas cargadas de erotismo de todo signo. Como era natural, hay su carga demagógica en la representación privada ante los señoritos, y una intención mucho peor durante todas las secuencias del burdel durante la Semana Santa, y mientras pasan las procesiones. El chulo y ladrón, que no siente ningún lazo de solidaridad con sus compañeros es, naturalmente, el ex-divisionario. No faltan alusiones de ningún tipo. Y, por otra parte, hay un absoluto desconocimiento de la realidad de una compañía de cómicos de la legua, amén de ciertas confusiones históricas: se baila el twist y existen burdeles, por ejemplo. (...) En resumen, mi opinión es la de que debe prohibirse la realización de este guión"

El ple del 18.3.1963 no va ser tan estricte, però va fer les següents advertències:

"p. 13 suprimir la figura del sacerdote sentándose al borde de una tumba; p. 15 debe suprimirse el cuadro del Corazón de Jesús, p. 32 deberá cuidarse en la realización de la película el gesto de Justo con el brazo, p. 79 suavizar la brutal explosión de amor entre Lucio y Milagritos, p. 65 La representación teatral no será en la Iglesia, sino en el atrio y se suprimirá la figura de Jesús. Esta escena deberá ser particularmente cuidada, para evitar posibles irreverencias, p. 114 Suprimir la frase "un strip-tease como Dios manda". En cuanto al strip-tease en sí mismo queda a la reserva de la realización, bien entendido, que deberá ser una escena que repela al espectador, p. 162 La casa de Valladolid no será en ningún caso un burdel ni lugar análogo, debiendo suprimirse las frases entre la Peque y Lucio que pueden dar lugar a desviaciones homosexuales entre la Peque y Reina. Suprimir igualmente la coincidencia de baile de Curro con paso de procesión y en general cuidar mucho todos los contrapuntos en que juegue entre imagen y sonido, la procesión, p. 167 Deberá suprimirse la frase "niñas, a la procesión". A lo largo de la película evitar que las relaciones entre Curro y Vicente puedan interpretarse como homosexuales".

Un cop realitzada, la pel·lícula va ser prohibida en primera instància (24.9.1964) i autoritzada tres mesos després (11.12.1964) amb nombrosos talls (GONZALEZ BALLESTEROS 1981, 286). "Lo que hicieron -recorda Camus- fue quitar la banda sonora con los tambores de Semana Santa y suavizar la relación entre dos personajes que eran homosexuales. Entonces lo que queda son dos tíos metidos en un cuarto muy pequeño, tumabdos por ahí, que no han comido desde hace tres días y enloquecen sin saberse muy bien por qué. Iquino se las arregló solo para hacer los cortes, a mí ni me llamó" (CAMUS a l'autor).

Un itinerari similar va seguir Amador per la gosadia de presentar el perfil psicològic d'un assassí. Villares, Fierro i Bautista de la Torre van prohibir el guió el

¹⁸³ Exp. 28.696, c. 54.443; exp. 32.369, c. 54.527 i exp. 25-63, c. 26.529.

15.4.1964 i, dos mesos després, el ple del 7.6.1964 confrontava l'opinió contrària d'alguns membres de la Junta, com Bautista de la Torre -perquè veia "difícil que con los materiales que se ofrecen en el guión puedan nacer en el público otras reacciones que las de una repulsión clara cuando no las de un enfermizo y pernicioso contagio"-, a les favorables d'Auz i del mateix García Escudero que, preocupat, per la decapitació d'un dels seus pupils de l'E.O.C., anotava en el seu informe particular:

"No hay aprobación del mal ni simpatía hacia él; hay una posible morbosidad, pero sin que se pueda asegurar hasta que se realice la película. Puede, a mi juicio, autorizarse con reserva muy expresa en cuanto a la realización"¹⁸⁴.

Finalment, el guió era autoritzat amb una versió desnaturalitzada i severament amenaçada amb el xantatge econòmic "a fin de evitar que Amador aparezca como un sádico sexual o que en la película resulten excesivas las escenas de crueldad, ya que en otro caso la Junta de Censura habría de prohibirla, perdiendo el productor además los beneficios de protección".

8.3.3. LA RELIGIO

Darrera del sexe i la moral i, donada la composició de la Junta, no era difícil apreciar l'ombra de la religió. S'accentuava cada cop que les referències a l'Església eren explícites, especialment quan apareixien personatges religiosos sotmesos a possibles equívocs. A Vamos a contar mentiras, "en el momento de aparecer en escena los falsos curas, debe aclararse su falsa condición. Suprimir la frase de uno de ellos: <<Aquí el Obispo de Madrid-Alcalá>>"¹⁸⁵. També era censurable la frase d'un capellà que, a Yo he visto la muerte, deia "robar un queso no es pecado" i l'allusió, en el mateix film, "a los obispos no los cogen los toros"¹⁸⁶. La possibilitat que l'Església fos la beneficiària d'un donatiu de procedència il·lícita va fer deixar en suspens el dictamen definitiu sobre l'autorització de la primera versió de Las bellas del bosque i el capellà que apareixia a La piel quemada havia de cuidar seu discurs a fi de no resultar ridícul.

Els censors eclesiàstics eren especialment sensibles en el cas que apareguessin escenes litúrgiques, i fins i tot en l'acta sobre el guió de Vida de familia -escrit amb les conviccions profundament religioses d'Arnau Olivar- s'especificava:

¹⁸⁴ Exp. 123-64, c. 31.421; exp. 40.605, c. 63.328 i exp. 34.589, c. 54.566.

¹⁸⁵ Exp. 213-61, c. 20.565; exp. 24.623, c. 42.099 i exp. 24.874, c. 42.106.

¹⁸⁶ Exp. 112-65, c. 31.452; exp. 36.113, c. 63.257 i exp. 44.419, c. 63.383.

"Deberá cuidarse el requiem de la pág. 5ª de modo que sea litúrgicamente correcto"¹⁸⁷. A la comèdia Españolear també s'havia de "suprimir la confesión de Luis y José al cura y todos los equívocos sobre el secreto sacramental para que quede como una mera declaración del sacerdote" i, especialment, "suprimir la alusión a la píldora cuando habla el cura con el boticario", element que no va ser pres en consideració pel realitzador i va ser amputat de la pel·lícula.

El pèplum La mujer del desierto, lliure recreació bigràfica de Maria Magdalena, va provocar autèntics tractats teològics entre els membres de la Junta¹⁸⁸. Inicialment prohibit, en fase de guió, el 9.6.1965 per atemptar la Norma 14-3ª -"falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos"- va generar una rèplica del productor, Josep Mª Forn, datada el 6.9.1965, en la qual afirmava

"que el coproductor italiano me ha asegurado haber sometido el guión de María Magdalena al asesoramiento de una importante Institución Católica Italiana y haber atendido sus razones. Solicito del Coproductor italiano me mande copia del informe de dicha Institución que creo es la Universidad Gregoriana, con el fin de hacerlo llegar a esa Dirección General.

"Que la precipitada y deficiente traducción del guión ha dado lugar a unos errores que aclaro en una nota que adjunto a la presente instancia en cuya nota me permito hacer unas puntualizaciones en cuanto a los personajes y circunstancias históricas o geográficas

"Que estamos dispuestos a rectificar el guión en cuanto conozcamos exactamente la postura de la Comisión delegada para examen de guiones cinematográficos".

El ple del 6.10.1965 va aprovar finalment el guió, però amb les següents advertències:

"1º Deberá incluirse al principio de la película una explicación haciendo notar que se trata de una versión novelada e imaginada de la vida de María Magdalena. 2º Cuidar la presentación de Maurillo y sus relaciones con el pretor Penneo, que no resulten equívocas. 3º Cuidar las escenas de violencia y crueldad, facilmente degenerables en sadismo. 4º Cuidar los posibles excesos formados en las danzas y las escenas de amor. 5º Cuidar el personaje de Juan Bautista y en general todas las escenas de carácter religioso. 6º Suprimir la predicción a Magdalena sobre el Salvador".

8.3.4. LA VIOLENCIA

Contra tot pronòstic, els spaghetti westerns van ser objecte d'una especial atenció censora. Els seus orígens italians -amb uns criteris restrictius molt més elàstics-, les inevitables escenes d'amor i, especialment, la violència, provocaven

¹⁸⁷ Exp. 43-63, c. 26.530, exp. 28.040, c. 54.423.

¹⁸⁸ Exp. 30-66, c. 36.246.

reiterades intervencions del llapis vermell. El tàndem clerical constituït per Fierro i Staehlin advertia, a propòsit d'Oeste Nevada Joe, "cuidar la escena del beso y abrazo entre Joe y Julia, sobre todo si se pretende que en su día la película sea autorizada para todos los públicos"¹⁸⁹. Darrera aquesta mutilació hi havia un xantatge econòmic al qual Iquino, de ben segur, no era insensible, però la perspicàcia dels censors no tenia límits, fins l'extrem d'advertir sobre la "presentación litográfica de chica semidesnuda en la pág. 12" de Cinco pistolas de Texas¹⁹⁰. Iquino era incorregible i, amb motiu d'Un dólar de fuego, també li van haver de cridar l'atenció, primer per "la escena en que Dacia castiga a Nora con la fusta" i, en una nova versió del guió, a propòsit de l'"enorme plano del trasero de una chica"¹⁹¹.

P.C. BALCAZAR no era aliena a aquestes intervencions censors sobre els films que es rodaven a Esplugues City. A Oklahoma John es va haver de suprimir la frase "tengo verdadera necesidad de una buena dormida" i "cuidar el baile del can-can por las chicas del saloon". Aquesta última mutilació era el corolari que Arroita Jáuregui afegia a la següent disquisició, potser la mostra més diàfana de la mentalitat esquizofrènica dels professionals de les tisores:

"Es una pena que, con toda seguridad, este estupendo guión no llegue a ser dirigido por algún "grande" del cine americano, un Hawks, por ejemplo, o un Ford, y pueda destruirlo cualquier indocumentado.

"Cinematográficamente, el guión es un deliberado homenaje a Howard Hawks y está planteado desde los mismos supuestos argumentales e ideológicos de Rio Bravo: Red River, Rio Rojo, como otra película de Hawks, se llama, precisamente, la ciudad; hay un sheriff con conciencia profesional y sin más ayuda que un viejo y un borracho (desaparece el tipo del muchacho joven), mezclado con ciertas notas de Walsh.

"(...) No existe en el guión ningún impedimento moral, ni siquiera formal si se sigue en la realización la línea que el guión señala. Tal vez conviniera señalar cierto cuidado al recoger el baile del can-can por las chicas del Saloon"¹⁹².

Més enllà del caràcter anecdòtic d'aquestes mutilacions, El yankee, un western coproduït per BALCAZAR amb una empresa italiana, va ser prohibit primer en fase guió (9.3.1966) i, un cop superat aquest tràmit, també a còpia vista (2.1.1967) "por no haber tenido en cuenta advertencias sobre guión respecto escenas de violencia y sadismo"¹⁹³. El realitzador Tinto Brass va anticipar en aquest

¹⁸⁹ Exp. 244-64, c. 31.430.

¹⁹⁰ Exp. 67-65, c. 31.447; exp. 39.860, c. 63.318 i exp. 36.798, c. 63.267.

¹⁹¹ Exp. 12-65, c. 31.442; exp. 37.174, c. 63.280.

¹⁹² Exp. 125-63, c. 26.535.

¹⁹³ Exp. 42.926, c. 63.364; exp. 56-66, c. 36.250.

western algunes de les constants d'un estil tan personal com incompatible amb la tolerància de la censura franquista. Tanmateix, sota l'amenaça de la prohibició de la pel·lícula i la catàstrofe econòmica que això suposava, el productor es va posar al costat de la DGCT. En una carta d'Alfonso Balcázar a García Escudero datada el 21.3.1967, afirma:

"Queremos hacer resaltar ante V.I., que en cuanto visionamos las primeras secuencias, durante el rodaje de la película, vimos excesos de violencia, que el Director Sr. Tinto Brass, recargó en la realización, a la vista de los copiones de trabajo, se insistió ante los co-productores italianos, sobre este punto para que se hicieran las observaciones oportunas al Sr. Tinto Brass.

"El referido Sr. Tinto Brass, Director de la película, se negó a aceptar las sugerencias hechas por nosotros lo que motivó ciertas diferencias con nuestros co-productores italianos.

"Aún a pesar de que los planos que se proponen para aligerar o suprimir, están incluidos y detallados en el guión aprobado por la Comisión de Censura, estimamos que en su realización, existe una cierta dosis de violencia y crueldad, y por lo tanto es aconsejable suprimirlos.

"Finalmente esperamos que con las supresiones y modificaciones que proponemos, comprenda el Pleno de la Junta, que en nosotros estuvo siempre la idea de respetar las sugerencias hechas por los lectores del Organismo de Censura, y teniendo en cuenta la oposición que tuvimos que vencer por parte del Director realizador de la película, y de nuestros co-productores italianos, que hicieron causa común con él".

El grau de submissió a la censura era tal que el mateix Alfonso Balcázar s'oferia a mutilar la seva producció fins obtenir un resultat que ell suposava grat als membres de la Junta. La relació de seqüències que proposava amputar revela simultàniament la naturalesa del producte original com el seu possible resultat final, que Tinto Brass es va negar a signar:

"Relación de modificaciones y supresiones que se proponen al Pleno de la Junta de Censura": Rollo 1-2: a) ANTEPORTADAS: P. Detalle de los dos balazos sanguinolentos en el pecho del bandido muerto en la taberna. b) Plano detalle-PAN. de las patas del caballo pisoteando el cadáver de uno de los bandidos muertos, en el río. c) Aligerar, en lo posible, los planos de los ahorcados en el pueblo (cuando entra el Yankee). d) Suavizar un poco el castigo a la mujer que es atada al caballo, antes de que el Yankee, corte la cuerda.

"Rollo 3-4: a) Quitar la secuencia del alacrán. b) Suavizar la recogida de cadáveres en la mina. c) Quitar algún plano de la chica con el ombligo fuera.

"Rollo 5-6: a) Quitar la patada al bandido calvo. b) El golpe de la culata de la pistola a la mandíbula para quitarle los dientes, fuera. c) Suprimir la muerte de los dos viejos en el pueblo, por la espalda. d) Suprimir el plano de la NIÑA que sale de la casa y arden sus ropas. e) Suprimir los dos disparos en la mano del que está fijando el cartel y los rastros de sangre.

"Rollo 7-8: a) Plano detalle del balazo en la chapa del sheriff con la sangre. b) En la bacanal, plano del cigarrillo en el ombligo del bandido borracho. c) P.P. de ROSITA caída con la sangre junto a la boca. d) Es posible ahorrarse también el plano de la muerte del CAJERO.

"Rollo 9-10: a) Crucifijo encima del pecho del muerto (que le pone el BARBERO) inútil".

Satisfeta de l'obediència del seu súbdit, la Junta de Censura va remetre un ofici, amb data 12.4.1967, en el qual condicionava "la autorización a la perfecta realización técnica de las adaptaciones que se detallan al dorso".

8.3.5. LA POLITICA

Cobertes les formes i la moral, la censura també vetllava, lògicament, per la salvaguarda dels interessos de l'estat totalitari al qual servia. Hi havia una censura política, òbviament, però no els era necessari aplicar-la amb excessiva freqüència des del moment que els mateixos productors sabien que aquest tema era obligada carn de canó. Igual que en el cas de la religió, els defensors de l'ordre mereixien un estricte respecte en qualsevol circumstància. Al guió de La vida es magnífica s'exigia "cuidar en la secuencia 27, página 14, la intervención de la policía, que no resulte ridiculizada"¹⁹⁴ i al de Toto de Arabia s'advertia la conveniència de "sustituir a los carabineros por policías, ya que aquéllos no tienen encomendada, en España, la función que les adjudica el guión"¹⁹⁵. En canvi, a còpia vista d'El buen amor, s'havia de "suprimir plano del guardia civil en el tren rascándose el trasero" (GONZALEZ BALLESTEROS 1981, 288).

La mateixa diferència que hi havia entre el tractament del sexe i la moral també és produïa entre qüestions directament polítiques -rarament plantejades- i una certa concepció de la societat espanyola que també s'estenia a l'ordre internacional. Tal com s'indicava a propòsit d'un dels episodis de la pel·lícula taurina Yo he visto la muerte, es tractava de suprimir "todo lo que contribuya a presentar una estampa bárbara y negra de España"¹⁹⁶. Aquestes eren, precisament, les intencions de Jacinto Esteva quan va iniciar Lejos de los árboles (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 85-95) i la primera reacció de la censura a la comissió de guions del 29.9.1965 va ser prohibir el títol d'Este país de todos los demonios i "todo aquello que presente una visión unilateral de una España bárbara sin contrastes positivos"¹⁹⁷. Segons Gómez Mesa:

¹⁹⁴ Exp. 122-64, c. 31.420; exp. 34.081, c. 54.555.

¹⁹⁵ Exp. 250-64, c. 31.431.

¹⁹⁶ Exp. 112-65, c. 31.452; exp. 36.113, c. 63.257 i exp. 44.419, c. 63.383.

¹⁹⁷ Exp. 282-65, c. 31.472.

"El título se presta a confusiones. No es acertado. Aunque se explique, lo que no se hace a lo largo de la película, sino que agudiza el tono confuso. (...) Es película difícil, de varios filos. Rehacer el guión. Que supriman los episodios de una "España negra" -que en contra de lo que se afirma al principio- son los que captan con preferencia la película, supersticiosos y de costumbres bárbaras. O plasmarlas de manera que se ofrezcan otras como contrastes. O resaltar su reverso".

Malgrat la interpretació que Jacinto Esteva donava en una carta dirigida a la DGCT el 10.11.1965 -"en nuestra concepción de la película, no pretendemos nunca una visión unilateral de España sino, precisamente, el contraste entre la España que nos parece encomiable y la que consideramos susceptible de perfección"- la Junta no era ingènua i, a còpia vista, els talls indicats eren nombrosos i selectius (GONZALEZ BALLESTEROS 1981, 320-1).

No només es valoraven les imatges -sugerides pel guió- sinó també la impressió global, com en el cas de Los felices sesenta, censurat per Cebollada, Cano i Bautista de la Torre el 29.7.1963:

"La autorización se limita a la trama argumental y no prejuzga la decisión que en su día pudiera tomar la Junta, incluso la prohibición total de la película si así lo justificara el carácter provocativo de las imágenes o la visión deformada de la realidad española que se desprendiera de su conjunto"¹⁹⁸.

Un altra pel·lícula de Jaime Camino, Jurtzenka/Un invierno en Mallorca, va incórrer en aquest supòsit per haver ofert una visió de l'Espanya negra entorn les relacions entre Chopin i George Sand. Prohibit en dues ocasions (9.4.1969 i 16.4.1969), el guió escrit en col·laboració amb Román Gubern va ser autoritzat pel Ple del 30.4.1969 amb les següents advertències:

"Pág. 23: Que Mauricio no esté orinando cuando Jorge Sand acude a dar las buenas noches a sus hijos, o al menos cuidar la escena; Pág. 57-58: Que las emociones de Jorge Sand cuando Chopin toca el piano no tengan en modo alguno el sentido erótico que expresa el guión; Pág. 88: Evitar cualquier inclinación incestuosa de Mauricio hacia su madre tanto en las imágenes como en el comentario. En general se deberán cuidar en la realización los excesos de exhibicionismos y erotismos y se atenderán rigurosamente al guión aprobado, ya que la influencia del guión anterior en cuanto a conducta de los españoles podrían motivar la prohibición en virtud de las normas correspondientes"¹⁹⁹.

Els símbols espanyols, quan es tractava de coproduccions, havien de rebre un tractament acurat. Claude Chabrol, a El tigre se perfuma con dinamita, va haver suprimir les anotacions sobre l'antropòleg de un conquistador del antiguo règimen

¹⁹⁸ Exp. 177-63, c. 26.537; exp. 29.607, c. 54.468.

¹⁹⁹ Exp. 66-69, c. 45.994 i 74.210.

español" i "ataud con los colores rojo y oro"²⁰⁰. Però el tema es tornava molt més vidriós quan, encara en plena dècada dels seixanta, apareixien símbols del nazisme. A la comèdia Piso de solteros es va haver de suprimir una escena en la qual Cassen exclamava "¡Por las orgías que vamos a correr!" mentre penjava un retrat de Hitler en presència d'Alberto Closas. Després de llegir la primera versió del guió de Noches de Casablanca, Villares, Cano i Bautista de la Torre van obligar a que l'acció "transcurra en Lisboa u otro lugar que no sea territorio español". La pel·lícula estava originàriament ambientada a Barcelona el 1942 però, quan va tornar a passar censura el 29.4.1963, s'havia traslladat a Casablanca. També era motiu de satisfacció, segons l'informe particular de Bautista de la Torre, que:

"el acusado parcialismo con que se presentaba a los alemanes haciéndolos odiosos e implacables en contraste con el atractivo perfil de sus antagonistas franceses, se ha equilibrado de tal suerte que ahora es Max, el jefe del servicio secreto alemán, el que destaca no sólo en lo moral sino en lo físico"²⁰¹.

La guerra civil era un tema tabú, sempre i quan no es tractés des d'una perspectiva hagiogràfica, i fins i tot a través de petites referències, com un cartell al·lusiú al 18 de juliol que Durán va introduir a Cada vez que... havia de ser substituït per qualsevol altra data. Ni tan sols una pel·lícula infantil, com La banda del Pecas, s'escapava de la censura, especialment gelosa de "suprimir la alusión de Pedro y Tonet a los rojos, a la guerra y a Francia, que el tesoro no esté compuesto de objetos sagrados, que el tesoro corresponda a una época más de acuerdo con la fantasía infantil: piratas, guerras lejanas... no a la pasada guerra nuestra"²⁰².

Tampoc els simpatitzants del règim tenien butlla en aquestes qüestions i, a més de la protesta de la Hermandad de Alférez Provisionales motivada pel tractament del protagonista de Golpe de mano, José Antonio de la Loma va rebre el següent ofici de censura sobre la seva intenció d'utilitzar un vocabulari adient a la naturalesa dels personatges militars immersos en una situació bèlica:

"Advertencias:

"P. 2: Sustituir "coño"

"P. 7: " "mierda"

"P. 8: " "cabrones"

"P. 21 " "cojones"

"P. 31 Suprimir la explicación de la palabra "casquete"

²⁰⁰ Exp. 216-65, c. 31.463; exp. 39.114, c. 63.307 i exp. 39.407, c. 63.311.

²⁰¹ Exp. 28.299, c. 54.433; exp. 19-63, c. 26.528.

²⁰² Exp. 220-65, c. 31.464; exp. 37.797, c. 63.290.

- "P. 57 Sustituir "pelotas"
 "P. 58 " "coño"
 "P. 68 Decir "pelota" en lugar de "pelotas"
 "P. 81 Cuidar escenas de la pareja
 "P. 90 Sustituir "me cago en la leche"
 "P. 100 Decir "tiene bien puestos los pantalones"
 "P. 112 Sustituir "jodido"
 "P. 118 Cuidar escena del pajar
 "P. 120 Sustituir "coño"
 "P. 125 " "coño" y "cagándose"
 "P. 140 " "pelotas"
 "P. 143 " "mierda"
 "P. 166 " "cabrón"
 "P. 176 " "me cago en su padre"
 "P. 177 " "mierda" y "cabrones"
 "P. 186 " "con la punta del nabo"
 "P. 203 " "mierda"
 "P. 204 " "maricón de mierda"
 "P. 206 " "cabrón"
 "P. 208 " "me cago en su padre" y "maricón de mierda"
 "P. 212 " "cabrón" y "cagao"
 "P. 214 " "los tiene bien puestos"
 "P. 221 " "maricón de mierda"
 "P. 239 " "hijo de puta"
 "P. 248 " "cojones"²⁰³

La vigilància dels censors augmentava davant els projectes de determinats cineastes prèviament marcats políticament. L'hipotètic "pacte" de García Escudero amb l'Escola de Barcelona funcionà mentre els seus membres es limitaren a "crear su propio mundo, crear una ficción de libertad" (ARANDA a VERA 1989, 16), però Portabella tenia un expedient excessivament significat per passar desapercebut. Són conegudes les indicacions globals de censura de la versió del guió de Nocturno 29 presentada el 31.1.1968 (MARTINEZ-BRETON 1984, 351; RIAMBAU i TORREIRO 1993, 392), però val la pena subratllar les motivacions particulars que conduïen a aquestes conclusions²⁰⁴. Segons Arroita Jáuregui, que ja havia argumentat la denegació de l'Interés Especial, el guió de la pel·lícula del futur senador era:

"Esteticísima nadería. Caos que encubre un vacío absoluto, adornado con diálogos increíbles y salpicado de faltas ortográficas, amén de algún claro desconocimiento del idioma castellano. En la "famosa" línea barcelonesa, la apoteosis: secuencias independientes y huera, planificadas de manera complicada y con ciertos pobrísimos resabios surrealistas, dentro de lo que Alfonso Sánchez, por ejemplo, llama "cine de autor", que, naturalmente, no es eso. Para dar animación a la cosa se intercalan algunos planos groseros, eróticos y de retranca política.

²⁰³ Exp. 58.715 i 59.471, c. 74.214.

²⁰⁴ Exp. 16-68, c. 44.808 i 74.198.

"Honradamente, creo que a estos juegos de señoritos capitalistas decididos a deslumbrar a su "circle de famille", no se les debe ayudar, por mucha ambición artística que se les eche al proyecto (máxime si, como en este caso, el arte supuesto no pasa de algunos mínimos ejercicios de esteticismo)".

Tampoc Pedro Rodrigo va entendre gran cosa, a més d'abundar personalment en la denúncia que el seu col·lega feia de les faltes d'ortografia:

"Asunto ininteligible e inexplicable.

"Se trata de una serie de secuencias que no parecen tener ilación [sic] (so pena de una clave ideológica) y que combina las escenas donde aparecen coches oficiales, un desfile militar, el fútbol, la tala de árboles, un salón de baile, un Banco, campos de golf... (...) Hasta la pag. 50 no hay diálogo y a partir de ese momento, mejor que no lo hubiera...

"En consecuencia, se trata de un proyecto confuso, indescifrable y sin el menor interés, con simbolismos de difícil interpretación y sin sentido.

"No merece el menor estímulo. De tal guión no puede salir nada viable".

Una segona versió del guió, presentada el 12.11.1968, va ser aprovada pel ple, però Arroita Jáuregui seguia desconfiant personalment del projecte per diversos motius:

"Respecto a la censura, me parece que alguna advertencia que se le hizo a la primera versión, la recoge la segunda. El hombre de espaldas, meando, se ha convertido en hombre de espaldas simplemente, pero ya veremos en proyección qué está haciendo. La broma de los tricornos, ya veremos en qué se convierte. Y hay un pecho de mujer que sigue figurando: esperemos que venga tapado.

"(...) Al margen de todo esto, esperemos que el Sr. Portabella no tenga preparada una versión en catalán, firmada por Pere, y titulada Nocturn 29, lista para ser proyectada como película catalana en cualquier jolgorio internacional de cine, como pasó con No comteu amb els dits, conforme debe constar en alguna parte".

Pitjor sort va córrer La respuesta, quan Josep M^a Forn -que ja havia rebut la prohibició de Tura, un guió de caire polític, en mans de García Escudero- va plantejar un apropament al món universitari a la censura dirigida per Robles Piquer. El guió va ser autoritzat el 16.4.1969, després de dues prohibicions anteriors, gràcies a una curiosa contradicció interna de la DGCPE. "Jo porto el primer guió -recorda Forn- i és prohibit. Llavors és quan vaig a Valladolid amb La piel quemada, em trobo amb en Sanabria el dia dels premis i em diu: <<Vuélvalo a presentar, se lo digo yo>>. I m'ho deia el subsecretari del ministeri, no era un qualsevol. Li vaig dir que l'havien prohibit, però ell insistí: <<No te preocupes porque a la próxima ya pasa. Yo te digo lo que tienes que hacer: quita esto, quita esto, pon esto>>. I, efectivament, ell va presidir la comissió i el tercer guió va passar. Hi havia una certa eufòria i en Sanabria deia: <<A todos estos hay que mandarlos a la mierda y demostrarles que hay que hacer otro cine>>. Et parlava amb aquest to però jo vaig cometre un error

que me'l va imposar en Sanabria. <<Lo de la manifestación lo has de quitar>>, va dir. I la pel·lícula, ara, pateix d'això, li falten els deu minuts del segon rotlle, que jo vaig treure voluntàriament pels pactes amb en Sanabria" (FORN a l'autor).

Malgrat aquesta victòria pírrica -un exemple més del caire imprevisible i contradictori de la censura- el veritable calvari de La respuesta no va començar seriosament fins un cop rodada la pel·lícula, amb totes les implicacions econòmiques que això comportava²⁰⁵. Resulta imprescindible subratllar aquí que el coproductor de La respuesta era Jordi Tusell, precís coneixedor de les interioritats de la DGCT i artífex d'algunes de les concessions legislatives acceptades per García Escudero. Mai no havia tingut problemes seriosos amb la censura mentre, des de Madrid, produí pel·lícules que sintonitzaven amb el tarannà del règim i la llarga aventura de la pel·lícula de Forn sona, inevitablement, a represàlia personal contra el productor que havia traït el règim pels seus antecedents catalanistes posats en evidència en el curs d'una reunió celebrada a Barcelona el 1968 que serà tractada d'una forma més extensa en un proper apartat.

Després d'una primera prohibició, a còpia vista el 21.10.1969, la correspondència creuada entre el nou president del SNE, Jorge Jordana de Pozas, i el DGCPE, Enrique Thomas de Carranza, mostra fins a quin punt l'afer de La respuesta ultrapassava políticament l'estricta contingut de la pel·lícula. En una carta del primer al segon datada el 15.12.1969, que s'ha de llegir en el context de la vella confrontació entre ambdues institucions, es recordaven explícitament les repercussions econòmiques de la censura:

"La película se ha ajustado al guión aprobado y, ahora, resulta que se le hacen tal cantidad de objeciones, que prácticamente equivaldría a rehacerla entera con el consiguiente gasto para la Productora.

"Algunas veces hemos señalado desde el Sindicato la falta de consecuencia que supone el que, rodada una película con sujeción al guión previamente aprobado, después se la quiere modificar en grado tan importante que supone grave perjuicio económico para la Productora.

"Parecería lo lógico, que la aprobación previa del guión por la Administración Pública fuera vinculante para la propia Administración y una garantía para la productora de la película. Si no es así, resultaría más cómodo suprimir la censura previa del guión y dejar a la Administración con la responsabilidad, tan solo, de la película ya terminada.

"Te agradecería mucho que estudiarais, tanto el caso concreto de La respuesta pendiente, como también el sistema general de la censura previa y, si ha de subsistir, cuál debe ser su alcance y garantía"

²⁰⁵ Exp. 57.869 i 81.217, c. 74.204.

En canvi, la resposta del DGCPPE datada el 23.12.1969 no deixava cap dubte sobre quina era la jerarquia de poders i la mecànica amb la qual s'exercia el de la censura:

"En relación con la película La respuesta, la Comisión de Apreciación acordó por unanimidad lo siguiente: "Rechazar la película tal como se presenta, ya que en la misma no sólo no se han observado las advertencias que se hicieron al autorizar el guión, sino que además se han hecho alteraciones que modifican el sentido original del texto".

"Como tu carta parte de la tesis de que tal película se ajusta exactamente al guión aprobado, no pareceren necesarias más consideraciones"

Animada per aquest recolzament del seu superior, la Junta va ratificar diversos talls el 6.2.1970 amb una nova prohibició global, reiterada el 6.4.1970. Una aïllada projecció del film a la Semana de Cine Español de Molins de Rey -autoritzada per la Delegació Provincial del MIT a Barcelona- no va millorar, precisament, les opcions d'un Josep M^a Forn cada cop més crispat: "Recordo amb especial intensitat com aquell quart d'hora apoteòsic que tothom té a la vida, l'estrena de La respuesta a Molins de Rei, amb la plaça ocupada per quatre jeeps de policia. En Munsó Cabús, que era qui portava tot allò, estava acollonit perquè era franquista i va ser el que em va facilitar la jugada. En Pere Portabella, amb totes les forces del PSUC, ocupava la sala disposat a tot. Abans de la projecció jo vaig fer un **speech** en contra de la censura i vaig dir les barbaritats més grans. Ensenyava els papers de la censura dient que eren en blanc perquè tenien vergonya. Tothom es va posar dempeus per aplaudir. En Pere Quart, Joan Oliver, va avançar pel passadís i em va abraçar. Allò va ser un dimarts i l'endemà tenia un avís per presentar-me a la Dirección General de Cinematografía i em va rebre Pedro Cobelas, que em va dir: <<Tengo el informe de lo que usted dijo ayer. Y a usted se le ha terminado el cine, no volverá a dirigir ninguna otra película>>. I això va canviar el meu destí perquè jo veia clar que no podria dirigir i vaig fer el gir cap a producció" (FORN a l'autor).

La llarga història de La respuesta va seguir amb noves prohibicions - 29.5.1970, 23.11.1970 i 30.4.71- i una correspondència privada entre productors i administradors que comença en to de concòrdia i acaba amb una desesperada temptativa de xantatge legal dels primers. En una carta conjunta de Tusell i Forn al ministre Alfredo Sánchez Bella, datada el 14.12.1971, plantegen que:

"ante la falta de garantías de que la película sea autorizada aún en el caso de que se lleven a efecto las modificaciones indicadas por la Censura, ante la negativa silenciosa a nuestra pretensión que se nos diera audiencia por la Junta de Censura y todo ello, después de ver cómo se nos obligaba a variar diálogos que figuran en el guión aprobado por el Pleno de la Junta de Censura, estas productoras estiman que no pueden seguir por el camino actual, ya que se exponen a efectuar nuevos gastos sin ningún resultado posible, y por ello

se ven obligados a recurrir a V.E. amparándose en el Artº 40 de la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del estado (Texto refundido de 26 de julio de 1957) que concede el derecho a recurrir por vía administrativa en reclamación de indemnización, por lesiones y perjuicios como consecuencias de hechos o actos administrativos".

Per tot això supliquen:

"tenga la bondad de conceder a Producciones Cinematográficas Teide y Estela Films S.A., productoras de la película La respuesta una indemnización de pesetas 6.133.740,81 a que asciende su coste, según pueden probar documentalmente, para resarcirlos de los daños sufridos por la no autorización de su exhibición a pesar de haber sido rodada con arreglo al guión previamente aprobado por el Pleno de Censura".

Previsiblement, malgrat una correspondència paral·lela de Tusell amb Thomas de Carranza, l'informe elevat per la DGCPE al MIT, amb data 15.1.1972, sobre la sol·licitud d'indemnització va ser negatiu i, de forma no menys esperada, la censura tornava a prohibir la pel·lícula el 8.3.1972. S'hauria d'esperar fins l'últim alè del franquisme perquè la pel·lícula rebés finalment la llicència d'exhibició (26.7.1975), però una comissió de classificació integrada per Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil, José Antonio Nieves Conde i José Luis Sáenz de Heredia encara li denegà l'Interés Especial dues setmanes abans de la mort del dictador. La trajectòria de La respuesta -des dels pactes amb Sanabria fins la intolerància de Sánchez Bella- il·lustra perfectament l'evolució del criteri subjectiu amb el qual s'aplicava la censura des d'un punt de vista ideològic, però també les seves repercussions econòmiques. El MIT no va accedir a pagar danys i perjudicis comesos en nom de la Junta de Censura, però a finals del 1975, l'empresa paraestatal CINESPAÑA va oferir tres milions de pessetes a la productora per l'explotació mundial de la pel·lícula, segons afirmava una nota anònima publicada a Fotogramas (2.1.1976).

8.4. LES VERSIONS CATALANES

La repressió perpetrada pel franquisme contra la utilització pública de la llengua catalana va destacar per la seva absència en matèria cinematogràfica des de la immediata postguerra fins ben entrada la dècada dels seixanta, amb la solitària excepció d'El Judes. La implacable persecució que es va fer en els àmbits teatral, editorial o radiofònic no va tenir equivalències en el cinematogràfic, per la senzilla raó que no va haver-hi motiu. Des dels seus orígens, la tradició de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya era -llevat comptades excepcions- en castellà

(RIAMBAU 1994) i la majoria dels propietaris de les empreses de producció que operaven durant els primers anys del franquisme no responien precisament a un perfil ideològic disposat a modificar el paisatge després de la batalla. Les possibles excepcions eren supervivents de les depuracions de la dictadura que havien treballat durant la República i ara reapareixien adaptats a les noves circumstàncies o casos aïllats que, desproveïts del suport de les xarxes de mecenatge nacionalista que imperaven a d'altres àrees de la cultura, ni tan sols van gosar plantejar una opció que, en canvi, s'havia anat implantant a partir del 1946 -a contracorrent, però progressivament- en el sector editorial o teatral. Certament existia una proporció entre el grau de difusió d'un objecte de comunicació i el grau de censura aplicada. No era el mateix una edició limitada de poesia que un programa radiofònic, però el fet que la mateixa televisió franquista tolerés una emissió en català abans de que arribessin al MIT sol·licituds formals per doblar pel·lícules al català obliga a replantejar-se la qüestió en termes no únicament de repressió política per part del franquisme sinó també d'absència de demanda per part dels mateixos productors.

Anecdòticament, algunes pel·lícules ambientades a Catalunya havien incorporat frases aïllades en català, malgrat una discriminació addicional que primava el *castizo* madrileny i l'andalús en detriment d'un tabú dialectal que "apuntava específicament a Catalunya i Euskadi, símbols de resistència des de la Guerra Civil, i secundàriament a Galícia, país nadiu del Caudillo"²⁰⁶. A principis de la dècada dels seixanta, aquesta pràctica també era vigent, tal com es pot constatar a Los felices sesenta o a A tiro limpio, però des d'aïllats sectors nacionalistes es reclamava l'eclosió d'un cinema plenament català que, formalment, va aparèixer amb Maria Rosa.

El fet de tractar-se de l'adaptació d'una obra d'Angel Guimerà, a la qual seguirien altres de Muntañola, Virós o Espriu, va fer circular el rumor que la primera premissa que exigia el franquisme per autoritzar una versió catalana era l'existència d'un suport literari de prestigi consolidat. Encara actualment diversos protagonistes d'aquella època creuen que era així, perquè fins i tot van aparèixer referències a aquest tema en medis periodístics: "Malgrat que no hi ha res escrit -segons que sembla- seran autoritzades les produccions que adaptin al cinema "obres clàssiques de la literatura o del teatre català". Tanmateix, entre les realitzacions anunciades, n'hi alguna que no reuneix pas aquestes condicions. D'altra banda, la qualificació de "clàssica" es presta a la màxima ambigüitat d'interpretació. Tot això fa pensar que no

²⁰⁶ GUBERN, R. "La censura cinematogràfica i la qüestió lingüística sota el franquisme", L'Avenc 59: 39.

havent-hi cap disposició legal precisa, serà molt important, en la pròxima etapa immediata que la força, la garantia i la quantitat de la insistència sobre el particular pugui fer decantar la balança en el sentit favorable"²⁰⁷.

Certament, les normes de censura promulgades el 1963 no feien cap al·lusió al respecte i García Escudero afirma ara que els únics requisits necessaris eren els "normales de cualquier otra película haciendo constar, en la solicitud, una versión en catalán. Pero ya le he dicho que no recuerdo los detalles. De esto sí me acuerdo porque en la Semana de Cine en Color me lo consultaron sobre alguna película y yo dije que me gustaría mucho que se hiciera. Ya no recuerdo cuál era, quizás Maria Rosa. Pero imagino que la tramitación sería al solicitar el permiso de rodaje de la película, pero no hubo ningún problema de negativa sobre eso" (GARCIA ESCUDERO a l'autor). La insistència específica sobre el requisit de que hi hagués una obra literària prèvia va motivar, per part del DGCT, la mateixa resposta: "No lo recuerdo, pero me extraña. Por lo menos en mi época".

Tanmateix, el testimoni d'alguns dels protagonistes de Maria Rosa i la documentació conservada a l'expedient administratiu de la pel·lícula demostra que, unes i altres, eren veritats a mitges i la realitat responia, un cop més, a un doble joc de naturalesa econòmica i ideològica molt més complexe. Segons Enric Josa, un dels seus guionistes, "Maria Rosa va nèixer un dia a casa de la Núria Espert, al carrer Muntaner, amb ella, l'Armando [Moreno] i en Nunes. Pensavem què podíem fer i va ser ella que, per la seva experiència teatral, va dir què ens semblaria fer Maria Rosa. L'aportació nostra va ser canviar una mica la situació i desplaçar l'acció d'aquells que arreglen camins al mar. A la direcció també van ser dos, perquè encara que hi deu figurar l'Armando el va ajudar molt en Vicente Lluch, un valencià que era amic d'ell. Així va nèixer aquesta pel·lícula. Va ser una clàssica pel·lícula d'encàrrec" (JOSA a l'autor). Nunes corrobora que va ser "un encargo de Armando Moreno, que me dio el libro de Angel Guimerá. La obra de teatro ocurre en carreteras y a mí se me ocurre hacerla en el mar, porque tiene más dramatismo. El mar va y viene y yo añadí un personaje que ahora no recuerdo, pero cuando terminé el guión pensaron que no era lo bastante comercial y Armando Moreno y Vicente Lluch hicieron un arreglo y lo vulgarizan, como es lógico, que para esto están estos arreglos" (NUNES a l'autor).

La base legal de la pel·lícula era M.E.M.S.A., una productora llavors radicada a Madrid, i els interiors es van rodar als estudis SEVILLA FILMS de la capital

²⁰⁷ LOPEZ LLAVI, J.M. 1967. "Nova renaixença al cinema. Moment zero", Serra d'Or Vol IX, 7: 76-77.

espanyola. També el guió inicial era en castellà i així va passar censura el 13.4.1964 amb un dictamen favorable que es va repetir, a còpia vista, el 22.10.1964 després d'un rodatge accidentat que va disparar el pressupost. Isidre Esteba Sanahuja, propietari de CIRE FILMS, es va fer càrrec de la distribució de la pel·lícula, estrenada en castellà al cinema Coliseum de Barcelona. "La pel·lícula va bé -recorda Manuel Esteba Gallego-, però el meu pare els hi diu que si volen amortitzar-la han de doblar-la en català. Veient la problemàtica cinematogràfica, l'Armando i la Núria van al meu pare per vendrel's-hi les accions de la companyia. Ell els hi diu que sí, sempre i quan la productora estigui neta i amortitzat el deute creat amb una sola pel·lícula. Amb tot això, la Núria se'n va a veure el que llavors era ministre i, a través d'aquesta amistat, s'aconsegueix que Maria Rosa es pugui doblar al català" (ESTEBA GALLEGO a l'autor).

No va ser possible contrastar aquesta versió dels fets amb la d'Armando Moreno, però els documents arxivats a l'expedient són prou explícits. Una instància del realitzador dirigida a García Escudero el 5.4.1965 sol·licitava autorització pel doblatge de la versió catalana sobre la base que "la mencionada película está basada en la tragedia del mismo título, original de D. Angel Guimerá, escrita en lengua catalana y estrenada en Barcelona en el año 1.894". Després de subratllar "que esta tragedia -inspirada a su vez en las más puras esencias del teatro helénico y, por tanto, de contexto trascendente e intemporal- alcanzó, de inmediato, la más elevada cotización crítica e intelectual", Moreno invocava unes declaracions de Fraga "exaltando, de modo vibrante, el vasto e histórico contenido de las letras y las artes catalanas, entre las que "MARIA ROSA" ocupa un destacado lugar, siempre en el mejor servicio de España. Y, consecuentemente, ya se llevan a cabo desde los Estudios de TV de Barcelona emisiones artísticas totalmente habladas en lengua catalana"²⁰⁸.

Malgrat aquest fet, paradoxal i inqüestionable, García Escudero va escriure una carta -finalment no enviada, segons consta en una nota manuscrita al marge- dirigida al MIT amb data 10.4.1965 en la qual exposava:

"Se ha presentado escrito en esta DG solicitando permiso para doblar y estrenar en lengua catalana la citada película, basada en la obra teatral de Angel Guimerá.

"Como recordarás, análoga petición fue presentada por otra productora para otra película titulada "SIEGA VERDE", cuya autorización fue denegada previa consulta que te fue hecha.

"Procede, por lo tanto, de acuerdo con tu criterio, denegar también la nueva autorización que ahora se pide. Sin embargo, me parece pertinente poner en tu

²⁰⁸ Exp. 107-64, c. 31. 419; exp. 36.797, c. 63.267 i exp. 33.686, c. 54.549.

conocimiento que el interesado argumenta que la película "MARIA ROSA" se halla basada en una obra como la de Guimerá, que se cuenta entre las más importantes del teatro clásico catalán así como que se representa actualmente en la lengua en que fue escrita.

"Cita, asimismo, el interesado, en apoyo de su petición, unas declaraciones tuyas exaltando el vasto e histórico contenido cultural del teatro y del arte catalanes, y concluye que ya se llevan a cabo desde los Estudios de Televisión de Barcelona emisiones artísticas totalmente habladas en lengua catalana".

La resposta que Armando Moreno, en qualitat de productor de Maria Rosa, va rebre del DGCT amb data 20.4.1965 deia:

"Acuso recibo de su escrito de 5 de los corrientes solicitando se otorgue a esa entidad el debido permiso para doblar y estrenar en lengua catalana la película de nacionalidad española titulada "MARIA ROSA".

"Esta Dirección General procede al estudio de las reglas administrativas que hagan posible el examen y resolución de la petición que se plantea, dado que la pretensión objeto de la misma es nueva y no se halla prevista en la Legislación que reglamenta las autorizaciones de explotación de películas nacionales en el territorio español, especialmente en el seno de aquellas disposiciones más directamente afectadas, las que determinan los trámites y modalidades para aprobar los proyectos de realización de películas españolas y los plazos y condiciones para modificar las características de las películas cuya explotación ya ha sido aprobada, así como aquellas normas legales que reglamentan el doblaje de películas y determinan sus condiciones económicas y fiscales".

Pocs dies després, Josep Virós, productor de Siega verde/Verd madur, rebia una carta de contingut similar i una nota de la DGCT, sense data, feia referència a la sol·licitud de CIRE FILMS per doblar Maria Rosa al català. "La autorización -exposa aquest document intern- fue sometida a la consideración del Ministro, que dispuso se dieran largas al asunto. Consecuencia de esto fue la resolución de 25 de mayo de 1965, intencionadamente confusa. Hace unos días la radio (o televisión) anunció se iba a doblar la película al catalán. ¿Ha cambiado el criterio del Ministro, o es una inadvertencia?". Per aclarir aquest extrem, l'ara amnèsic García Escudero va enviar una carta a Fraga Iribarne, amb data 23.12.1965. El document consultat és un esborrany, però resulta summament il·lustratiu observar els paràgrafs que van ser afegits a mà (aquí reproduïts en negretes) i algunes supressions (subratllat) per valorar l'actitud d'un sector de l'administració que s'autodefinia com a oberturista però es mostrava particularment desorientat sobre aquest tema:

"Con fecha 10 de abril del presente año te elevé consulta sobre si debía autorizarse o no el doblaje al catalán de la película, por haberlo así solicitado el productor de la misma. **Te consulté el asunto y se decidió dar una contestación de carácter definitivo tras examinarlo más despacio.** Hoy el distribuidor de la película en España reproduce la petición, **por lo que parece preciso resolverlo definitivamente.**

En aquella época contestaste negativamente, por lo que en comunicación de 25 de mayo de este Centro directivo al Productor se dio largas al asunto. Sin embargo, creo que ha llegado el momento de resolver positivamente. La película "MARIA ROSA" se basa en una obra dramática del mismo nombre de Angel Guimerá, que se cuenta entre las más importantes del teatro clásico catalán y se ha enviado al Festival de Cine de Río de Janeiro de Esp. Esta misma obra dramática, así como otras del teatro catalán, se viene representando hace tiempo en Barcelona, sin que se haya producido el menor conflicto. Asimismo, la Televisión de Barcelona viene emitiendo hace algún tiempo programas artísticos totalmente hablados en lengua catalana. **El productor de la pelíc. invoca todos estos argumentos intern. me parecen fuertes para discutir que se acceda a su petición de doblaje al catalán de la película. Te ruego...**"

L'autorització va arribar, finalment, al seu sol·licitant, però "es van estar perdent molts diners esperant tenir el permís de doblatge al català -recorda Manuel Esteba- i aquí vaig intervenir-hi jo: contracto l'Arseni Corsellas i a en [Ricard] Salvat perquè faci l'adaptació i la revisió dels diàlegs. Es va fer molt cuidat. A més d'en Salvat hi havia una senyora que supervisava des del control. L'Arsenio Corsellas va doblar a Paco Rabal i la Núria es va doblar ella mateixa. No recordo qui va doblar Antonio Vico. En el transcurs d'aquest mes i escaig que vam esperar s'havia d'anar pagant al senyor Balañá perquè no s'arribava a cobrir i ell mateix desitjava que s'autoritzés el doblatge al català perquè podria ser una bomba. I realment va ser una bomba. Va marcar una fita important del cinema català, encara que fos doblat" (ESTEBA GALLEGO a l'autor).

També van ser motius més comercials que patriòtics els que van impulsar Antonio Isasi a la producció de dues pel·lícules protagonitzades per Joan Capri. El Baldiri de la costa passà la censura de guions el 12.7.1967, en castellà, amb petites advertències de caràcter eròtic i religiós, però va exigir nous tràmits burocràtics per rebre l'autorització de rodar-la -a diferència de Siega verde i Maria Rosa, que havien estat doblades- en català. Antonio Irlas, Director General de Producció d'Isasi P.C., es va dirigir el 21.9.1967 al DGCT en uns termes que ja invocaven la referència al suport literari:

"Dado el tema de la obra, esencialmente cómico, pero al mismo tiempo con cierto sabor costumbrista y total carácter local (la acción transcurre íntegramente en un pequeño pueblo de la Costa Brava), creemos que el espíritu y, sobre todo, su humor, basado en giros y modismos netamente catalanes, serían mejor comprendidos y aceptados por el público catalán en su idioma original.

"Por otra parte, el intérprete principal del film, Juan Capri, es un actor cómico que únicamente es conocido en Cataluña y que siempre ha interpretado todas sus obras en catalán. La aceptación unánime que en todas ellas ha recibido del público, nos lleva a pensar que esta comedia de humor doblada en catalán, tendría una grata acogida por el público de esta región".

"(...) Si a bien lo tiene y lo considera de justicia, se sirva ordenar nos sea concedida autorización para que el mencionado film pueda ser doblado al catalán, habida cuenta que el argumento del mismo proviene de una obra teatral escrita por su autor, D. Joaquín