

Muntañola, en catalán, y representada durante cuatro meses, en esa misma lengua, en el Teatro Talía de esta ciudad.

"Al recabar de V.I. la mencionada autorización, no nos guía un afán únicamente comercial, ya que estamos persuadidos que la proyección del film en Cataluña en lengua vernácula, contribuiría eficazmente a subrayar el verismo, la crítica constructiva, y en definitiva, el realismo que toda comedia de humor -en el caso presente claramente emparentada con el sainete-, comporta"²⁰⁹.

Una nota manuscrita al marge d'aquest document pels seus destinataris - "puede autorizarse lo que solicitan, si bien bajo su responsabilidad si la Junta de Censura adoptase acuerdo contrario a la película una vez realizada"- ja anticipava el sentit de l'autorització signada pel DGCT el 23.9.1967, si bé condicionada "a la aprobación de la película en castellano, una vez realizada". Això no obstant, una nova nota escrita a mà al marge d'aquest imprès oficial especifica: "En cuanto a la exhibición de la versión catalana, el Sr. D.G. recuerda que se demore toda autorización hasta que la película haya sido estrenada en su versión castellana en las cuatro provincias catalanas".

En aquesta mateixa data, Antonio Isasi declarava sota jurament, en un escrit dirigit al DGCT, que "la citada película El Baldiri de la costa en versión catalana, es fiel copia de la realizada en castellano y, por tanto, ambas versiones son idénticas y equivalentes". Però els autèntics problemes de la pel·lícula, un cop García Escudero ja havia obert l'espita sense conseqüències especialment greus, van sorgir a causa d'una imprudència d'Antonio Isasi quan va remetre la còpia catalana al visionat de censura produït el gener del 1968. "Es la primera vez que los de censura se sientan a ver una película y ven una copia en catalán" -subratlla el productor- y en cuanto empezaron a hablar catalán, van y la retiran..." (ISASI a l'autor).

No es conserven informes particulars sobre aquesta històrica sessió de la Junta, però les reaccions dels seus membres són fàcilment deduïbles a la llum de les desorbitades mutilacions perpetrades sobre la versió castellana que van censurar el 27.3.1968:

"Rollo 3º.- Suprimir íntegros los planos de unte de crema en la playa, empezando la secuencia con la primera aparición del periscopio.-

"Rollo 4º.- Sustituir la frase: "El culo del agua".-

Suprimir pareja que ve el viejo Quim y su comentario: "¿También se ha ahogado usetd?".-

Suprimir salida de parejas del gallinero.-

"Rollo 5º.- Suprimir íntegra la escena de la confesión y la inmediata escena de la playa, empezando en la inmobiliaria cuando la inglesa dice: "¿Cuánto valer esto?".-

²⁰⁹ Exp. 64-67, c. 41.028.

En el diálogo entre Baldiri y Antonia, sustituir el equívoco de mal gusto sobre que Francoise le enseñó la inmobiliaria.-

"Rollo 6º.- En los planos mientras Baldiri canta la parodia de "Al vent", suprimir plano de dos turistas enfocadas al bajo vientre.-

En el texto de la carta que lee Trompet, sustituir la frase: "Sus atributos".-

Sustituir alusión a los Directores Generales.-

Suprimir la frase: "Sirve para poner toda clase de impuestos que nos salgan de las narices".-

En la escena de Correos de Barcelona, pasar desde que enseña la Carta Municipal a la conversación con el guarda urbano, suprimiendo la alusión a Madrid, a los papeles y a los impuestos.-

Suprimir los planos de los turistas durmiendo hacinados en distintas habitaciones en una casa particular.-

"Rollo 7º.- Suprimir en el restaurante la frase del jefe del comedor relativa a que sólo se sirven huevos fritos; así como la referente a las 200 pesetas de multa por "aparcamiento indebido" en una mesa reservada.-

"Rollo 8º.- Suprimir la escena del desnudamiento en la playa y empezar en el plano general.-

En la tertulia de la playa, suprimir íntegro el parlamento de Antonia que empieza: "Y todo gracias a la Carta Municipal" y termina "...donde se exprime a los turistas".-

Sustituir por otro el nombre de "Legañoso" aplicado a un pueblo andaluz.-

"Rollo 9º.- Suprimir plano de trasero en bikini azul con pintas blancas.-

"Rollo 10º.- Suprimir planos de señoras gruesas en la playa.-

Sustituir "departamento" que dice el Mandamás.-

Suprimir en el parlamento de Baldiri las frases: "¡Partidos de los otros no!...partidos de fútbol...que son los que hacen olvidar los otros" y decir: "Fiesta brava" en lugar de "Fiesta nacional".-

Es tractava, indubtablement, d'una represàlia en tota la regla. Però a més de constatar un cop més el caracter despòtic i arbitrari de la censura, l'ofici amb la resolució de la Junta a propòsit d'aquesta pel·lícula conté un document adicional d'extraordinària importància. En un paper blanc de tres centímetres d'ample, grapat a l'angle superior de l'ofici de censura, hi figuren unes altres restriccions addicionals per a la copia catalana. El text, escrit a màquina després de la paraula "Baldiri", precisa:

"a) Cada provincia compartimento estanco.

"b) Entr estreno castellano y catalán, un mes.

"c) Cuidado no retiren versión castellana con explotación viva. Se tendrá en cuenta permanencia en cartel de ambas versiones".

Aquestes van ser, en definitiva, les úniques disposicions escrites que el franquisme va promulgar sobre l'autorització de versions catalanes, sempre i quan hi haguessin productors disposats a sol·licitar-les i amb el ben entès que la progressiva radicalització de la censura, després de García Escudero, també va repercutir sobre aquest punt. Inicialment, la confusió sobre la coincidència de les dues versions provocà angoixes de darrera hora. "Dos o tres dies abans -recorda el director d'E

Baldiri de la costa va venir la prohibició d'estrenar la pel·lícula. I llavors Isasi va dir: <<L'hauem d'estrenar en uns cines de les afores de Barcelona i posarem autocars anunciant que són per anar veure a en Capri en català>>. La prohibició era estrenar-la al centre de Barcelona, però finalment es va estrenar" (FONT ESPINA a l'autor), amb una permanència en cartell de més de tres setmanes al cinema Novedades.

L'advocat, el batlle i el notari va tenir un tracte, per part de la censura de guions, molt més suau que l'anterior i es va haver de subjectar a les mateixes disposicions sobre la versió catalana. Però La llarga agonía dels peixos contenia dos elements capaços d'hipersensibilitzar els censors: la presència de Joan Manuel Serrat després d'haver-se negat a cantar al Festival d'Eurovison si no era en català i un cert component eròtic derivat de la lliure adaptació de la novel·la Vent de grup a un ambient **hippie**. Així ho van percebre Villares, Bautista de la Torre i Florentino Soria en el seu dictamen del 5.3.1969:

"Pág. 3 y sgs: Cuidar escena de Joan bañándose y de las inglesas Mabel y Rebeca (Debe evitarse el desnudo total de Joan). Pág. 20: Suprimir corte de mangas de Joan. Págs. 41, 42, 54 y 61: Cuidar escenas íntimas de Joan y Mabel. Pág. 58 y 59: Cuidar escena de Joan y Roser. Pág. 74: Cuidar ambiente del "arts laboratory" y las imágenes en la proyección del "underground". Pág. 90: Cuidar el tono y texto de los carteles en la manifestación de Picadilly Circus. Págs. 107 a 112: Cuidar toda la fiesta "hippie" en la zona rocosa y la escena de Roser y Paco. Acompañar el texto de la canción que sirve de "leit motiv" a la película. En general se deberán cuidar en la realización los excesos de exhibicionismo y erotismo a fin de no incurrir en la norma prohibitiva 18"²¹⁰.

El fet de no respectar aquestes advertències va comportar diverses supressions a còpia vista, totes elles de caràcter eròtic, però aquestes negociacions discorrien paral·lelament a l'autorització de la versió catalana. Jordi Tusell la va demanar l'11.12.1969, però un cop concedida va tornar a posar-se en contacte amb la DGCPPE el 21.4.1970 -era també el moment del litigi per La respuesta- per protestar per la limitació del doblatge en català a les seqüències d'Eivissa mentre "en otras películas totalmente dobladas al catalán, no les ha sido impuesta esta condición en este sentido, mientras que, por el contrario, tal condicionamiento perturba una eficaz explotación comercial de la misma". El productor també presuposava que la limitació geogràfica "se refiere al área lingüística donde se habla el catalán y no a la demarcación administrativa, ya que como es natural en Ibiza se desea ver la película en esta versión", però l'administració -en resposta datada el 24.4.1970- especificava l'autorització de "la exhibición de dicha película en las

²¹⁰ Exp. 111-69, c. 82.215 i 74.213; exp. 59.246, c. 51.510.

regiones de referencia, en versión doblada al catalán en aquellas secuencias que se desarrollan en Ibiza dentro del ambiente de la población".

Laia va seguir un curs habitual, dins els laberíntics camins de la censura, i Elisabet va ser objecte d'una tímida temptativa d'Alexandre Martí Gelabert per incloure un parell de nades en català en el marc d'una pel·lícula infantil. La sol·licitud del productor/director, datada el 16.1.1968, justificava l'opció en aquests termes:

"Dado que el ambiente (del siglo pasado) y acción de la película transcurre en tierras catalanas y siendo el autor de la novela de la que se ha extraído el guión, un popular escritor regional ya fallecido, me permito solicitar a V.I. que la canción que se canta en la portada en un paisaje diverso como fondo a los títulos de crédito y dos villancicos que se interpretan en una fiesta navideña, sean autorizados a ser cantados en catalán, a cuyo fin se adjuntan dichas letras con la traducción correspondiente al idioma Nacional"²¹¹.

La resposta de la Comisión de Apreciación, en data 17.1.1968, consistia en:

"Autorizar en catalán la letra de los villancicos cuya versión original se solicita en atención al evidente sentido tradicional de los mismos. En cuanto al resto de canciones deberán darse en castellano ya que por tratarse de película de proyección para un público infantil su mayor difusión y comprensión por los espectadores a que van destinadas aconsejan esta medida".

El trànsit de García Escudero a Robles Piquer tampoc no va ser favorable per les intencions d'aquells que van començar a introduir el català al cinema. Martí va anunciar el 9.6.1968 (El correo catalán) que rodaria una versió en català d'Elisabet, però no va poder satisfer els seus desitjos fins tretze anys més tard.

8.5. LES CENSURES PARAL·LELES

La Junta de Censura era l'organ legitimitat pel franquisme per mutilar i tergiversar les pel·lícules, però no era l'únic instrument que exercia aquestes funcions. Algunes de les seves decisions no eren sobiranes, i d'altres vegades rebia el suport complementari d'altres institucions també autoritzades per la pràctica de la repressió institucional. Tal com afirma gràficament Antonio Isasi, hi havia "muchas [censuras], porque cualquier tema que se tocaba iba a la cabeza política correspondiente a ver si se comprometían a mojarse... Todo el mundo estaba cagado y buscaba a otro que se comprometiera..." (ISASI a l'autor).

²¹¹ Exp. 83-67, c. 41.030; exp. 50.623 i 54.248, c. 74.195.

L'Església disposava del seu propi aparell de censura, a través de les qualificacions morals de les pel·lícules i dels talls addicionals que es practicaven en les que es projectaven a les seves sales d'exhibició. Si el responsable del local parroquial considerava que els seus col·legues de la Junta no havien actuat de forma prou estricta o s'havien deixat seduir pels seglars, esmolaven les seves pròpies tisores sobre la còpia que havien de projectar. No és necessari retrocedir a períodes anteriors a l'estudiat per trobar exemples d'aquesta censura paral·lela de l'Església²¹² i d'organismes afins, com les associacions de Padres de Família, que es van mostrar especialment actius per contrarestar l'obertura de García Escudero (MARTINEZ-BRETON 1987, 155-158). El DGCT anotava en el seu diari: "Efectivamente -esto se palpa-, estamos en pleno "deshielo". Pero también aquí tenemos viejos estalinistas. Los nuestros llevan sotana" (GARCIA ESCUDERO 1978, 48).

Els "especialistes" en cada matèria es creien en el dret d'aportar opinions particulars. Els tràmits per obtenir el cartró de rodatge de qualsevol pel·lícula exigien una declaració en la qual el productor renunciava -o no- a la participació de l'exèrcit en el rodatge de determinades escenes. Semblava lògic que això fos així en els films d'ambientació bèl·lica, però només quan el seu contingut gaudia del vist i plau de l'Alto Estado Mayor. El último cuartel o Golpe de mano van comptar amb assessors militars durant el seu rodatge, però Tierra de todos va tenir molts problemes per rebre el cartró de rodatge i "tuvo que pasar por el Estado Mayor Central porque el protagonista era un republicano. Yo corté muchas cosas y tuve suerte de encontrar a un coronel al que le gustaba mucho la película y me ayudó a que se firmara la autorización militar de la película. Pero cuando pedí ayuda del Ejército no me quisieron dar nada. Hubo un momento en que yo necesitaba cañones y tuve que hacerlos con ruedas de carro, tubos de uralita y gomas. Para rodar la secuencia de la columna de camiones, cuando se reinicia el avance, teníamos un espía en la Seo de Urgel para saber cuándo salían de maniobras e íbamos con un coche adelantando a la columna y parándonos en medio del bosque para filmarlos. Nos podían haber pegado un tiro. El fusil ametrallador que lleva el soldado republicano era de un policía al cual tuvimos que pagar para que nos lo dejara y tenerlo allí al lado mientras rodábamos. Las pistolas también eran de policías porque, oficialmente no me dejaron nada.

²¹² GALAN, D., "La pequeña, contradictoria e imposible apertura de los años sesenta". A: MARTINEZ TORRES, A.; GALAN, D.; LLORENS, A. 1984. Cine maldito español de los años sesenta, València: Fundación Municipal de Cine/Fernando Torres, Quaderns de la Mostra n.º 2: 20-21.

"También estaba el Servicio de Ordenación Cinematográfica que es el que daba la película virgen. Te daban la concesión cuando ya habías rodado la película porque no sabías cuándo te la iban a dar y la tenías que comprar a tu aire. A lo mejor no te daban la concesión hasta el mes siguiente porque no entraba en los convenios de importación. Hice seguidas Sentencia contra una mujer y Tierra de todos entre Oliana y Coll de Nargó y como no teníamos las concesiones de película habíamos contratado con Kodak para que nos situara la película en Andorra y cada dos días pasábamos la película por la frontera en el asiento de atrás de un Seiscientos con el peligro de que nos cogieran por contrabando. Pero es que no podíamos rodar! ¡Teníamos los contratos firmados y no podíamos rodar porque no nos daban la película! Comprábamos Duralex para distraer al tonto y, cagados de miedo, pasábamos la película de contrabando para poder rodar. Así nos pasamos dos veces, entrándola de poco a poco en el asiento de detrás, que era desmontable. ¡Fíjate qué cosas teníamos que hacer, pero es que había venido la Guardia Civil a vernos!" (ISASI a l'autor).

Francisco Pérez Dolz i José M^a Ricarte, director i guionista d'A tiro limpio, també van rebre una curiosa visita de la policia mentre preparaven aquesta reconstrucció indirecta de la detenció dels guerrillers Quico Sabaté i Facerias produïda per BALCAZAR. "A los Balcázar les pareció bien el guión -recorda el segon- y entonces se lo pasaron a Enrique Rubio, el periodista de sucesos. Al cabo de un mes nos convocaron, a Paco y a mí, en la productora y entonces apareció, de la mano de Rubio, el que luego fue el jefe superior de policía de Barcelona. Quería conocer el nombre del autor del guión porque en él había unos personajes claramente identificables, quizá no por el gran público, y, entre otras cosas, ya anticipó que el guión no se podía rodar si no se desvirtuaba completamente a los personajes. Por otra parte, quería hablar con el guionista porque en el texto -decía- se dicen cosas que se creía que eran secreto de sumario. No sé si los Balcázar ya intuyeron algo o Paco Pérez Dolz se fue de la lengua, pero temieron que con aquello pasara algo y se lo dieron a él como asesor, como especialista en temas policíacos. Pero no era un asesor artístico sino un filtro político clarísimo. Y el filtro llegó al final del cedazo, que era la policía. Yo me defendí alegando que todos los datos utilizados para el guión estaban sacados de El Caso, que fue el periódico que más habló sobre ello y, curiosamente, a través de artículos de Enrique Rubio. Lo que pasa es que el estilo del periódico era informativo y yo había pretendido darle un tono épico. Por ejemplo, había salido la noticia de un guardia civil aragonés que cantó una jota y eso a mí me inspiró una escena que respondía a la devoción que yo sentía por John

Ford en aquel momento. Para mí era maravilloso que un guardia civil le cantase una jota a Quico Sabaté mientras éste se hallaba rodeado en una masía de Sant Celoni. El resultado de esa consulta fue, ante todo, el cambio de título. No podía ser Los resentidos y a Paco Balcázar se le ocurrió una **boutade**. Como era una película de tiros él propuso A tiro limpio".

Abans de passar per la Junta de Censura -segueix Ricarte-, "yo asistí a un conversación en la que Enrique Rubio dijo: <<No me tendais ninguna trampa porque yo os he hecho traer a ese personaje para que sea una garantía y si se hace la película ha de ser de acuerdo con todo lo que se ha dicho aquí. No os paseis de listos, no querais dar gato por liebre ni rodeis dobles tomas>>. Pero hubo una imposición posterior que fue *recomendarnos* a un chico que quería ser actor para que trabajase en la película. Los Balcázar dijeron que sí, pero resultó que el amigo de Rubio era un policía que trabajaba de administrativo en una comisaría. Era Joaquín Navales. El problema es que no sabía manejar una pistola, pero el asombro mayor fue que además no sabía nadar. La escena del puerto con las mejilloneras, donde los protagonistas son rodeados por la policía, la rodamos en una piscina de la Travesera de Dalt. Montamos un pequeño decorado y, en el momento en que los actores se tiraban al agua, Navales no se movió. Total, que se tuvo que tirar al agua y la mejor toma fue la suya, porque abajo lo cogían Suárez y Luis Peña para sacarle a nado" (RICARTE a l'autor).

Aquestes *recomanacions* també circulaven per les altes instàncies. Manuel Fraga Iribarne va voler cobrir-se les espatlles amb Camilo Alonso Vega quan la Junta de Apreciación va declarar El primer cuartel d'Interés Especial. El ministre de Gobernación li va enviar la següent nota, datada el 20.1.1965, al seu col·lega d'Información y Turismo:

"Le agradezco la información que en la misma me facilita y que he leído complacido, respecto a la aprobación por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, con vistas a su realización cinematográfica del guión titulado El primer cuartel, en el que se recoge la fundación de la Guardia Civil, así como su ofrecimiento de invitarme en su día a presenciar la proyección de la misma"²¹³.

Les pel·lícules internacionals que es rodaven a Espanya rebien un tracte de censura discriminatori en relació a les fetes per al consum local. Sidney Pink reconeix aquestes benevolències, que tramitava el seu soci espanyol, a través d'un itinerari ministerial que, de ser cert (amb un petit **lapsus** inclòs), revela un inèdit

²¹³ Exp. 335-64, c. 31.438; exp. 40.711, c. 63.333; exp. 41.909, c. 63.349.

desdoblament de funcions en matèria de política cinematogràfica: "Tony Recoder - afirma el productor d'El tesoro de Makuba- era molt amic del ministre que s'enca- rregava de la indústria cinematogràfica, José López-Bravo, un polític amb molt talent i eloqüència. Tony el va convèncer de que si Espanya havia de ser algun cop un centre de producció de primer ordre, aquesta classe de censura havia de ser suprimida" (PINK 1989, 165).

En canvi, mentre els nord-americans rebien tot tipus de facilitats per rodar al nostre país, a la possible difusió internacional del cine espanyol se li posaven pals a les rodes des de les mateixes instàncies oficials. Tot i haver estat nomenada a l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa, Los Tarantos no va agradar a Luis L. Ballesteros, conseller d'Información y Turismo a l'ambaixada espanyola a Washington. Datada el 23.6.1964, el funcionari va remetre la següent missiva al seu superior a Madrid amb motiu d'una projecció del film en el marc del pavelló espanyol de l'Exposició Universal de Nova York:

"Sin restar mérito artístico a Los Tarantos, que fue acogida con simpatía, he de hacerle constar mi opinión personal de que no es película que deba ser proyectada al público en general en el pabellón español, sino dejarle que corra su suerte comercial en la distribución que sus productores consigan. Estimo que, sin merma de su mérito artístico, no es película cuyo estreno en otras ciudades deba ser patrocinado por autoridades consulares o turísticas.

"El fondo de barrios míseros alrededor de Barcelona, la mugre gitana protagonista, las frecuentes riñas y navajazos en establecimientos de bebidas accesibles al turista y la presentación de dos jóvenes evidentemente americanas buscando sensación con un gitano bailaor presentan al público una España con pobreza agitanada, un posible clima de violencia callejera y un tipo de turista americano denigratorio, que contradicen tanto la realidad cotidiana que el visitante encuentra en Barcelona, como el panorama que para atracción turística se está propagando en los Estados Unidos.

"El arte de Carmen Amaya y de Antonio Gades, indiscutibles, no compensan este indudable efecto negativo que Los Tarantos desde un punto de vista turístico-publicitario, tiene indudablemente sobre el público norteamericano en general. Por ello, y afortunadamente creo que así sucederá, la película convendría quedara limitada en su proyección en los Estados Unidos a locales, o para hispano-parlantes, o para el público más sofisticado e intelectual que acude a los cines especializados en películas extranjeras sobresalientes o de cine-club"²¹⁴.

Al marge de l'àmbit internacional, el MIT també estenia les seves xarxes a través de les seves delegacions provincials. Una decisió autònoma de la de Barcelona va ser la responsable de la censura de la versió catalana d'El Judes quan ja havia gaudit de l'autorització de Madrid i una simple consulta verbal efectuada per Josep Lluís Font va descartar qualsevol possibilitat de plantejar-se una versió

²¹⁴ Exp. 28.172, c. 54.428; exp. 8-63, c. 26.528.

catalana de Vida de familia. Però, en altres ocasions, la prosa del redactor barceloní de l'informe dirigit al DGCPE també transpirava inesperades emocions progressistes, tal com va succeir a propòsit de l'estrena de La piel quemada el novembre del 1967:

"Se trata de una película valiente que pone al descubierto problemas tan importantes y sociales como los de la emigración, la explotación de más y más trabajadores de nuestro país y, finalmente, el erotismo en la Costa Brava, uno de los lugares de mayor afluencia turística de España.

"Es un reportaje que nos recuerda cuánto hay que luchar para modificar las estructuras de nuestra patria.

"El tema es corriente. El protagonista se encuentra trabajando en la construcción en Lloret de Mar.

"(...) ¡Qué escena tan emocionante la de la contratación de los peones y jornaleros en el campo, que nos recuerda la compra de ganado y la amargura de los que no han sido elegidos, que han perdido con ello el jornal!

"(...) La película fue muy aplaudida por el público que llenaba las salas donde se estrenó en Barcelona.

"Es de destacar que las conversaciones entre catalanes se mantienen en ese idioma y, a juzgar por su buen resultado, aplaudimos la idea, contribuyendo al éxito de la película.

"En esta película se demuestra que el problema de los emigrantes no es de carácter regionalista, sino de carácter social y que, para resolver esos problemas, hay que terminar necesariamente con unas estructuras gastadas que han demostrado muchas veces su absoluta carencia de vigencia"²¹⁵.

A Madrid, ja en temps de Robles Piquer, les coses no es veien des de la mateixa òptica i la còpia d'aquest document inclosa en l'expedient de la pel·lícula estava precisament arxivada amb una targeta del DGCPE on hi ha la següent nota manuscrita: "Cobelas. Se vio con cuidado. No es peligrosa". També a mà, està subratllat el paràgraf de la interpretació de l'escena de la contractació i la frase "las conversaciones entre catalanes se mantienen en ese idioma", amb un interrogant al marge.

Els festivals eren caixes de ressonància a l'exterior i, per aquest motiu, també rebien una vigilància extraordinària. Dos dies abans d'una projecció de premsa de Lejos de los árboles al cinema Publi de Barcelona, de la qual va quedar constància pública a través dels diaris, la pel·lícula de Jacinto Esteva no s'havia pogut projectar al Festival de San Sebastián davant els mitjans informatius i va motivar el següent ofici del Subdirector General de Cinematografía al Jefe del Gabinete Administrativo, datat el 20.7.1994:

"La película no fue proyectada debido a la presencia en San Sebastián del Subdirector General de Cinematografía, que tuvo información de lo que se pretendía llevar a cabo y advirtió a los responsables del Festival de que no se prestase a su respaldo.

²¹⁵ Exp. 263-65, c. 31.469; exp. 43.706, c. 63.375; exp. 48.207, c. 74.189.

Asímismo fue advertido el propietario del cine Astoria. Existen fundadas sospechas de que la película no ha sido presentada a aprobación de los Organismos competentes por contener las mismas escenas u opiniones que la hacen inadmisibles. No ignoran los interesados que ninguna película puede ser proyectada en España sin su aprobación por la Junta de Censura y Apreciación de Películas y la extensión del necesario permiso de exhibición. Se presume que la instancia dirigida al Director del Festival tenía por objeto eludir esta formalidad e implicar al mismo en una transgresión de las disposiciones legales²¹⁶.

La censura era anònima per la similitud dels seus executors amb els botxins que tapaven el seu rostre abans de decapitar les seves víctimes, però també pel seu caràcter multiforme. No tenia rostre perquè en tenia molts alhora. Qualsevol instància de poder podia participar de les execucions sumaríssimes de les pel·lícules i, per aquest motiu, els criteris resultaven indiscriminats. Les normes del 1963 van oferir unes pautes, però el redactat no contempla les arbitrarietats o les venjances personals. La que Tusell va patir a propòsit de La respuesta resulta prou eloqüent, però no va ser l'única. Lamet va viure una situació similar a la de Forn quan se li va dir que mai més podria tornar a dirigir una pel·lícula. El fet de renunciar voluntàriament al càrrec de vocal en una Junta de Apreciación era una situació insòlita que el franquisme considerava com una traïció i el productor madrileny en va patir les conseqüències amb "una persecución personal con motivo de Del amor y otras soledades por parte de Sánchez Bella. Estaba muy cabreado porque había dimitido de la Junta de Censura y aquello era como un sello. Robles Piquer me ofreció, como contrapartida, la dirección de la Filmoteca Nacional pero fíjate que a partir de entonces tuve que hacer películas como Los días de Cabirio. No podía producir nada más. Me dijo Robles Piquer que me olvidara de todo y no presentara nada más. Entonces yo lo que hice fue poner al servicio de [José] Frade lo que yo sabía de la Junta. Yo sabía cómo pasar una película sin que tocara para nada las normas de censura. Así hicimos No somos de piedra y el sistema era presentar las cosas en positivo desde el punto de vista de la doctrina de la Iglesia" (LAMET a l'autor).

Des de l'anonimat de la seva implacable maquinària burocràtica, l'Estat personalitzava els premis i els càstigs, sempre i quan no perjudiquessin la pròpia supervivència del règim dictatorial i els seus instruments de poder. La trajectòria patida per Un rincón para querernos il·lustra, en aquest sentit, les diverses cares del poder franquista i el simple paper de comparsa jugat pels productors encara que haguessin demostrat la seva fidelitat al règim a través dels actes de submissió més

²¹⁶ Exp. 282-65, c. 31.472.

humiliants. Per rodar aquesta pel·lícula, ambientada a les festes de San Fermín, Iquino va adreçar una carta a Fraga Iribarne, datada el 16.9.1964, sol·licitant autorització per incloure al film

"el momento del disparo desde el balcón principal del Ayuntamiento del tradicional cohete que anuncia a la ciudad y a la multitud que enardecida de entusiasmo llena la Plaza del Castillo, el comienzo de las referidas fiestas, que este año ha correspondido realizar a V.E. como Presidente de Honor de las mismas, y que fue recogido con toda fidelidad por nuestras cámaras.

"Es por ello por lo que nos dirigimos a VE para solicitar su permiso para que figure la escena aludida, en la que aparece VE en el balcón del Ayuntamiento, contribuyendo así a la autenticidad que hemos pretendido dar al rodaje de esta película"²¹⁷.

El MIT no hi va veure cap problema i, en la seva resposta del 23.9.1964, afirmava que "con mucho gusto autorizo dichas escenas, para dar más autenticidad a la mencionada película". Això no obstant, un cop la pel·lícula va passar per la Junta de Clasificación y Censura, García Escudero es va veure obligat a comunicar al seu superior, amb data 11.12.1964, la següent informació:

"La película española Un rincón para querernos, dirigida por Iquino, ha sido autorizada por la Junta de Censura con algunos cortes y entre ellos un plano en el que apareces disparando el cohete que tradicionalmente señala la iniciación de las fiestas de San Fermín en Pamplona.

"La acción de la película se desarrolla durante dichas fiestas y han rodado bastante del natural y entre otros, el plano donde tu apareces. Aunque la escena no tiene nada de particular, entendió la Junta que dada la baja calidad artística de la película, era inoportuno que utilizasen un plano donde aparece un miembro del Gobierno"

El problema partia de que la pel·lícula havia rebut la 3^a categoria, la més baixa del sistema de classificacions i la Junta s'havia atorgat la salvaguarda de la imatge pública del ministre retirant la seva presència d'un film que consideraven desprestigiador. A la llum de la situació, Iquino es lamentava davant Fraga Iribarne, en una carta datada el 21.12.1964, en aquests termes inequívocament patriòtics:

"Habíamos puesto la mayor ilusión en el rodaje de Un rincón para querernos y pretendíamos recoger en dicho film, como en un auténtico reportaje, el colorido y la calidad entrañablemente española de una de nuestras fiestas más raciales, a las que S.E. ha otorgado especial atención, declarándolas de interés turístico encauzando así la fama mundial que gozan.

"Con Un rincón para querernos pretendíamos aportar nuestra humilde colaboración a la ingente y fructífera tarea que en pro del turismo viene desarrollando de forma tan personal S.E.

²¹⁷ Exp. 38.917, c. 63.304; exp. 33.153, c. 54.542.

"Pero la desastrosa calificación -3ª Categoría- que le ha sido otorgada por la Junta nos ha dejado totalmente aplastados, aparte de que nos crea una situación difícil de superar en estos momentos cruciales para nuestra industria.

"(...) Nos atrevemos a solicitar de S.E. que viera Un rincón para querernos, cuya Revisión oficial ya tenemos solicitada, sometiéndonos desde luego a su inapelable y superior criterio, aunque insistimos en rogarle, sobre todo, que no permita que quiten su imagen de dicho film, que tanto contribuye a elevar la categoría de nuestra película, dotándola de autenticidad y verismo documental".

El realitzador d'Un rincón para querernos -que no havia tingut cap remordiment en desplaçar Isidoro Martínez Ferry d'aquesta responsabilitat- també va buscar punts de suport en Florentino Soria per solventar el problema. En una carta dirigida al sotsdirector de la DGCT, datada 28.12.1965, el productor català afirmava:

"Tuve que tomar la dirección de esta película a mitad del rodaje como consecuencia de la inexperiencia del director que la inició, quien me pidió que por favor le sustituyera.

"Naturalmente ésto produjo un cierto desequilibrio, pero en resumen de cuentas la película, a mi entender, no merece una tercera categoría.

"Estamos sufriendo los distribuidores y la producción un grave colapso con las nuevas normas de protección y aunque estoy muy ilusionado frente al futuro resulta que tenemos un presente agobiante que para las casas modestas, es de difícil superación.

"Te ruego amigo Soria que procures ver personalmente esa película y que si lo consideras justo, influyas en el ánimo de tus compañeros de Censura un poco de venobolencia [sic] para una Marca que trabaja contra viento y marea, con tanto tesón.

"Mucho te lo estimaré un buen amigo de siempre"

Florentino Soria, en una carta a Iquino datada el 5.1.1965, relativitzava el seu paper decisorí afirmant que "hemos de estar al acuerdo final que adopte la Junta de Clasificación en la que, como bien sabes, mi actuación se reduce al voto que he de emitir como miembro de la misma. No obstante no necesito decirte que veré con agrado que la decisión de dicho Organismo te sea favorable". Uns dies després, Iquino també rebia la resposta definitiva de Fraga Iribarne, datada el 13.1.1965:

"Aún cuando por mi parte, según le comuniqué en su día, no existía inconveniente en principio, en que dichos planos apareciesen en la película, la Junta de Censura entendió que los mismos deben ser suprimidos por encontrarlos inoportunos en relación con el desarrollo de la cinta, habiéndose acordado así por una resolución firme ya adoptada.

"Como estimo que no debo interferir las decisiones de dicho organismo censor, he dejado en libertad al mismo para que resuelva según estime pertinente".

Les censures paral·leles tenien carta blanca per actuar sempre i quan així ho creguessin pertinent però, al cap i a la fi, entre les missions encomanades a la Junta de Censura també hi havia la d'assumir responsabilitats quan era necessari. Així va succeir en aquest cas i tot allò que la productora va poder treure, després de successives humiliacions, va ser una revisió de la classificació per obtenir la

categoria 2^a B i poder compensar així la seva fallida temptativa de seduir el poder amb un film del qual esperava obtenir una subvenció superior pel simple fet de mostrar a Fraga Iribarne encenent un coet.

8.6. DOBLES VERSIONS

L'escassa rendibilitat que sovint comportava per a les empreses l'actitud humiliant davant l'administració, va generar l'existència de les dobles versions, especialment quan es tractava de coproduccions amb països dotats de censures menys rígides. Mentre de portes en dins els espectadors espanyols veien la còpia feta a la mida dels censors locals a canvi de la corresponent protecció estatal, els productors tractaven d'arrodonir l'operació amb una versió menys restrictiva que pogués obtenir millors rendiments de taquilla en altres països. Els beneficis directes d'aquesta operació corresponien, habitualment, al coproductor estranger que posseïa els drets de distribució internacional, però la doble versió era una condició *sine qua non* que els productors espanyols acceptaven de bon grat com a venjança contra la intolerància dels censors.

El fet que, inicialment, les coproduccions es rodessin amb un doble negatiu - un per a cadascun dels coproductors i amb dobles preses de cada escena- facilitava l'operació. Però quan aquesta mecànica va ser substituïda per internegatius dels quals se'n treien les corresponents còpies, determinades seqüències continuaven disposant d'una doble versió. Enrique Esteban va rodar una escena de Bahía de Palma amb Elke Sommer despullada sobre el llit, però el productor no la va incloure perquè sabia que no passaria censura i "la doble versió suposava canviar el negatiu i era un follón. Quan un fa una doble versió, l'ha de fer amb totes les conseqüències i en totes les escenes. No he fet mai dobles versions perquè si fas només una escena és un pegot" (ESTEBAN a l'autor). Alguns casos requerien fins i tot utilitzar dues actrius pel mateix paper, tal com Orson Welles va fer sense motivacions eròtiques a Mister Arkadin (1954) i Antonio Isasi va repetir a La máscara de Scaramouche amb un paper interpretat per una actriu francesa per a la versió internacional i Helga Liné per l'exclusivament espanyola. "Hay escenas que están en una versión y no están en la otra -reconeix el cineasta-. Es un ejercicio bastante complicado porque no sólo es cambiar al personaje durante toda la película, hay otras complicaciones" (ISASI a l'autor).

Tanmateix l'esforç valia la pena davant els conflictes que podia generar la censura quan es confiava en la seva benevolència, com li va succeir al mateix Isasi a Estambul 65. Tot i fer-ne una doble versió per a l'estranger, va tenir problemes amb la seqüència en la qual Sylva Koscina va a buscar feina al casino i els gàngsters, sense parar-li atenció li diuen que es despulli. "Ella se quedaba en bragas y sostén -explica el realitzador- pero aunque estaba muy buena nadie la miraba y eso era fundamental porque era el momento en que ella conocía a Horst Buchholtz. Esa escena me la cortaron entera y al final, con el negativo cortado, me tuve que inventar la escena en el montaje sin que ella se desnudara. Hice un milagro para que pudiera pasar".

L'administració era conscient d'aquestes pràctiques des que l'escàndol provocat per la doble versió de La princesa de Eboli (1954), coproducció amb Gran Bretanya que abordava temàticament la "llegenda negra" espanyola, va motivar la substitució de Joaquin de Argamasilla per l'ex-vocal de censura Manuel Torres en la DGCT (GUBERN i FONT 1975, 75-77). García Escudero reconeix que l'existència "de las dobles versiones era un tema de picaresca pero, desde ese punto de vista, podía tener su explicación una vez admitida la existencia de la censura. Procurábamos evitarlo pero era muy difícil. Había que entrar en una labor policíaca y yo creo que teníamos otras cosas que hacer" (GARCIA ESCUDERO a l'autor). El mateix Fraga ironitzava al respecte, prenent precisament com a referència l'elevat nombre d'espectadors que havien vist Franco, ese hombre. "La mayor parte -va anotar el MIT al seu diari- decidieron no seguir el consejo del chiste, según el cual había que verla en Biarritz, porque allí Franco salía desnudo" (FRAGA 1980, 120).

El principal alimentador d'aquestes llegendes, en un altre privilegi de la producció catalana, era Iquino. Les pràctiques de prestidigitació amb el vestuari de les actrius que apareixien alss seus films havien començat amb La pecadora el 1954 i eloqüents fotogrames publicats per GUBERN i FONT (1975) demostren que la doble versió era una pràctica habitual en títols com El difunto es un vivo (1955), Pasaje a Venezuela (1956) o Juventud a la intemperie (1961). Aquest film va provocar una àmplia repercussió que fins i tot va arribar a tenir transcendència pública: "A un productor barcelonés le ha sido llamada la atención acerca de las dobles versiones de sus películas, pues éstas son en él acostumbrdas hasta tal punto que, según me dijo un actor que trabajó en una de sus películas, cuando fue a Italia el camarero del hotel donde se hospedó le dijo que había visto una película suya en un cine de por allá. Por las señas que el camarero le dio y por el título del film en cuestión no llegó a adivinar de qué película se trataba. Como es lógico,

picado por la curiosidad, el mencionado actor fue a ver la película, que resultó tener una cierta semejanza con el film que él había protagonizado en Barcelona. Allí el film se titulaba La reina del strip tease. Mientras que acá se llamaba Juventud a la intemperie"²¹⁸.

El realitzador oferia posteriorment una versió pintoresca d'aquesta experiència: "Vaig fer una pel·lícula que es deia Juventud a la intemperie, un títol bonic, una història de nois i noies, de drogaaddictes i de coses d'aquestes. Quan anava a començar aquesta pel·lícula vaig anar a París i, com tothom que tenia talent, vaig anar al Molino d'allà, que es diu Crazy Horse, que és una casa meravellosa. Les dones més boniques d'Europa estan allí, les paguen i estan allí. Fan **strip tease**, ballen i fan **strip tease**. Allí vaig conèixer la Rita Cadillac, que era una rossa sensacional, impressionant. Li vaig dir: <<Nena, vine al meu hotel demà>>. Quan va venir, li vaig dir: <<Tinc una pel·lícula per tú, un paper molt important, a Barcelona. ¿Vols venir? Et pagaré tant>>. L'endemà sortia en cotxe cap a Barcelona. Quan va ser aquí li vaig dir: <<Fas de puta i el teu macarró és aquest noi, Julián Mateos i, sempre que hi han bitllets per davant tu fas **strip tease**>>. Com que tot sovint anaven a una espècie de **bistro**, aquesta noia taula amunt i avall i **strip tease**, cinc o sis en tota la pel·lícula. La pel·lícula quedava molt bé i mira si quedava bé que la vaig vendre a tot el món, en versió anglesa.

"Quan es va vendre va coincidir amb la boda de la Fabiola i hi van anar els ministres i adlèters del govern. Quan van sortir de l'hotel davant hi havia un cine amb una pancarta de sis metres d'alçada amb una noia mig despullada -la Rita Cadillac-, un títol -La reine de l'strip tease- i un rètol que deia: un film de Ignace F. Iquino. Quan els ministres van veure el nom de l'Iquino amb una noia despullada en una pel·lícula de la qual no tenien ni idea em van cridar perquè em presentés l'endemà al ministeri. Jo els hi vaig dir: <<Estoy un poco costipadito y ya vendré la semana que viene, que me encontraré mejor>>. Jo buscava una coartada per no presentarme allà com un tonto. M'hi vaig presentar dilluns i em van dir: <<Usted ha hecho una película en doble versión y tenemos estos testigos que la han visto en Bélgica>>. <<¡Ah!, la han visto>>, vaig dir jo. <<No haga bromas, que esto es muy serio. Han visto un anuncio de usted y con esto ya basta, porque esta película no ha pasado censura>>. Jo vaig respondre: <<Yo vendí esta película a un francés y él, cuando la vio, dijo: "¡Qué pena que Iquino no haya puesto unas escenas de **strip tease**!" y entonces contrató a Rita Cadillac, que estaba dos calles más abajo y, en su casa o

²¹⁸ ORFILA, G. 1963. "La semana en Barcelona", Fotogramas 762.

en su despacho, rodó unas escenas de strip tease. Yo no tengo ninguna culpa>>. I amb això es van donar per satisfets"²¹⁹.

Josep M^a Forn, que en aquell moment estava contractat per I.F.I. ESPAÑA i havia rodat una doble versió de Pena de muerte, explica una "doble versió" de la doble versió de Juventud a la intemperie amb divergències històriques i geogràfiques incloses: "El dia que es van casar Juan Carlos i Sofia a Atenas, Franco va seure a veure la boda de su sucesor per la televisió. S'havia fet un desplegament de no sé quantes càmeres per tot Atenes i, quan el vehicle va passar per davant d'un cinema, el comentarista va subratllar que precisament hi projectaven una pel·lícula espanyola. La càmera va fer un zoom i va aparèixer La reina del strip tease amb Rita Cadillac. Diuen que Franco va saltar a la cadira. L'endemà, precisament en el moment en què jo rodava una doble versió de José María amb l'escena en la qual un sergent dormia amb una cabaretera, es va presentar un inspector de la policia. Quan jo vaig arribar al plató, em diuen que vagi a veure l'Iquino i em diu: <<Si ve algú, sobre tot digues que mai no hem rodat una doble versió. Jo ja he avisat a la porta>>. Quan va venir l'inspector no va trobar res, però l'Iquino estava molt acollonit perquè em sembla que li van clavar una bona multa. Sempre eren problemes en relació amb l'erotisme, perquè era una cosa que ell duia a la sang" (FORN a l'autor).

També va fer una doble versió per Investigación criminal, explotat a França amb el títol de Marché des jeunes filles com si es tractés d'un film eròtic. Però novament va ser caçat per la DGCPPE quan, amb data del 20.5.1972, li van enviar el següent ofici en el qual es confon un pseudònim atribuït a Iquino amb el veritable director, que era Joan Bosch:

"A través de sus servicios en el extranjero, esta Dirección General ha tenido conocimiento de que en Italia viene exhibiéndose con el título de Gioco d'azzardo per un giovane funzionario di polizia, una película que según crítica de prensa que se adjunta figura como dirigida por John Wood "alias Ignacio F. Iquino".

"Aunque en dicha información no se concreta el título español original de la película de referencia, sí resulta claro que en la ficha técnica y artística de la misma se han tergiversado los nombres de elementos españoles que en la película intervinieron y, más concretamente aún, el del propio director de la misma.

"Cualquiera que sean las razones que han dado lugar a dicha tergiversación resulta que con ello se han infringido disposiciones que las prohíben y que los productores y profesionales españoles están obligados a cumplir. Como el citado proceder e infracción supone un indudable perjuicio para el deseable prestigio de la cinematografía española en el extranjero, este Centro directivo decidió por resolución de 3 de julio de 1966 cortar dichos impropiedades abusos, estableciendo en el punto 8º de la misma que "las películas íntegramente nacionales o en coproducción que se anuncien o exhiban sin manifestación expresa de su nacionalidad o desvirtuando el carácter de sus elementos técnicos y

²¹⁹ IQUINO, I.F. 1984. Entrevista amb O. Martí i F. Umbert, TV3 (Cinema 3). Inèdita.

artísticos, podrán ser privadas total o parcialmente por la Dirección General de Cinematografía y Teatro de la subvención que les corresponda...²²⁰.

Tanmateix, mentre la censura vigilava la circulació interior d'aquestes dobles versions, la mateixa administració les fomentava a través de CINESPAÑA. Aquesta empresa promotora del cine espanyol a l'estranger -de la qual García Escudero va ser nomenat president del consell d'administració quan va abandonar la DGCT- pagava "mucho más dinero por una película con escenas de señoras desnudas, que si no las hay, y lógicamente se hacen dos versiones, una para España y otra para que la venda Cinespaña" (DE LA IGLESIA a CASTRO 1974, 233) i això motivava que els mateixos cineastes denunciessin que "quien hace dobles versiones es la Censura" (FORQUE a GUBERN i FONT 1975, 245).

Elsensors Soria, Cano i Bautista de la Torre van prohibir la primera versió del guió d'Helena y Fernanda el 16.4.1969. L'informe particular del primer deia: "El lesbianismo como eje de la trama obliga a la prohibición de la película. Agrava la cuestión el estar ligado este tema a un turbio conflicto matrimonial"²²¹. L'últim arribava a idèntiques conclusions després d'algunes matisacions estètiques: "La trama del guión es interesante y la intiga está bien llevada con acusadas reminiscencias de las famosas "diabólicas". Lo malo es que la intriga desemboca en un caso de manifiesto lesbianismo inadmisibile de acuerdo con las normas vigenetes de censura. (...) En manos de los guionistas estriba, por lo tanto, la posibilidad de obviar esta dificultad dándole un giro distinto a las motivaciones y al desenlace".

En una nova reunió del 23.4.1969 el guió resultava "aprobado con la advertencia rigurosa de que no quede el más ligero indicio de lesbianismo, extremo que aún no se halla suficientemente desvirtuado en el contexto del guión". Però els seus autors no van fer cas d'aquestes recomanacions i optaren per una doble versió. L'actriu Teresa Gimpera, protagonista de la pel·lícula conjuntament amb la francesa Valérie Lagrange, va explicar-ne els detalls en una entrevista amb Baltasar Porcel (Destino 1667, 13.9.1969): "Yo hago un papel de lesbiana y con una amiga mía impulsamos al suicidio a mi marido, ella mata a mi amante, todo con el propósito de vivir las dos juntas. En una versión de la cinta para el extranjero ocurre así como te digo. En la versión española, el problema cambia: yo le doy a mi amiga unas joyas, diciendo que con el dinero que valen podrá hacerse con un amante masculino que la satisfaga. Yo no se cuál de las dos versiones es más inmoral, en el fondo, con una

²²⁰ Exp. 12.334, c. 34.475; exp. 59.209, c. 74.214.

²²¹ Exp. 10A-69, c. 46.041.

desventaja para la española: su incoherente "moraleja" de que con dinero se compra el amor".

En la transcripció, el periodista va confondre aquest film amb Las crueles (1969), de Vicente Aranda, i l'actriu li va enviar una carta per desfer l'equívoc, amb còpia simultàniament remesa a la DGCT. Les dobles versions eren un secret conegut per tothom que, sis anys després, feia exclamar a la protagonista d'Helena y Fernanda: "[La censura] me ha colocado en una situación que ya resulta típica en el cine español: la de aparecer en películas donde te exigen salir en bragas. Cuanto más me destape, mejor. O eso o la coproducción a partir de verdaderos fraudes. En la mayoría de ocasiones el término coproducción implica por parte española la intervención de dos o tres actores en papeles secundarios. Y encima te toman el pelo. Por supuesto, dada la estrechez de miras de la Censura española, no ha habido más remedio que hacer dobles versiones" (GIMPERA a GUBERN i FONT 1975, 295).

9. ELS FILMS: TENDÈNCIES GENÈRIQUES I ESTILÍSTIQUES

Les tipificació de les tendències genèriques i estilístiques de la producció estudiada respon bàsicament a dues característiques ja enunciades: la hegemonia de dues grans empreses -BALCAZAR i IFI ESPAÑA- dotades d'una certa autonomia de criteris de producció i, fins a cert punt, d'una personalitat creativa i, d'altra banda, la característica general d'un conjunt d'empreses -les dues anteriors incloses- estrictament amotllades, en la seva demanda, a les ofertes proposades per les directrius legislatives en matèria de producció. Les dues grans línies de les normes promulgades per García Escudero el 1964 -l'Interés Especial i un cinema comercial obert a una política indiscriminada de coproduccions- van tenir el seu estricte reflex genèric i estilístic en els films que són objecte d'aquest estudi en una proporció clarament favorable al segon grup.

Entre la productora d'Esplugues i els estudis d'Iquino generaren més del 50% dels films estudiats. En conseqüència, la seva política, basada en paràmetres estrictament industrials i particularment homogènia en el primer cas, va marcar les línies mestres del conjunt a través d'una política de gèneres inspirada en la dels estudis nord-americans. L'existència d'uns decorats estables -el poblat d'Esplugues o els interiors de l'edifici d'Iquino al Paral·lel-, un nucli d'actors contractats per diverses pel·lícules i uns guions escrits amb petites variants al voltant d'uns mateixos temes van convalidar la rendibilitat industrial de la política de gèneres. Tanmateix, els seus models directes no eren els canònics sinó la derivació d'aquelles tendències que en aquell moment ja circulaven per altres països europeus: el spaghetti western importat d'Itàlia, el cinema d'espies estimulat per l'èxit de James Bond i una comèdia adaptada, en aquest cas específicament, a les característiques i tipologies del cinema espanyol.

Paral·lelament a un gruix quantitatiu derivat d'aquesta oferta, la generosa protecció de la qual eren objecte les pel·lícules qualificades d'Interés Especial van generar una producció infantil i uns films indistintament identificats amb els paràmetres del Nuevo Cine Español, la seva traducció a un hipotètic Nou Cinema Català o la reformulació, absolutament específica, de l'Escola de Barcelona.

9.1. ELS GENERES

9.1.1. EL WESTERN

El cinema català va tenir el seu primer contacte amb el western arrel de l'experiència de Lilian el 1921. Aquest film rodat a Lloret i Les Planes era de producció íntegrament barcelonina però els seus responsables van voler explotar l'atracció d'un públic babau vers els films genuïnament nord-americanes i decidiren camuflar els seus veritables noms amb equivalències anglosaxones. En un clar precedent de la política de pseudònims practicada als anys seixanta, el realitzador Joan Pallejà passà a ser John Pallears, el protagonista Josep Rogès fou rebatejat com Joe Rogers i el productor Llorenç Bau Bonaplata donà el nom a Good Silver Productions.

En el context de la resta del cinema espanyol, Eduardo García Maroto va dirigir Oro vil el 1941 i Ramon Barreiro es va fer càrrec d'El sobrino de Búfalo Bill el 1944, però aquestes incursions anecdòtiques no es consolidaren fins la dècada dels cinquanta. Fruit de la crisi del sistema d'estudis de Hollywood i de la progressiva infiltració del cinema nord-americà a Europa, els respectius cinemes nacionals reaccionaren amb legislacions proteccionistes però també amb un cert reflex mimètic sobre els productes de la competència. Mentre J.L. Romero Marchent va rodar de forma simultània, l'any 1954, El Coyote i La justicia del Coyote, basades en arguments de José Mallorquí amb Jesús Franco com a guionista, la dècada dels seixanta va enregistrar l'arribada de les primeres coproduccions que abordaven aquest gènere.

Michael Carreras va rodar Tierra brutal el 1961 als estudis SEVILLA FILMS i, un any després, el productor Eduardo Manzanos inaugurava un poblat de l'Oest a Hoyo de Manzanares, una localitat propera a Madrid, per rodar-hi consecutivament El sheriff terrible i La sombra del Zorro. Romero Marchent va tornar al gènere amb La venganza del Zorro (1962) i Tres hombres buenos (1963), però l'autèntica eclosió de la "febre del West"²²² a nivell europeu es va produir gràcies a l'èxit obtingut la tardor del 1964 per el film de Sergio Leone Por un puñado de dólares. Es tractava d'una coproducció italo-germano-espanyola, protagonitzada per un actor nord-americà llavors desconegut que responia al nom de Clint Eastwood i basada en un guió obertament vampiritzat del d'un film d'Akira Kurosawa titulat Mercenario

²²² KEZICH, T., "Il western all'italiana". A: RONDOLINO (ed.) 1967, s.n.p.

(Yojimbo, 1961) però en la qual tota la resta d'actors i tècnics havien optat per l'adaptació dels seus cognoms a la fonètica anglosaxona.

Les seves espectaculars recaptacions -430 milions de lires a Itàlia, en un termini de dos mesos, contra els 280 obtinguts per Los siete magníficos (The Magnificent Seven, 1960) de John Sturges, curiosament un altre **remake** d'un film de Kurosawa, Los siete valientes (Shichinin no samurai, 1954), en clau de western- es van escampar com la pólvora per les oficines de producció de tota a Europa. A Barcelona, els Balcázar van recollir explícitament el repte des d'aquell mateix any i el nou poblat de l'Oest construït a Esplugues el setembre del 1964 va allotjar el rodatge consecutiu de Pistoleros de Arizona, Oklahoma John i El último mohicano. El primer d'aquests films s'estrenà a Barcelona el 3.6.1965 i la productora celebrà l'esdeveniment amb una festa vaquera que començà amb un sopar a Esplugues City i va culminar amb una cavalcada de set pistolers fins la porta del cinema Montecarlo, on s'havia projectat la pel·lícula. Un mes després, un titular de La vanguardia española (25.7.1965) anunciava pomposament que "los éxitos obtenidos en los primeros "western" catalanes obligan a realizar la continuación de sus aventuras". La notícia es referia a El retorno de Ringo, però hauria pogut al·ludir a qualsevol altre film d'un gènere que, en aquelles dates, ja s'havia consolidat a Itàlia i va trobar en els paisatges espanyols la mà d'obra barata i la picaresca de determinats productors el mirall perfecte en el qual reflexar una política de producció que simultàniament es beneficiava de la protecció dels respectius països.

Abans de Por un puñado de dólares, Itàlia havia produït 8 westerns el 1963 i 20 el 1964, majoritàriament "films de baix pressupost, 120 milions de lires, 40-50 per les coproduccions i rodats en 2 o 3 setmanes" (VOLPI a MAGRELLI (ed) 1986, 133). Tanmateix, els 3.182 milions de lires finalment recaptats pel film de Leone van obrir un filó explorat pels 213 westerns produïts a Itàlia entre 1965 i 1969. El percentatge global -afirma Gianni Volpi al seu article "Il western italiano: come la copia divenne l'originale e fu riprodotto all'infinito" (MAGRELLI 1986, 136)- "s'aproxima al 20% dels films realitzats, però en el cas de 1968 es va arribar a 62 westerns sobre un total de 242 films, una quarta part del total de la producció nacional, fet que no té equivalència en cap altre gènere". La seva repercussió popular va ser heterogènia i únicament 10 films van superar els 500 milions de lires de recaptació mentre 30 no arribaven a les xifres necessàries per amortitzar una producció de baix cost, però el conjunt va configurar un gènere dotat de característiques pròpies, d'amplia difusió i ajustats a les característiques d'una anònima societat industrial perquè, com diu Volpi a l'article citat, "són productes funcionals perquè són capaços de proporcionar

un espectacle pur, abstracte, en conseqüència violent, destinats a masses indiferenciades de qualsevol lloc del mon".

Les bones relacions comercials que P.C. BALCAZAR tenia establertes amb Itàlia, la inversió que suposava la construcció del poblat de l'Oest i els seus criteris de producció industrial van fer d'aquesta productora catalana una de les principals vies de penetració del spaghetti western al cinema espanyol. De les 65 pel·lícules produïdes per aquesta empresa en el període estudiat, 24 pertanyien a aquest gènere, però la proporció en el seu conjunt (36.9%) pot augmentar considerablement si s'especifica que únicament es van fer en els anys 1964-1968 i, en tots els casos, es tracta de coproduccions. Fetes aquestes acotacions, la incidència d'aquest gènere en l'empresa d'Esplugues va arribar al 46.1%.

Sempre atent a les tendències del mercat que propiciessin els màxims beneficis amb la mínima inversió, Iquino va reaccionar paral·lelament en la mesura de les seves possibilitats amb un western l'any 1964 i tres més el 1965. La proporció en relació a l'activitat global d'I.F.I. ESPAÑA era del 15.3% però augmentava fins el 57.1% si es contempla únicament el bienni del qual van sorgir aquests films. Les altres dues empreses catalanes que van incidir esporàdicament en el gènere van ser la COOPERATIVA CONSTELACION -2 títols el 1965- i TILMA FILMS, amb un film aquell mateix any.

Aquesta importància quantitativa no va tenir, malauradament, una correspondència qualitativa. Si el spaghetti western era, ja en els seus orígens, un subproducte de degradació del model genuí nord-americà, el spaghetti western sorgit de les empreses catalanes va donar un nou pas en aquesta seqüenciació de sucedanis. La nòmina de directors -Sergio Leone, Carlo Lizzani o Damiano Damiani-, guionistes -Age, Scarpelli, Bernardo Zapponi, Ugo Pirro, Franco Solinas, Franco Arcalli, Ennio Flaiano o Bernardo Bertolucci- i actors -Ros Cameron, Eli Wallach, Cameron Mitchell, Van Heflin, Joseph Cotten o Ernest Borgnine- que van nodrir el brou de cultiu del spaghetti western italià amb esporàdiques extensions a través de coproduccions amb empreses de la resta d'Espanya no va arribar a Catalunya. Una de les constants del gènere, la vampirització de temes -i fins i tot d'enquadraments- aliens iniciada per Por un puñado de dólares a partir de Mercenario, va demostrar ser rendible, malgrat que els seus productors es van veure obligats a cedir els drets de distribució pel Japó -quantificats en un benefici d'un milió de dòlars- després de no haver volgut pagar uns drets d'autor valorats en deu mil dòlars. En altres casos, els serveis jurídics d'altres films mítics no van ser tan perspicaços i els plagis circularen de forma indiscriminada. Marcelo Arroita Jáuregui,

en el seu informe de censura del guió d'Oklahoma John -reproduït en un apartat anterior- subratllava les equivalències argumentals d'aquest film amb Río Rojo (Red River, 1948) de Howard Hawks. L'èxit d'Una pistola para Ringo, de Duccio Tessari, va provocar una seqüela, però l'argument d'El retorno de Ringo era una revisitació, evident però inconfessada, de l'esquema narratiu de La Odissea.

Fins i tot els mateixos títols dels films topaven, sovint, amb coincidències excessivament evidents. Río maldito va passar per diverses versions prèvies, perquè "en principio se titula Río salvaje, aunque seguramente lo cambiaré por Río sangriento, ya que existe una película de Elia Kazan que se titula así"²²³. Però la seva història no va acabar aquí ja que, segons el realitzador, "després de treballar un mes o dos em vaig empenyar amb l'Iquino i li vaig dir que ho deixéssim córrer. Li vaig tornar allò que m'havia donat -en aquella època devien ser 25 o 30 mil pts- i vaig ser tan imbècil que el guió va quedar allà. El va firmar ell i la va dirigir en Xiol, que després em deia: <<Es la millor pel·lícula que he fet mai. Tornem a fer un guió com aquest>>" (IGLESIAS a l'autor). Més expeditiu era Alfonso Balcázar per resoldre els guions de collita pròpia que havien d'equilibrar els percentatges de les coproduccions que venien d'Itàlia. José Antonio de la Loma recorda, a propòsit de Clint el solitario: "Un dia em truca l'Alfonso i em diu: <<Vamos a hacer una película inspirada en Shane, vamos a ver Shane>>. Jo li vaig dir que me la sabia de memòria, però va insistir-hi. Jo pensava que la volia veure per fugir una mica... però la volia fer igual. Al final en vaig fer una versió, vaig anar canviant, però sempre tornava al mateix" (DE LA LOMA a l'autor).

Les peculiaritats que els coproductors italians pensaven que es podrien extreure dels rodatges en terres espanyoles eren certament insòlites, fins l'extrem que els germans Maggi, abans de treballar regularment amb BALCAZAR, li van proposar a Miquel Iglesias la realització d'un western amb Mary Santpere fent de sheriff que finalment no es va materialitzar. En canvi, es pot considerar com una variant autòctona del gènere els films de bandolers, dels quals José María, produït per Iquino mentre Carlos Saura rodava Llanto por un bandido, va constituir un exemple representatiu. La mateixa publicitat del film subratllava que es tractava del primer western espanyol i Josep M^a Forn corrobora que aquesta era la intenció que ell va proposar a Iquino: "La banda de José Maria van vestits com de l'Oeste i només veus un parell de catifes o de trabucs. Ralf Baldasarre va vestit a l'andalusà però sempre porta un barret que sembla de l'Oest americà. Volíem reivindicar els

²²³ IGLESIAS, M. 1964. Fotogramas 822.

bandolers de Sierra Morena com els inventors del **rackett** i els precedents de les bandes de gàngsters de Chicago. La filosofia del Tempranillo era que tot aquell volgués passar per aquelles contrades havia de pagar. Ell controla el pas del rei de Sierra Morena. A partir d'aquí, tota l'estructura de la pel·lícula és la pròpia del western. En aquella època jo no estava en condicions de discutir allò que volia fer però a partir d'aquí em va fer gràcia convertir aquest film en una transposició del western" (FORN a l'autor).

9.1.2. EL POLICIAC I ELS SEUS DERIVATS

La dualitat entre els models canònics i les adaptacions autòctones es va tornar a reproduir en el gènere policíac amb unes divergències tant o més espectaculars que les del western. Barcelona havia adquirit un cert prestigi, dins del cinema espanyol, com a font de producció de films policíacs dirigits per Iquino -Brigada criminal (1950)-, Coll -Distrito Quinto (1957)- o Rovira Beleta: Los atracadores (1961). Darrera hi havia, un cop més, motivacions econòmiques -pel·lícula en blanc i negre, pressupostos reduïts, temes recurrents, etc.- però també una base estilística (HEREDERO 1993, 215-223) que es va mantenir durant el període estudiat amb una especial incidència en els anys previs a les noves normes de García Escudero.

La COOPERATIVA CONSTELACION va ser particularment fructífera en aquest aspecte -amb Senda torcida i Trampa mortal d'Antonio Santillán i La muerte llama otra vez de José Luis Madrid, que ja havia dirigit La gran coartada per TUSISA- abans de decantar-se vers el western. IFI ESPAÑA també va mantenir el filó que Iquino havia obert a principis dels anys cinquanta, a través de films dirigits per Miguel Lluch -El precio de un asesino- o de Josep M^a Forn -La ruta de los narcóticos-, que va mantenir aquesta mateixa tendència des de les seves pròpies produccions de TEIDE Los culpables i La barca sin pescador. Un film com A tiro limpio, crònica encoberta de la captura i assassinat del maquis Quico Sabaté produïda per BALCAZAR, corrobora les implicacions socials pròpies del gènere però també la seva obligada subjugació als imperatius d'una censura espanyola que va esborrar qualsevol possibilitat de lectura del film en clau política.

Tanmateix, la fragilitat de la indústria espanyola en general i l'arrelada a Barcelona en particular es va tornar a posar en evidència amb l'èxit obtingut pels primers films de James Bond. Originàriament, el fenomen ja és significatiu perquè va ser fruit d'un canvi radical en l'activitat de Harry Saltzman, fins llavors vinculat a alguns dels títols més rellevants del Free Cinema i també a l'últim tram del

finançament de Campanadas a medianoche (1964). L'ona expansiva de les primeres adaptacions de les novel·les de Ian Fleming protagonitzades pel cèlebre agent secret -Agente 007 contra el Dr. No (Dr. No, 1962) i Desde Rusia con amor (From Russia with Love, 1963)- va provocar no sols la mutació estilística del subgènere de l'espionatge sinó també la generació d'innombrables succedanis ajustats a una progressiva cadena de degradació similar a la produïda en el context del western.

La pel·lícula que va obrir la veda en el període estudiat, Estambul 65, reunia unes certes garanties internacionals: actors reputats -Horst Buchholtz i Sylva Koscina-, rodatge en escenaris exòtics i una intel·ligent explotació dels mitjans de producció disponibles. El mateix Isasi va insistir en una operació encara més ambiciosa amb Las Vegas, 500 millones -que ja establí uns vasos comunicants directes amb els models nord-americans- i TEIDE també va acollir dos films de diversa naturalesa -Mister Dinamita. Mañana os besarà la muerte i El acecho- vinculats a l'espionatge. Però un cop més va ser BALCAZAR l'empresa que va rendibilitzar aquest filó amb unes característiques estrictament industrials.

La proporció que el subgènere de l'espionatge -amb les seves diverses variants d'agents secrets o federals i sempre en règim de coproducció- va ocupar en aquesta empresa era del 30.7%, lleugerament inferior a la dels westerns (36.9%). Però si s'ajusta al període de la seva estricta activitat (1965-1969) aquest percentatge augmenta fins el 42.5%, un barem selectiu similar al dels westerns (46.1%). Episodis de la sèrie protagonitzada per Roger Hanin -El tigre se perfuma con dinamita- o la basada en el personatge de Coplan -Entre las redes- van engruixir la producció espanyola del període a través de simples acords de coproducció que posteriorment iniciaren un definitiu procés de degradació. Agents internacionals que operaven -sota el segell de BALCAZAR- en països orientals -Destino: Estambul 68 o El hombre del puño de oro- com a conseqüència dels compromisos de distribució que l'empresa d'Esplugues o els seus coproductors italians tenien en aquells mercats exòtics, van derivar entre el 1968 i el 1969 vers Sudamèrica a través de El hombre de Caracas i Máscara de oro o Superargo el hombre enmascarado, simples reconversions del personatge de Santo vinculat a un dels mites populars del cinema mexicà.

En la mateixa mesura que el western -llevat de la pintoresca adaptació al tema del bandolerisme-, el subgènere de l'espionatge també resultava aliè a la sociologia espanyola i va trencar definitivament les característiques que el policíac -durant el període 1950-1964- havia pogut tenir com a reflex indirecte de la societat. La naturalesa originària dels productes, tant des d'un punt de vista industrial -eren

coproduccions amb capital minoritàriament espanyol- com també des d'un punt de vista estètic -l'objectiu últim era el cosmopolitisme-, van allunyar aquests films de la hipotètica realitat de la qual procedien els seus antecedents sense consolidar, llevat del cas d'ISASI, una operació rendible des del punt de vista de l'exportació a d'altres països.

Temptatives, com la d'Agáchate que disparan, d'insertar estrelles nacionals - Pili i Mili- dins d'un procés d'hibridització amb altres gèneres -el musical i la comèdia-, van donar resultats absolutament nuls. Tanmateix, Iquino no va renunciar a explotar aquests últims detritus degradatius per la via de paròdies explícites. Cassen es va convertir, així, en el protagonista de 07 con el dos delante. Agente Jaime Bonet o d'El terrible de Chicago i, només en una fase ja tardana, el productor de Valls va donar llum verda al model convencional de cinema negre, en aquell moment ja rebutjat per BALCAZAR, a través de produccions oficialment nacionals -La banda de los tres crisantemos o Investigación criminal- però proveïdes de la corresponent doble versió destinada al mercat italià.

9.1.3. LA COMEDIA

Dels tres gèneres hegemònics en el context estudiat, la comèdia va ser el més ajustat als seus orígens socials. La competència internacional en aquest terreny resultava absolutament inviable i l'alternativa consistia en la màxima explotació de petits fenòmens locals, indistintament vinculats a la realitat espanyola o catalana. Resulta simptomàtic que només dues coproduccions majoritàriament italianes incidissin en l'àmbit de la comèdia, però ni Totó -Totó en Arabia- ni Franco Franchi i Ciccio Ingrassia a Dos vivales en Fuerte Alamo responien a una demanda del públic espanyol que oscil·lava entre l'oferta nord-americana i les fissures per les quals s'infiltraven els productes locals.

Una font de garantia eren les obres teatrals d'èxit i mentre Cena de matrimonios continuava representant-se a Barcelona, BALCAZAR va potenciar l'adaptació a la pantalla del text d'Alfonso Paso, també autor de Vamos a contar mentiras. L'operació es va repetir amb Piso de solteros, aquest cop a partir d'una comèdia de Jaime de Armiñán, però aquest gènere no va tornar a incorporar-se al repertori de la productora d'Esplugues fins el 1969, acabada la intensa etapa de coproduccions amb Itàlia. En aquest cas es tractava de l'explotació d'un actor -Arturo Fernández- identificat amb una precisa tipologia -la del seductor- i la reiteració d'una mateixa fórmula dramàtica segons les petites variants que es poden detectar entre Turistas y bribones, El señorito y las seductoras i ¿Quién soy yo?. El protagonista

d'aquesta sèrie ja havia tingut un paper destacat en les anomenades "comèdies de platja" impulsades per ESTE FILMS a partir d'El último verano (1961) i, especialment, Bahía de Palma (1962).

Les comèdies produïdes per empreses catalanes van tenir tres noms propis emanats de la cultura local: Joan Capri, Cassen i Mary Santpere. El primer havia interpretat a la pantalla diversos papers secundaris entre 1952 i 1963 -Concierto mágico (1952) de Rafael J. Salvia, El fugitivo de Amberes (1954) de Miquel Iglesias, Los castigadores (1961) d'Alfonso Balcázar, Juventud a la intemperie (1961) de Ignacio F. Iquino i, fins i tot, Los felices 60- però va ser arrel del seu espectacular èxit teatral a mitjans de la dècada dels seixanta que la seva cotització va augmentar fins possibilitar-li el retorn al cinema a través de vehicles fets a la seva mida. El Baldiri de la Costa i L'advocat, el batlle i el notari van ser, a més d'una intel·ligent operació comercial d'Isasi basada en la presència del català al cinema, una adequació dels models de les "pel·lícules de platja" a la Costa Brava amb un protagonisme indiscutible per part de Capri recolzat, en el segon cas, per d'altres personatges populars, com l'alcalde de Belmez -heroi d'un concurs televisiu- o Jaime de Mora y de Aragón, que ja havia protagonitzat Arriba las mujeres el 1964.

La popularitat de Cassen també procedia dels escenaris, però va ser des de les seves aparicions a la petita pantalla que va fer el salt al cinema com a protagonista de Plácido (1961) en un paper que, indubtablement, és el millor de la seva carrera però del qual ell no en va quedar satisfet. Poc després va intervenir successivament a Bahía de Palma i, ja en un paper protagonista, a El mujeriego i a El castigador, les dues primeres produïdes per ESTE FILMS i la tercera per TEIDE.

Mary Santpere, per últim, era tota una institució en el món de l'espectacle barceloní, essencialment vinculada al teatre de vodevil i als espectacles del Paral·lel. Filla de l'actor Josep Santpere, havia intervingut en el migmetratge Paquete, el fotógrafo público número uno el 1938. La col·laboració es va reprendre acabada la guerra a través de nombrosos títols -El pobre rico (1942), Boda accidentada (1942), Un enredo de familia (1943), Cabeza de hierro (1944), Ni pobre ni rico sino todo lo contrario (1945) o Canción mortal (1948)- i va viure una nova etapa cinematogràfica a partir de La mini tía i La tía de Carlos en minifalda el 1967, conjuntament amb La viudita ye ye (1968) i De picos pardos a la ciudad (1968).

9.1.4. ALTRES GENERES (I SUBGENERES)

Al marge d'aquests tres grans gèneres i excloent els models corresponents al cinema infantil i al perfil de l'Interés Especial, la resta de la producció catalana té una

importància quantitativa molt reduïda, però inclou algunes tipologies significatives. Una d'elles era la dels vehicles de lluïment de Sara Montiel, personalitzats híbrids entre el melodrama i el musical gestats en funció del lluïment de les característiques de l'estrella: La bella Lola, Noches de Casablanca o La dama de Beirut.

El fenomen no tenia una equivalència directa, però el procés es reproduïa parcialment en les pel·lícules musicals protagonitzades per estrelles de la cançó. Era el cas Joan Manuel Serrat a Palabras de amor o La llarga agonía dels peixos, el Duo Dinámico a Escala en Tenerife, Luis Lucena -un succedani de Manolo Escobar- a Españolear o Bruno Lomas a Chico-chica-boom, que van patir diferents acollides comercials. Una altra variant de pretensions més ambicioses va ser la tendència oberta per Rovira Beleta en el món del flamenc amb Los Tarantos -protagonitzada per Carmen Amaya- i prosseguida per ell mateix amb El amor brujo.

En canvi, la vessant melodramàtica dels films de Sara Montiel tenia correspondències més properes amb els ambients sofisticats que freqüentaven els films de Germán Lorente -Playa de Formentor, Sharon, vestida de rojo o Donde tu estés- que amb les lliçons moralitzants d'IFI ESPAÑA a través de la propaganda anticomunista -Trigo limpio-, la delinqüència juvenil -La chica del auto-stop- o l'emigració a Vivir un largo invierno. Anys després, l'equino recuperaria aquesta tendència dramàtica al voltant del tema de l'avortament o la prostitució, però durant el bienni 1967-1968 la va abandonar transitòriament en favor de la comèdia satírica.

Els dos díptics constituïts per El ataque de los kurdos/El salvaje Kurdistan i El tigre de los siete mares/Tormenta sobre el Pacífico constitueixen variants episòdiques del cinema d'aventures més vinculades a la política de coproduccions de BALCAZAR en el terreny del cinema d'acció que a un concepte canònic de cinema històric. Aquest gènere està exclusivament representat per Las hijas del Cid -explotació oportunista de la producció de Samuel Bronston-, les reconstruccions de la Guerra Civil perpetrades a Tierra de todos o Golpe de mano i a El último cuartel, no menys interessada biografia del fundador de la Guardia Civil pertinentment recompensada amb l'Interés Nacional. El **pèplum**, en canvi, va acusar la davallada patida a Itàlia -32 títols produïts el 1961 contra 12 el 1964- amb l'anecdòtica producció, a Barcelona, de La mujer del desierto i el díptic El triunfo de los diez gladiadores i Espartaco y los diez gladiadores, coproduït per BALCAZAR com a conseqüència de l'èxit que havia obtingut al seu país d'origen I dieci gladiatori (1964), dirigit per Gianfranco Parolini i protagonitzat per intèrprets comuns (Gianni Rizzo, Dan Vadis o John Heston).

9.2. NENS AL CINEMA

Abans que sorgissin alguns títols fets a la mida d'unes disposicions legals específiques, IFI ESPAÑA ja va produir dos films "infantils" que, en realitat, tractaven d'aprofitar-se de l'èxit obtingut per altres pel·lícules "amb nen" protagonitzades per Marisol i Joselito. Sobre la base de guions escrits amb l'experiència escolar acreditada per De la Loma, Iquino va pretendre emular la primera explotant les qualitats artístiques de la nena Anita Mascareña, *in arte* Morucha, al film titulat Las travesuras de Morucha. L'operació havia de tenir continuïtat a través d'un nou guió de De la Loma, Morucha, Juan José y la tele, però problemes derivats de la contractació de l'estrella infantil van transformar el projecte en Un demonio con ángel, on tot el pes de la funció va recaure en el nen Juan José però el seu estrellat es va limitar a aquest títol.

La resta de les pel·lícules infantils produïdes a Catalunya es van acollir a les normes de García Escudero amb mínimes diferències tipològiques. D'una banda, La banda del Pecas, El mago de los sueños i El aprendiz de clown van partir de personatges prèviament popularitzats per altres mitjans. En el primer cas els protagonistes procedien d'una sèrie de relats infantils, en el segon havien sorgit de un petit anunci institucional de TVE i en el tercer es tractava del pallaso Charlie Rivel, malauradament infrautilitzat a causa dels problemes de producció que el film va patir davant la incògnita de si el seu realitzador -Manuel Esteba Gallego- disposaria de l'autorització del SNE per poder dirigir un llargmetratge o el film s'hauria de limitar als 59 minuts estipulats per la llei.

D'altra banda, ¡Hola!... señor Dios i Elisabet tenien en comú la inclusió d'elements religiosos destinats a satisfer la demanda dels censors amb sotana o del mercat de sales parroquials que habitualment controlava aquest sector. Però ni un ni altre títol van compensar els esforços dels seus respectius autors que, després del fracàs polític del cinema infantil, reorientaren la seva activitat professional en altres direccions.

9.3. ELS NOUS CINEMES

Les repercussions de la legislació cinematogràfica espanyola sobre la producció cinematogràfica catalana van provocar la paradoxa que una part del

Nuevo Cine Español sorgís de la iniciativa d'empreses tan barcelonines com *IFA ESPAÑA*, *BUCH SANJUAN* o *JET FILMS*. Des d'una perspectiva estrictament estètica, Mario Camus, Antxon Eceiza i Francisco Regueiro estaven plenament identificats amb la vocació realista que presidia ideològicament la base teòrica del moviment sorgit de les aules de l'I.I.E.C. o de l'E.O.C. Però, des d'uns criteris estrictament industrials, van ser les excepcionals aportacions que tres empreses catalanes van fer a una iniciativa de la DGCT de la qual cap productora -fos quina fos la seva seu- no estava disposada a prescindir.

Des d'una òptica metodològicament menys rigorosa, cineastes catalans vinculats a empreses domiciliades a Barcelona també van veure en les noves normes de García Escudero la possibilitat de potenciar una versió pròpia dels nous cinemes adaptada a les característiques locals des de, com a mínim, una doble perspectiva. La primera buscava una lectura de la societat catalana, en clau realista, des d'una òptica no gaire llunyana a la del Nuevo Cine Español. La segona, històricament generada després del fracàs de l'anterior, ultrapassava la limitada reproducció de la realitat imposada per la censura per donar peu a la insòlita experiència de l'Escola de Barcelona. En totes dues vessants planava, a més, el factor idiomàtic com un signe diferencial explícitament assumit o rebutjat per uns i altres dins del marc que el català estava jugant de forma contemporània en altres àmbits culturals i havia ocupat -efímerament- en la trajectòria històrica del cinema produït a Barcelona.

9.3.1. UN NOU CINEMA CATALA?

La dependència que el Nuevo Cine Español mantenia amb la tradició neorrealista italiana també es va reproduir en alguns films produïts a Barcelona, independentment de la seva adscripció formal al moviment encapçalat per Carlos Saura, Basilio Martín Patino o Miguel Picazo. L'absència d'una plataforma crítica que, des de la capital catalana, integrés aquests films dins del mateix grup va provocar una certa marginació però, vistos des de la perspectiva actual, no resulta difícil identificar una sèrie de trets comuns.

La formació de Josep Lluís Font al Centro Sperimentale de Roma, de Joaquín Jordá a l'I.I.E.C. o de Pere Balañá a l'E.O.C. era comparable a la de molts dels seus col·legues madrilenys i explícitament constatable en els seus respectius films Vida de familia, Antes del anochecer -dirigit per Germán Lorente però en estreta col·laboració amb Jordá- i El último sábado. El primer d'aquests films estava directament influït, segons el seu autor, per Las amigas (Le amicche, 1955) i Los felices sesenta, tot i la

seva ambientació a Cadaqués i el seu caràcter precursor d'alguns dels trets de l'Escola de Barcelona, també acusava ostensibles influències antonionianes. Simultàniament surava en l'ambient el fantasma de la Nouvelle Vague, amb la presència de Jacques Doniol Valcroze com a protagonista d'aquest film o el tarannà del següent de Jaime Camino -Mañana será otro día- i l'explícita incursió barcelonina de Maurice Ronet -La vida es magnífica-, però en aquests títols hi primava una explícita imprompta del neorealisme també evidenciada per La piel quemada.

Donada la situació que vivia el país sota la dictadura, la representació d'una realitat diversa a la oficial es considerava prioritària a les innovacions formals i, ja fos a través de les intrigues judicials produïdes al sí d'una família burgesa, les anades i vingudes d'una parella, el desig d'un noi de barri per tenir una moto, els conflictes sentimentals en una població costanera o el problema de la immigració, aquest hipotètic Nou Cinema Català va seguir les passes del seu homòleg espanyol en temes i estils, substituïnt els paisatges mesetaris pels de Catalunya.

La distància geogràfica va allunyar aquests films de les plataformes teòriques que recolzaven el Nuevo Cine Español per entrar, en canvi, dins l'òrbita d'un altre àmbit periodístic -Serra d'Or i Destino- des del qual el crític Miquel Porter Moix i alguns dels seus col·laboradors reclamaven la irrupció d'un veritable Nou Cinema Català identificable, abans que res, per la llengua²²⁴. Poc després, l'estrena de Vida de familia, va merèixer un comentari crític elogiós des d'aquests mitjans, però també un públic rebuig per part de Pau Casals que posa en evidència la simultània desconexió que l'il·lustre exiliat tenia de la realitat del seu país i l'espontània reacció de l'intel·lectual que coneixia de molt a prop altres àmbits de la cultura i, en canvi, ignorava l'escassa implantació de la seva llengua en el cinema produït a Catalunya. "Amb l'Arnau [Olivar] -recorda Josep Lluís Font- vam contactar amb ell al Festival de Prada. Li vam explicar que havíem fet una pel·lícula que posava de manifest, per primera vegada, la classe social més representativa de Barcelona, la burgesia, i per tant s'havia d'interpretar com una pel·lícula catalana, la primera pel·lícula catalana de la postguerra. Em va mirar i diu: <<Però és en castellà, oi? Així no és una pel·lícula catalana>>. I aquí es va acabar la cosa" (FONT a l'autor).

La postura de l'administració en relació a la possibilitat d'autoritzar versions catalanes de les pel·lícules rodades a Barcelona va ser ambigua. No era entusiasta -com els expedients administratius demostren- però tampoc insensible. Poc després de prendre possessió del seu càrrec, García Escudero anotava al seu diari: "La

²²⁴ ANONIM. 1963. "Seminari Català de Cinematografia", Serra d'Or Vol V, 3: 59.

empresa del teatro Romea, donde se representa habitualmente teatro en catalán, pide ayuda económica. ¿Por qué no? ¿No es lengua española, como la castellana? Negarse, ¿no es politizarla? Aunque no falta quien me deslice al oído esta frase, que pone en boca de un catalán: <<Aceptamos todo, pero no agradecemos nada>>, y una alta autoridad me ofrezca su fórmula: garrotazo y tente tieso" (GARCIA ESCUDERO 1978, 44). A diferència d'una situació molt més normalitzada en l'àmbit teatral, els cineastes catalans seguien invocant la prohibició d'El Judes per part de la delegació territorial del MIT, que no pas per Madrid, com a pretext per no sol·licitar l'autorització. Font, en el cas de Vida de familia, va fer una simple consulta verbal a la delegació de Barcelona i d'altres realitzadors van optar per la tàctica possibilista d'insertar breus frases anecdòtiques en català dins del context del guió. Los felices sesenta incloïa cançons de Raimon a més d'algunes frases de personatges secundaris i A tiro limpio també insistia en aquests matisos.

Tanmateix la veritable posada de llarg del català al cinema no es va produir fins Maria Rosa. Malgrat tractar-se -com ja s'ha dit- d'una operació estrictament comercial perpetrada per una empresa radicada a Madrid, parcialment rodada en estudis d'aquesta ciutat i després doblada al català, la seva estrena a Barcelona va constituir tot un esdeveniment nacionalista. Però mentre García Escudero es congratulava davant les reaccions del públic -"la representación en Madrid de la compañía Adrià Gual y la autorización en versión catalana de la película Maria Rosa han producido un impacto muy favorable, del que recojo el fruto. El catalán, con toda su leyenda de hombre práctico, es en lo más recóndito un sentimental a duras penas reprimido" (GARCIA ESCUDERO 1978, 222)- els mateixos crítics que tant havien reclamat la presència d'un cinema genuïnament català expressaven símptomes de discordància des de diverses tribunes.

La prestigiosa secció "Destino recomienda" qualificava el film únicament com "interessant per determinats conceptes" i justificava aquesta decisió en els següents termes: "Después de treinta años, un film sonorizado en catalán. Eso solo ya justifica su visión. Pero existe, además, el éxito de su cualidad media y la esperanza de que con él se inicie una etapa que, en vez de mirar al pasado, se asome hacia el futuro"²²⁵. En la seva crítica a Serra d'Or, Porter Moix ampliava els seus arguments tot afirmant que "si d'aquí a cinc anys, per exemple, hom continua produint adaptacions de Guimerà en el concepte equivalent al d'ara, ens semblarà a tots que hem perdut, ultra les hores de la son, el temps i els diners. Si, en canvi, observem una evolució

²²⁵ Destino. 1966. XXIX, 1529: 109.

renovadora, valenta, sincera... podem començar a pensar que, a la fi, el cinema català s'ha fet realitat normal"²²⁶.

El seu col·lega Jaume Picas, des de les pàgines de Fotogramas, arribava encara més enllà al comparar "la estética de esa plástica, demasiado cercana, a nuestro entender, de un cine rural mejicano de hace veinte años. (...) La ambientación catalana de María Rosa cae decididamente en ese folklorismo regional tan poco realista como ajeno a lo verdaderamente característico. Hemos visto la película en la versión catalana, que de la versión castellana de la obra original ha hecho Ricardo Salvat. Su lenguaje, artificioso, va de la literatura más inesperada - cuando se la encuentra en boca de gentes supuestamente pueblerinas- a un "naturalismo" que sólo hubiese hallado su explicación en un texto menos elaborado"²²⁷.

En canvi, l'artificiositat d'aquesta dicció impostada tenia per Antoni Kirchner - col·lega de Porter a Destino- valors positius, especialment des d'un punt de vista estrictament econòmic: "Entre amigos, el doblar al catalán la versión cinematográfica de la obra homónima de Angel Guimerá ha sido un auténtico negocio. No sólo se ha amortizado el coste del doblaje sino que resulta de una evidencia notabilísima manifestar que, gracias al doblaje, la película ha obtenido unos ingresos de taquilla como no podían imaginar sus productores después del regular éxito de la versión original castellana. Claro que todo ello viene condicionado por la novedad. Esto de oír a los personajes de un film exclamaciones como <<és un fill de p...>>, además de sorprender, tiene un cierto encanto para nosotros. (...) Bueno, ya tenemos cine hablado en catalán. Esperemos que el éxito acompañe también a estas empresas y a otras que, además de pensar en la taquilla -cosa muy honesta- piensan en ofrecer al público, junto con el idioma, unas obras de mayor consideración. Esperemos que el éxito acompañe también a estas empresas y a otras que, además de pensar en la taquilla -cosa muy honesta- piensan en ofrecer al público, junto con el idioma, unas obras de mayor consideración. Si no es mucho pedir, claro"²²⁸.

La continuïtat d'aquesta experiència plantejava, tanmateix, diversos problemes de difícil solució. D'una banda, el suport teòric basat exclusivament en qüestions lingüístiques resultava insuficient i tornà a plantejar discrepàncies a propòsit dels films protagonitzats per Joan Capri. L'utilització populista de la llengua

²²⁶ PORTER MOIX, M. 1966. "L'estrena de María Rosa, un film en català", Serra d'Or, Vol VIII, 11: 85-86.

²²⁷ PICAS, J. 1966. "María Rosa", Fotogramas 943.

²²⁸ KIRCHNER, A. 1966. Destino XXIX, 1533.

que feia l'actor va provocar el rebuig dels intel·lectuals que haurien pogut recolzar la iniciativa d'Antonio Isasi si s'hagués acoblat a unes normes gramaticals ortodoxes. "Els elitistes catalans ens deien que les nostres pel·lícules no eren en bon català - recorda Font Espina- perquè de **buzón** se'n diu bústia i en Capri no volia dir cap paraula que no fos al carrer. <<Es que se'n va la gràcia, no és que sigui anticatalà>>, deia en Capri, <<si jo dic bústia, no riuen i si dic **buzón** sí. El català és una realitat tal com el parlem al carrer, mig castellanitzat>>. La meva primera inclinació era l'altra, inclús si calia pagar a algú que parlés bé el català o que fes un paper. Però en Capri em va convèncer de seguida" (FONT ESPINA a l'autor).

El Baldiri de la costa tampoc no era, òbviament, el model de cinema català que reivindicava Porter Moix "bajo unas ciertas condiciones si no queremos que la catalanidad del producto redunde en provincianismo en vez de resultar vía hacia el ancho mundo. Tales condiciones mínimas están en: acompañar las cintas catalanas a nuestra verdadera situación socio-cultural, sin quedar ni por debajo -populachería distinta de la vulgaridad que proclamamos- ni por encima -chulería de cuatro snobs que cierran con sus vanguardias el conocimiento auténtico de un país en marcha. En segundo lugar: realizar films en catalán pero, al mismo tiempo, preparar y realizar ya la versión o versiones necesarias para su amplia difusión en públicos de otras lenguas, empezando por las peninsulares pero no quedando en ellas. Y ello cuidando de que, especialmente en el original catalán, no haya errores de fonía, de gramática ni de literaturismo"²²⁹.

Poc després, el mateix autor precisava que "no podem limitar-nos a demanar un cinema parlat en català. Cal, a més a més, que el reflex de la nostra realitat sigui seriós en la intenció i en el to"²³⁰. El model reivindicat podien ser films com La piel quemada o El último sábado i el mateix autor es preguntava, a propòsit de la seva projecció a la Semana de Cine Español de Molins de Rei, "per què no fer els seus films directament en català? La doble versió, el fer còpia catalana i castellana és qüestió de pocs diners, si es té en compta un pressupost general, que no val la pena deixar a mig fer allò que s'ha tingut la gosadia de començar"²³¹. Històricament, el cinema produït a Barcelona ja havia demostrat a bastament que aquesta inversió en la doble versió, per petita que fos, estava fora de les possibilitats de les empreses, fins i tot d'aquelles regides per criteris més propers a posicions nacionalistes. Aquest

²²⁹ PORTER MOIX, M. 1968. "Otro intento de cine catalán", Destino XXXI, 1608: 41. El mateix autor s'expressa en termes similars a PORTER MOIX i ROS VILELLA 1969, 290-291.

²³⁰ PORTER MOIX, M. 1968. "Sobre la situació del cinema a Catalunya", Serra d'Or Vol X, 111: 115.

²³¹ PORTER MOIX, M. 1967. "La IV Semana del Nuevo Cine Español en Molins de Rey", Destino XXX, 1543: 54-55.

podia ser el cas de les produccions de Pere Balañá i de Josep M^a Forn però si Porter coneixia les dificultats que havien patit per tirar endavant els seus films, la pregunta resultava especialment cínica. D'altra banda, per reflectir el veritable rostre sociològic de la realitat catalana, tampoc era imprescindible l'ús d'aquesta llengua, especialment si es tractava d'un film sobre l'immigració com La piel quemada.

L'estrena d'aquest film va provocar la simultània repulsa del sector proper a l'Escola de Barcelona -"No puedes hacer películas de obreretes", va ser el comentari que Ricardo Muñoz Suay li va fer a Forn, segons recorda el realitzador- i el dels crítics nacionalistes. Acabada la projecció del film a Molins de Rei -rexplica Forn- "se'm van acostar en López Llaví i l'Arnau Olivari i em van dir: <<Ara ho has tirat tot per terra>>. Estaven commocionats personalment. Estaven en contra meu però, sobre tot, dolguts perquè havia fet un retrat de la Catalunya xarrega. Ells ho haurien volgut esborrar, tot això. Ells no se'n recorden de tot això, però a mi hi ha moments de la vida que em queden enregistrats i aquest en va ser un" (FORN a l'autor).

Jordi Pujol, en canvi, va ser molt més perspicaç. A la crítica que va publicar a Serra d'Or del llibre Els altres catalans, va avançar un dels pilars de la seva doctrina política: "El nostre problema central, en tant que país, no és pas la llengua ni la qüestió social ni el progrés econòmic ni cap problema polític; el nostre problema central és la immigració i, per tant, la integració. L'objectiu bàsic és construir una comunitat sòlida per a tots els catalans. I cuito a afegir que per català entenc tot home que viu i treballa a Catalunya i que, de Catalunya, en fa casa seva, el seu país, al qual s'incorpora i es reconeix"²³². Forn creu que encara no havia llegit el llibre de Paco Candel quan va rodar, dos anys després, La piel quemada però recorda perfectament que, després de l'estrena del seu film, Pujol el va cridar perquè el volia conèixer. Aquesta relació es va ampliar, tres anys després, a través de la iniciativa de Banca Catalana per incloure el cinema dins el seu àmbit de mecenatge amb Jordi Tusell com a principal protagonista.

Després d'una carrera professional en el terreny de la producció íntegrament desenvolupada a Madrid al voltant d'ESTELA FILMS i d'altres empreses, Jordi Tusell va tenir un paper destacat a l'entrevista col·lectiva que diversos professionals del cinema barceloní van mantenir amb Carlos Robles Piquer l'11.10.1968, coincidint amb la X edició de la Semana de Cine en Color. El temari, prèviament pactat, incloïa els següents punts:

"1. Información de la situación general por ambas partes.

²³² PUJOL, J. 1964. "Els altres catalans, per Francesc Candel", Serra d'Or Vol VI, 8: 33.

2. Sobre la supresión de la censura previa de guiones.
3. Equiparación de criterios de censura entre películas extranjeras y nacionales, en cumplimiento de la norma 34 del vigente Código de Censura.
4. De la utilización de cualquier idioma en las películas nacionales.
5. De los obstáculos a la libre contratación de actores y técnicos.
6. De los problemas de promoción de nuevos valores no titulados de la E.O.C.
7. Problemas administrativos de los productores locales y perspectivas de descentralización administrativa"

Entre els assistents hi havia Ricardo Muñoz Suay, Jordi Tusell, Josep M^a Forn, Antoni Ribas, Joaquín Jordá, Vicente Aranda, Carlos Durán, Jacinto Esteva, José Luis Guarner i Romà Gubern, entre d'altres (RIAMBAU i TORREIRO 1993, 199-200). Segons aquest últim, "Robles Piquer invocó la inevitable "censura social" que, pese a los buenos deseos ministeriales, jamás toleraría -en su opinión- la proyección de cierta clase de películas en España". Però "el diàlogo se rompió definitivamente en el cuarto punto, después que Robles Piquer hubiese recordado a los presentes los disturbios por cuestiones nacionales y lingüísticas en Bélgica y en la India, con centenares de muertos. El tono de la discusión subió peligrosamente, antes de que se cancelase violentamente aquel diàlogo de sordos a mitad del temario y después que Robles Piquer afirmara estar dispuesto a empuñar el fusil para volver a liberar a Cataluña" (GUBERN i FONT 1975, 148).

Josep M^a Forn, un altre dels presents, recorda més detalls d'aquesta mateixa entrevista amb el DGCPE: "Jo li vaig demanar: <<Acceptem que hi ha unes normes: sempre que el vehicle original sigui una obra literària o una comèdia acceptem que llavors es podrà fer una pel·lícula catalana?>>. Va reflexionar un moment i va dir: <<D'acord, però sense compromís, discrecionalment>>. Llavors en Tusell es va començar a empenyar i li va dir: <<Estem tips i volem que ens tornin la nostra llengua>>. A partir d'aquí es va excitar, roig, congestionat, cridant i donant cops damunt la taula. En Robles Piquer li va dir: <<Yo le conozco desde hace mucho tiempo y nunca le había visto así. Porque estos temas llevan una profunda carga política y no se pueden tratar. Ya una vez empuñamos el fusil para reconquistar esta entrañable tierra de Cataluña y si es necesario lo volveremos a empuñar>>. Llavors, molt oportunament, en Cinto Esteva va dir: <<¡Coño, señor Robles Piquer, hasta ahora el discurso podía estar politizado pero ahora usted lo ha militarizado>>. Amb aquella frase vam riure tots i allà es va acabar la reunió" (FORN a l'autor).

Aquest canvi d'actitud del productor d'ESTELA tenia una base no únicament llingüística sinó també econòmica perquè, més o menys en aquelles mateixes dates,

Tusell va establir contactes amb Banca Catalana per disposar d'una línia de crèdit de la qual van sorgir tres pel·lícules coproduïdes amb les corresponents empreses radicades a Barcelona: TEIDE, TIBIDABO i FILMS R.B. Segons Forn, "en Pujol és el primer en voler que hi hagi un cinema català. I fa venir en Tusell, que és un home seriós i a més és d'Unió Democràtica, i li dóna diners de Banca Catalana per fer La respuesta, Un invierno en Mallorca i La larga agonía de los peces fuera del agua". El futur president de la Generalitat havia desestimat, prèviament, l'ajut a l'adaptació d'Un lloc entre els morts de Maria Aurèlia Capmany i d'altres projectes cinematogràfics perquè -segons Forn- "no té cap afecció al cinema, cap ni una, però parla del cinema català de la mateixa manera com li agradaria -i això li he sentit dir jo, per això el cito- que hi hagués una empresa marítima catalana i una companyia d'aviació catalana. Es a partir del nacionalisme que hi ha d'haver un cinema català" (FORN a l'autor).

Les connexions de Tusell amb Banca Catalana van aparèixer publicades a la premsa de l'època²³³, però cap dels altres dos productors involucrats en aquesta operació reconeix ara haver tingut contactes directes amb Pujol. Segons Jaime Camino, Tusell "tenia una línia de crèdit amb Banca Catalana per fer pel·lícules en certa forma significades i radicades a Catalunya. Ell era una persona respectable des del punt de vista financer però tenia aquest ajut extraordinari per fer unes pel·lícules aquí. Ell em va trucar per preguntar-me quin projecte tenia, a ell li va interessar i vam anar al cinquanta per cent i és el tracte més clar i català que he fet en la meua vida" (CAMINO a l'autor).

Rovira Beleta afirma que l'origen de La llarga agonía dels peixos procedia de Joan Manuel Serrat i va ser el més hermètic a l'hora d'exposar aquesta decisiva -per insòlita- connexió del cinema català amb una de les més sòlides línies de mecenatge aplicades a d'altres àmbits culturals que, malauradament, acabà malament degut a unes interferències de la censura possiblement derivades d'una selectiva persecució política contra Tusell.

El realitzador i el productor -que no ha pogut ser entrevistat degut al seu delicat estat de salut-, havien estudiat junts la carrera de Dret, però Joaquín Jordá, que va escriure l'adaptació a la pantalla de la novel·la d'Aurora Bertrana, afirma haver tingut "més converses amb en Tusell que amb Rovira Beleta. Les oficines eren les de Rovira Beleta al passatge del costat del Mercat de la Concepció, però a mi el que em pagava era en Tusell a casa seva i constantment em proposava fer una pel·

²³³ VILA-MATAS, E. 1969. "Rovira Beleta: Serrat debutará conmigo en el cine", Fotogramas 1073.

lícula sobre Job, el personatge de la Bíblia, que era el que més l'interessava' (JORDA a l'autor).

També va ser Joan Manuel Serrat el protagonista d'una altra operació de mecenatge basada en una novel·la de Jaume Picas, Tren de matinada, adaptada a la pantalla per Antoni Ribas. El primer guió de Palabras de amor va ser escrit per Miquel Porter Moix i el mateix Picas en un procés de redacció paral·lela al de la novel·la per així gaudir de millors oportunitats perquè la DGCPPE autoritzés la versió catalana. El mecenatge procedia, segons testimoni personal de Porter, del grup encapçalat per Josep Espar Ticó però l'impulsor d'EDIGSA, en una breu conversa amb l'autor, no recordava haver participat en cap altra aventura cinematogràfica abans de La ciutat cremada. La presència de Terenci Moix en una de les fases del guió, finalment no acreditat, i l'aparició de Frederic Roda en un paper secundari són altres impomptes que acrediten els flirtejos nacionalistes d'aquest projecte finalment desvirtuat de les seves intencions primitives.

Prèviament a l'operació de Tusell, l'operació de mecenatge basada en pagament la versió catalana de Paraules d'amor també va tractar d'aprofitar una infraestructura empresarial ja existent i l'elecció va recaure en BALCAZAR, ja en ple declivi de la seva política de coproduccions. Havia esclatat el cas d'Eurovisión i Serrat era una figura paral·lelament rendibilitzable des dels àmbits nacionalistes i en una operació comercial que emulava les incursions cinematogràfiques d'altres cantants. Però les pressions comercials de la productora d'Esplugues per obtenir un resultat més comercial que la derivada del projecte inicial, van provocar la defenestració del guió original i fins i tot del muntatge i bona part dels diàlegs efectuats per Antoni Ribas que renegà de la versió finalment estrenada en castellà (PORTER MOIX 1992, 314-315)²³⁴.

9.3.2. L'ESCOLA DE BARCELONA

Davant l'heterogeneïtat d'un hipotètic Nou Cinema Català atomitzat per la manca d'una base real que el sustentés més enllà de les seves nombroses concomitàncies amb el Nuevo Cine Español, contradictòries polèmiques sobre una utilització bàsicament oportunista de la llengua catalana o frustrades operacions de mecenatge, l'Escola de Barcelona va aparèixer com un moviment molt més coherent. Un estudi previ de caràcter específic (RIAMBAU i TORREIRO 1993) vincula

²³⁴ Detalls complementaris sobre aquesta polèmica es poden consultar a: PORTER MOIX, M. 1968. "Tres noticias sobre el cine en Barcelona", Destino XXXI, 1627; entrevistes amb els diversos protagonistes al reportatge d'Enrique Murillo a Tele/eXprés, 11.1.1969; o a l'entrevista d'Antoni Ribas amb A. Plaia Mateu, El correo catalán, 30.3.1969.

simultàniament els seus orígens amb una tradició avantguardista existent a Catalunya -essencialment a través de les arts plàstiques, l'arquitectura i la poesia- i amb la reacció contra les frustrades temptatives realistes dels diversos cineastes que després integraren el moviment.

El leit motiv "ya que no podemos hacer Victor Hugo haremos Mallarmé" no era una *boutade* de Joaquín Jordá sinó la lògica conseqüència d'uns cineastes que, des de diverses procedències, fins i tot geogràfiques, havien topat amb la censura quan tractaren de fer realisme -Lejos de los árboles de Jacinto Esteva, els curtmetratges Día de muertos (1960) de Jordá i Raimon (1965) de Carlos Durán, Brillante porvenir de Vicente Aranda i Román Gubern o les diverses experiències de Pere Portabella com a productor- i es veieren abocats a l'experimentalisme i l'abstracció des d'una atmosfera barcelonina que propiciava aquest esperit.

La ubicació cronològica de l'Escola de Barcelona entre 1966 i 1968 resulta fonamental per comprendre la seva posició a cavall entre els símptomes evidents del fracàs del Nuevo Cine Español i les darreres esclatxes de llibertat prèvies a l'increment de la repressió censora. També el seu nom jugava amb una volguda ambigüitat acadèmica que d'una banda tenia ressonàncies heretades del moviment de Nova York sorgit per oposició al monopoli de Hollywood, que en el cas d'Espanya equivalia a Madrid, però també buscava l'homologació de la DGCT en matèria de les prebendes obtingudes pels alumnes de l'E.O.C en matèria de protecció econòmica.

García Escudero va assumir perfectament aquest joc, probablement segellat amb un pacte que garantitzava la benevolència censora a canvi de l'absència de conflictivitats polítiques, i l'Escola de Barcelona va rellevar el Nuevo Cine Español en la representació internacional o en la programació de les sales d'art i assaig. "A mí me gustó mucho que saliera esta Escuela -recorda actualment el DGCT-. Hicieron unas películas que eran completamente distintas a las que se hacían en la Escuela de Cine de Madrid. Recuerdo el comentario de que las películas de la Escuela de Cine de Madrid olían a vinazo y eran mesetarias pero a mí me parecía bien la factura de las películas de la Escuela de Barcelona, que era muy europea, mucho más metida dentro del mundo de Cahiers. Me parecía que era un contrapeso al cine de Madrid. Políticamente se daba la paradoja de que yo me había apoyado mucho para mi política en los elementos de la Escuela de Cine de Madrid y de Nuestro Cine que eran comunistas. Fue una de las paradojas curiosas. Los de mi equipo no me ayudaron y en cambio me apoyaron los Bardem, Muñoz Suay, etc, que eran amigos. En ese sentido, también la Escuela de Barcelona era otra cosa. Planteaba unas películas que no eran esas películas sociales de los Patino, etc., eran diferentes y yo

las vi con simpatía aunque ahora pienso que a lo mejor ya no las aguantaría, porque eran muy **snob**. A mí hay revisiones que me da mucho miedo hacer. Esa es una y Antonioni es otra. La Escuela de Barcelona salió en mi última etapa pero me pareció que era una cosa que correspondía mucho a lo que podía representar Cataluña respecto al resto de España" (GARCIA ESCUDERO a l'autor).

Nascuts amb vocació minoritària, els films de Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Carlos Durán, José M^a Nunes, Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, Pere Portabella o Jordi Grau -amb o sense productores barcelonines que els recolzessin- havien estat gestats als tubs d'assaig de la fórmula proteccionista de l'Interés Especial. Sota la falsa acusació de "cinema de papà", tots ells feien de la seva manca d'infraestructura industrial un signe d'identitat que va posar en evidència les seves contradiccions quan s'abordaren altres objectius més ambiciosos a través d'operacions com les de Tuset Street (1968) o el frustrat intent de constituir una productora unitària de característiques mínimament professionalitzades.

Les improvisacions durant el rodatge, el rebuig de qualsevol academicisme formal i la complicitat amb uns equips tècnics i artístics presidits per la sofisticació derivada de les seves muses, van situar el moviment barceloní més a prop de París que de Madrid. Els insults creuats amb la capital espanyola foren nombrosos però no van impedir que alguns productes després rodats a Madrid es fessin ressò de les influències barcelonines. En canvi, l'emmirallament amb la capital francesa en general i la Nouvelle Vague en particular era ostensible. La cultura de l'"afrancesament" va tenir en l'Escola de Barcelona una herència legítima que jugava aquesta carta amb una gens dissimulada provocació respecte a la grisor del franquisme però també de qualsevol signe de provincianisme. Les seves vinculacions amb l'anomenada *gauche divine* -en afortunada definició de Joan de Sagarra-, l'elitisme dels cercles socials que freqüentaven els seus membres -Boccaccio, Cadaqués, etc.- o la superació dels àmbits polítics de l'esquerra ortodoxa van generar nombroses antipaties i animadversions, però cap tan radical i explícita com la d'alguns sectors nacionalistes que els retreien l'explícit rebuig de la utilització de la llengua catalana a les seves pel·lícules.

La polèmica sobre aquest tema va tenir nombrosos punts de fricció aparentment irreconciliables però el pas del temps ha acabat clarificant les postures. Malgrat l'heterogeneïtat de les pel·lícules, si Barcelona va viure un fenomen cinematogràfic equivalent als altres nous cinemes internacionals, aquest va ser l'Escola de Barcelona. Dels seus realitzadors i tècnics, llavors debutants, sorgiren excel·lents professionals avui situats al capdavant del cinema espanyol. I si els seus

membres es mantingueren al marge d'uns sectors específics de la cultura catalana va ser per estricta correspondència amb la seva indiferència davant el fet cinematogràfic i, en canvi, per absoluta identificació amb altres tradicions culturals més coherents amb l'única explosió d'innovació creadora impensable en qualsevol altra ciutat espanyola que, des de la pantalla, podia permetre el franquisme.

10. L'EXHIBICIO

10.1. LA QUOTA DE PANTALLA

En el disseny global de la política de promoció del cinema espanyol establert per García Escudero, l'exhibició jugava un paper fonamental a través del Control de Taquilla. "Será la última pieza del sistema -escribia el DGCT al seu diari el 30.11.1964-, pero mucho más que eso: va a dar claridad al mercado, va a ser la verdad del cine, va a permitirnos a todos operar con realidades, no con mentiras ni fantasías; por primera vez va a ser posible una auténtica política cinematográfica" (GARCIA ESCUDERO 1978, 143). Però, un cop més, els interessos de l'administració divergien dels dels administrats i, des de molt abans del Decret del 16.7.1964 que establia les bases del Control de Taquilla que va entrar en vigor a partir de l'1.1.1965, els exhibidors van mostrar la seva oposició. Objectivar, com era la intenció de la DGCT, les recaptacions dels films espanyols a fi d'establir el barem que generava la protecció a la producció implicava posar en evidència els autèntics beneficis de la indústria cinematogràfica espanyola, focalitzats prioritàriament en els sectors de la distribució i de l'exhibició. I aquesta era una dada molt més secreta que el cost de producció de les pel·lícules espanyoles.

Un any després de l'entrada en funcionament del Control de Taquilla el DGCT mostrava la seva satisfacció per les primeres xifres obtingudes i, especialment, per la molt superior recaptació dels films espanyols acollits a les noves normes en relació als deponents de l'antiga legislació. En un context dominat per la disminució global del nombre d'espectadors, l'augment de la producció nacional va provocar, tal com mostra la **TAULA nº I**, un augment directe, però també proporcional en relació a les pel·lícules estrangeres, de la recaptació i dels dies d'exhibició de cine espanyol.

Una lectura optimista d'aquestes dades induiria a pensar que l'augment de la quota de pantalla del cinema espanyol des del 20.59% en 1965 fins el 29.71% en 1970, va establir un barem que, tot i estar "por debajo de las de Italia o Francia, marca unos máximos históricos que no se volverán a repetir" (LOPEZ GARCIA 1972, 61). Conscient d'aquests resultats que reafirmaven els efectes positius de la seva política, García Escudero va prendre mesures reguladores del mercat basades en l'augment de la quota de pantalla de 4 dies de projecció de cinema estranger per cada dia d'exhibició de cinema espanyol fins una proporció de 3 per 1. Però tan aviat

	1965	1966	1967	1968	1969
D.EXH.ESP.	308.987	295.806	356.721		388.748
D.EXH.EST.	907.930	805.038	775.489		710.573
ESPEC.ESP.	-	101.139	118.504	123.311	117.393
ESPEC.EST.	-	301.941	274.582	253.326	247.247
RECAP.ESP.	1.031,7	1.289,9	1.668,1	1.848,4	1.759,0
RECAP.EST.	3.977,7	4.462,9	4.478,4	4.390,1	4.614,5

TAULA nº I: Dies d'exhibició, nombre d'espectadors i recaptació (en milions de pts) del cinema espanyol i del cinema estranger (1965-1969). Fonts: LOPEZ GARCIA 1972, 31 i MIT 1968, 63.