

4. IFI como escuela de cineastas

4.0. Introducción

102 largometrajes (49 de ellos dirigidos por Iquino) y 33 cortometrajes (3 de ellos dirigidos por Iquino) realizados por IFI en sus 34 años de existencia demuestran la importancia de la empresa y, por sus planteamientos económicos (que obligaban a contrataciones de personal barato), señalan su importancia como cantera de cineastas. Iquino solía contratar a profesionales de prestigio –y caros- para sus producciones de primera categoría, lo cual le obligaba a hacer sus películas de segunda categoría con profesionales baratos formados en su propia empresa. Era la única forma de equilibrar su presupuesto para obtener beneficios. Esta política empresarial convirtió a IFI en una auténtica cantera de nuevos valores que luego continuaron en la empresa o saltaron a otras productoras. *<Yo intenté crear una escuela de nuevos directores y técnicos y ese afán me llevó a la bancarrota. No pude pagar los créditos y el Banco Industrial me lo embargó todo, hasta los colchones>*, declaró en 1986 (EP 11.5.86). Es una forma de decir que no su empresa no había funcionado como escuela en el sentido normalmente aceptado. Sin embargo, si que funcionó como escuela a través de la práctica.

<Cualquier persona de mi generación tiene algo que agradecerle a Iquino dijo José Ulloa en su personal necrológica.(ent. cit.) <Maestro de una generación de directores de Barcelona>, escribió Ruiz de Villalobos (DB 22.6.94). <Iquino es un director duro, sabe mucho de cine – declaró Mario Camus – en la Escuela nunca hubiese aprendido tanto como cuando trabajé con él. Se relacionaba conmigo dándome consejos-órdenes> (Cinema 3 cit. .29-10.87). Camus siempre manifestó que en su productora se trabajaba duro y barato y que Iquino le aconsejó muy bien llegando incluso a decir que, gracias a sus correcciones, sus dos films quedaron mejor de cómo los había hecho. <Discutí, a veces, con él de forma violenta respecto al guión pero en general nuestras relaciones eran buenas pero en el terreno personal >- declaró. Iquino tenía un sistema muy dictatorial en su productora, era distante. La gente que trabajaba con él tenía un respecto excesivo hacia su persona, tenía un cierto desconcierto pues se esperaba, en ocasiones, que hubiesen broncas> (Raufast y Atanes, op. cit. pag. 55). Por su parte, para José María Forn (ent. cit.) los métodos de Iquino eran más sibilinos: <Me comentaba lo que le gustaba y lo que no le gustaba y me daba consejos sobre cómo encauzar la historia>.

La forma que tenía Iquino de medir IFI como escuela formativa de cineastas queda reflejada en su respuesta a Augusto Valero (NU 8.10.73) *<No sé a que se llama Escuela de Barcelona, yo sólo conozco la Escuela Oficial de Madrid. Barcelona ha tenido un sector de gente que ha hecho un grupo de películas y que ha venido en llamarse Escuela de Barcelona. Si tuviéramos que hablar de Escuela de Barcelona, modestia aparte y no soy nada modesto, la única escuela de Barcelona es Iquino, ya que aquí se han hecho*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

la mayor parte de producciones y de actores de España. Son ciento cincuenta películas realizadas y ciento once dirigidas; creo que puede considerarse ello como una especie de Cátedra>. Iquino quizá ya no recordaba que en 1949 había intentado abrir infructuosamente una sucursal en Barcelona del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. En 1978, ya sin estudios en el Paralelo y ya abandonada su política empresarial cercana al *studio-system*, Iquino insistía (El Alcázar 9.6.78) en la importancia que había tenido IFI en la formación de profesionales: *<Entré en esta industria por narices y lo único que me interesa ahora, a mis 47 años de lucha, es dejar escuela. Hay mucha gente que ha trabajado a mi lado y está en buena situación profesional. Mamaron en los pechos de Iquino y ahora son alguien>*. Cuando se habla de esa otra escuela de Barcelona se piensa en Iquino como el profesor y a sus directores, guionista y técnicos como sus alumnos.

Sus realidades más visibles fueron las estrellas (véase todas las creadas en el capítulo II. 2.2.3. *El star-system de IFI*) después los directores y finalmente los técnicos. Iquino se refirió (Fot. 29.4.77) siempre amargamente a la ingratitud de las estrellas que había descubierto: *<Yo descubrí a la Nadiuska. Había hecho un papelito ridículo y yo le di la protagonista. Luego sólo lo recuerdan para maldecirme los huesos. Nadiuska ha dicho pestes de la película. De todos modos no es ella, pobrecita. Son todos. Los cómicos son seres muy especiales. Si no les das todas las películas ya te consideran enemigo. Me ha pasado con ella, con Emma Cohen, con María Martín (una amiga de toda la vida que hizo 17 películas, una tras otra, conmigo y que luego sólo defiende las que hace con otros). Cuando oyes estas cosas te quedas por los suelos. Ahora, de todos modos, ya no me importa. Hacía excepciones (EP 11.5.86): <Exceptuando a Mary Santpere y Saza, todos me han olvidado. Las actrices no tienen corazón, huyen de mí, son desagradecidas. Y en cuanto a los actores, pasa tres cuartos de lo mismo>*.

Sin embargo, ocurre todo lo contrario con los directores y los técnicos que empezaron o se forjaron en IFI. Todos ellos siempre han hablado maravillosamente bien de lo que representó profesionalmente su experiencia con Iquino.

4.1. Los directores

Para poner en marcha su organización, Iquino necesitaba delegar funciones en directores y productores experimentados en los que pudiese confiar. Ya se ha mencionado que cuando le preguntaron en Emisora porqué dirigía todas las películas respondió que hubiese perdido más tiempo enseñando y controlando a sus directores que haciéndolas él mismo. Es por ello que, en sus inicios, para *Bajo el cielo de Asturias* (1951) contrató a Gonzalo Delgrás, un profesional con grandes éxitos. Después bajó el listón con hombres de menor cotización (Alfonso, Gómez y Santillán), añadiéndoles otros dos sin experiencia (Setó y Lluç) aunque volviera a contratar un director acreditado como Momplet para *La hija del ma* (1953). Desde esta fecha- hasta el final de IFI, salvo raras excepciones (Ramírez, Salvia, Forn, Gascón), contrató únicamente a

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

directores de baja cotización aunque algunos la elevaran gracias precisamente a trabajar en IFI. Económicamente no se podía permitir dispendios mayores.

Iquino controló férreamente el trabajo de la mayoría de sus directores. Lo hacía directamente, presentándose de súbito en los rodajes o marcando líneas de actuación bien precisas antes de los rodajes. Siempre participaba en el montaje final, siempre se reservaba el *final cut*. Es por ello que, salvo rarísimas excepciones (Camus, algún film de Forn y algún otro de Santillán) sus directores no tuvieron en IFI un estilo personal diferenciado. Partían de guiones muy bien estructurados que no permitían libertades, no intervenían en la elección de los actores, se les racionaba el celuloide y por tanto las repeticiones y las jornadas de rodaje y se movían en presupuestos estrechísimos. Los 25 directores que trabajaron en IFI realizaron 54 largometrajes que le dieron la personalidad a la productora. Curiosamente, a algunos de los films más importantes o ambiciosos de la casa dirigidos por Iquino (*El Judas (1952)*, *Fuego en la sangre (1953)*, *Buen viaje Pablo (1959)*, *Trigo limpio(1962)* y *El primer cuartel (1966)*) podría discutírsele si tenían o no el estilo de Iquino pero eran diferentes a los de IFI. En definitiva, el trabajo de los directores dependía únicamente de su capacidad para acomodarse a unos planteamientos de producción previamente trazados.

A medida que IFI fue consolidándose como una auténtica fábrica de hacer películas, Iquino se vio en la necesidad de desentenderse al máximo de sus rodajes, para dirigir sus propias películas y solucionar, como máximo responsable de la empresa, sus crecientes y alambicados problemas financieros. Es por ello que, repasando la filmografía se observa las preferencias de IFI hacia determinados directores, viéndose que aparecen los mismos nombres de forma cronológica casi total. Eran los directores en quienes confiaba plenamente. Entre 1953 y 1957 alternó a Lladó y Santillán; Lluch fue su preferido entre 1960 y 1964 con un breve paréntesis de Forn, y finalmente fue Bosch su director ideal para la etapa final de los estudios en el Paralelo. Para todos ellos, el trabajo continuado les dio una formación inusual en el cine español de entonces. Bajo la tutela de Iquino es raro encontrárseles películas con fallos profesionales. Sus deficiencias no eran nunca por culpa de insuficientes conocimientos técnicos sino por un sistema de producción apresurado que no permitía repeticiones.

Para Iquino, sus directores eran simples artesanos que debían darle a las películas el acabado que deseaba a partir de unos medios perfectamente fijados. De hecho, y salvando todas las distancias especialmente económicas, se comportaba como cualquier *mogul* de Hollywood que tuviese la obligación de realizar un determinado número de películas al año para sacar adelante su empresa. IFI no era la Fox ni la Metro pero su rentabilidad radicaba en realizar sus películas para un público determinado, de quien Iquino creía conocer sus gustos y sus preferencias y los imponía a sus directores. Repasando los comentarios escritos sobre sus películas se observa claramente la influencia casi total de Iquino en los films de sus directores salvo las excepciones ya reseñadas. Resulta curioso destacar que en el género criminal, uno de los más emblemáticos de IFI, Iquino no aparece más que en contadas ocasiones en los títulos de crédito (ni como

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

director ni como guionista) y solamente creó uno de sus modelos, pero es indudable que su influencia es notoria al infundirles una rra homogeneidad.

Se relacionan alfabéticamente todos los directores que trabajaron para IFI centrándose sobre todo en su vinculación con la empresa:

Raúl ALFONSO (La Habana, 1912 - ?)

Películas: *La danza del corazón* (1951).

Carrera corta y dispersa. Algunas informaciones señalan que su única película en IFI fue co-dirigida por Iquino. No se ha podido constatar su veracidad aunque todo parece indicar que la dirigió controlado muy de cerca por éste. Su carrera posterior se limita a dos películas sin especial relieve.

Juan BOSCH (Valls, 1926)

Películas: *El terrible de Chicago* (1967), *La viudita ye-ye* (1968), *Chico, chica boom* (1969), *Investigación criminal* (1970), *La diligencia de los condenados* (1970), *Abre tu fosa amigo, llega Sabata* (1970) *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975)

Fue el director de confianza de Iquino en la última etapa de los estudios. De su carrera anterior destacan *A sangre fría* (1959), *El último verano* (1961) y *Bahía de Palma* (1962). Director todo terreno capaz de adaptarse perfectamente a las ideas de su productor. Iquino le puso al servicio de Cassen , de Mary Santpere y de Bruno Lomas, introduciéndole en el camino del western, género en el que se acreditaría como uno de los más prolíficos directores europeos. Su condición de director de encargo hace que su etapa en IFI sea artísticamente irregular y despersonalizada. Después de IFI siguió haciendo cine de género popular.

Mario CAMUS (Santander, 1935)

Películas: *Los farsantes* (1963), *Young Sánchez* (1963)

Iquino le contrató para aprovechar las ventajas del *Interés especial* respecto a los graduados en la Escuela de Cine. Camus declaró que Iquino le dejó en completa libertad para rodar sus películas aunque insinuó que- aparte de los censores- intervino en los montajes finales. Sus dos films son dos auténticas islas en el estilo de la casa. Con el tiempo, Camus se ha convertido en un sólido director y guionista del cine español, destacando de su filmografía *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984).

Gonzalo DELGRAS (Barcelona, 1897 – Madrid 1984)

Película: *Bajo el cielo de Asturias* (1951).

Especialista en comedias como *La tonta del bote* (1939), *Un marido a precio fijo* (1942) o *Los millones de Polichinela* (1942) o melodramas como *Cristina de Guzmán* (1943) o *Altar Mayor* (1944), todas ellas importantes éxitos en taquilla. Partiendo de un guión propio, no supo entender la obra de Palacio Valdés y cosechó uno de sus pocos fracasos. Después de IFI dirigió cuatro películas folklóricas

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Manuel ESTEBA (Barcelona, 1941)

Películas: *Veinte pasos para la muerte* (1970).

Chocó con Iquino por no seguir sus instrucciones y por problemas personales. Su western es uno de los peores de IFI. Su carrera posterior se ha movido entre el cine infantil, el erótico y las películas con cómico.

Augusto FENOLLAR (Madrid, 1924- ?)

Películas: *La tía de Carlos en minifalda* (1967)

Sin una carrera remarcable –hizo de todo en el cine – se supeditó fielmente a las órdenes de Iquino, calcando materialmente su estilo en la única película que dirigió para IFI. Después siguió haciendo comedias populares.

José María FORN (Barcelona, 1928)

Películas: *¿Pena de muerte?* (1962), *La ruta de los narcóticos* (1962), *José María* (1963)

Uno de los cineastas catalanes más inquietos y comprometidos. Llegó a IFI para realizar dos films *alimenticios* ya con una notable carrera como director y con empresa productora propia (Teide Films). Después de estas dos películas iniciales de encargo, suplió a Iquino a última hora en la dirección de *José María* (1963), donde tuvo que luchar contra la reducción de presupuesto y el sistema de producción, realizando no obstante un estimable western de aventuras de bandido generoso. Fue uno de los pocos directores en quien confiaba Iquino hasta el punto de que no solía intervenir en los rodajes aunque sí en el *final cut*. Después de IFI, su carrera está jalonada por films tan notables como *La respuesta* (1969) – malograda por su larga lucha contra la Censura – y, sobre todo *La piel quemada* (1967).

Ricardo GASCON (Barcelona, 1910 - 1988)

Película: *Los agentes del quinto grupo* (1955)

Ideológicamente cercano al régimen franquista. Había tenido éxitos como *Don Juan de Serrallonga* (1948) y *La niña de Luzmela* (1949). Fue el director ideal para que –siguiendo el estilo marcado por Iquino– rodase otro film de exaltación de la policía. Después, fuera de IFI, rodaría únicamente cuatro películas de diversos géneros populares.

Enrique GOMEZ (Barcelona, 1919 – Madrid 1955)

Películas: *Dulce nombre* (1951), *Persecución en Madrid* (1952).

Utilizó como guionista el pseudónimo de Emilio Castro Gil. Su corta vida malogró una interesante carrera que se desarrolló entre la teoría y la docencia y la práctica de los estudios. Sus dos films en IFI no reflejan su personalidad. No pudo desarrollarla ya que únicamente dirigió una película más antes de morir.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

León KLIMOVSKY (Buenos Aires, 1906 – Madrid, 1996)

Películas: *¿Y ahora que, señor fiscal?* (1977)

El más prolífico de los directores argentinos afincados en España capaz- como Iquino- de hacer cualquier género, y seguir cualquier tendencia o moda. Quizá por ello chocaron sus dos personalidades en el último film de IFI con director contratado que, finalmente resultó más de Iquino que de Klimovsky.

Juan LLADO (Iguazada, 1916 – Barcelona, 1956)

Películas: *Los gamberros* (1954), *La canción del penal* (1954) con Jean Sacha, *El ceniciento* (1955), *El difunto es un vivo* (1956)

Letrista y co-autor de obras teatrales con Iquino. Fue jefe del departamento de guiones de IFI y uno de sus guionistas más prolíficos, además de uno de los brazos derechos de Iquino tanto artística como empresarialmente. Su obra total se limita a las películas de IFI.

Miguel LLUCH (Barcelona, 1922 - ?)

Películas: *La montaña sin ley* (1953), *Sitiados en la ciudad* (1955), *Los claveles* (1960), *Las estrellas* (1960), *Botón de ancla* (1960), *Un demonio con ángel* (1963), *El precio de un asesino* (1963), *Crimen* (1963), *La chica del autostop* (1964)

Le apodaban *Swell* por su elegancia. Entró en IFI como decorador, pasando después a director artístico y convirtiéndose en uno de los pocos hombres de confianza de Iquino. Debutó como director en los cortos *Rapsodia española* y *Rosa blanca* (ambos de 1952). Como director de largometrajes destaca, aparte de por su adaptación a cualquier género, por su perfeccionismo. Sus films policíacos siguen el estilo IFI pero Lluich siempre les busca salidas narrativas propias. Con nueve largometrajes y once cortos fue el realizador más prolífico de la casa. Solamente dirigió una película fuera de ella. Paralelamente a sus actividades en IFI, Lluich se ganaba la vida como dibujante. Solía hacer en algunas ocasiones los *story boards* de la casa y dibujaba *christmas*, que exportaba a todo el mundo. Solamente co-dirigió otra película después de IFI.

José Antonio de la LOMA (Barcelona, 1924)

Películas: *Vivir un largo invierno* (1964)

Realizó su aprendizaje en IFI firmando una gran parte de los guiones de la productora entre 1953 y 1963. Sus films posteriores están marcados por la filosofía de Iquino tanto por la ideología –defensa de las fuerzas del orden y de los valores tradicionales de la sociedad – como por sus planteamientos cercanos a los *exploitation films*,

Siro MARCELLINI

Película: *Aquel maldito día* (1972)

Director especializado en subgéneros de espías, westerns y aventuras.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Antonio MOMPLET (Cádiz, 1899 – Cadaqués, 1974)

Películas: *La hija del mar* (1953)

Cineasta internacional trabajó entre México, París y Buenos Aires .Regresó a España en 1952. Acabó dirigiendo *peplums* y westerns. Se estrelló artísticamente con la obra de Maragall.

Edoardo MULARGIA

Películas; *El puro*, (1971)

Guionista italiano, y ocasional director, de westerns menores

Nick NOSTRO

Películas: *Un dólar de fuego* (1965)

Irrelevante director italiano que incluso no dirigió realmente este film (lo hizo José Luis Madrid) y cuyo nombre se ha tomado equivocadamente como un pseudónimo del mismo Iquino. Nostro dirigió después algunas películas para Balcázar de diferentes géneros y regresó a Italia.

Pedro L. RAMÍREZ (Almería, 1919)

Películas: *Llama un tal Esteban* (1959), *¿Dónde pongo este muerto?*(1962). Ninguno de los tres se llamaba Trinidad (1972)

Llegó a IFI con el aval de sus comedias de éxito y, sin embargo, se le dio a dirigir un melodrama criminal con el encargo imposible de lanzar a José Campos como estrella. Después de IFI trabajaría intensamente en dramáticos de TVE y finalizaría su carrera en Balcázar.

Joaquín Luis ROMERO MARCHENT (Madrid, 1921)

Películas: *Sor Angélica* (1954)

Su trabajo en IFI no tuvo personalidad. Pasará a la historia como uno de los pioneros del western hispano primero con sus dos adaptaciones de *El Coyote* y por sus innumerables films posteriores.

Jean SACHA (Francia – 1912-1989)

Películas: *La canción del penal* (codirector – 1954)

Especialista en cine policíaco. Iquino le contrató para la versión francesa porque le había gustado *Este hombre es peligroso* (1954- *Cet homme est dangereux*), su adaptación de la novela de Peter Cheney al servicio de Eddie Constantine.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Rafael J. SALVIA (Tortosa, 1915 – Madrid, 1976)

Película: *Pasaje a Venezuela (1956)*

Guionista de prestigio, prolífico y versátil, antes y después de IFI. Había firmado el guión de *El Judas(1952)* (al parecer, escrito conjuntamente con Iquino) y después fue uno de los artífices de la comedia popular española de los 60. Su film en IFI es excesivamente blando pero se supedita fielmente a la personalidad de Ozores..

Antonio SANTILLAN (Madrid, 1909 – Barcelona, 1966)

Películas: *Almas en peligro (1951)*, *El presidio (1954)*. *El ojo de cristal (1955)*, *Hospital de urgencia (1956)*, *Cuatro en la frontera (1957)*

Llevaba 22 años en el cine y alternaba la dirección de películas con la de doblaje (había dirigido dos largometrajes y doblado más de 160) cuando Iquino le confió su primer largometraje en IFI. A excepción de *Hospital de urgencia*, todas sus películas fueron del género criminal, el cual seguiría cultivando posteriormente. En este género, Santillán es el realizador más personal de la empresa. La puesta en escena de cada una de sus películas es totalmente diferente realizando además la más diferenciada de todas *El ojo de cristal (1955)*, una recreación personal mas que una adaptación de la obra de Irish.

Xavier SETO (Lleida, 1916 – Madrid, 1969)

Películas: *Mercado prohibido (1952)*, *Bronce y luna (1952)*, *Fantasia española (1953)*

Solamente estuvo pocos meses en IFI. *Imágenes* (marzo 1952, lo presenta como el director más joven de España (25 años) a raíz de su primera película, *Mercado prohibido* .Sus tres films denotan mimetismo y habilidad. Después de IFI cultivó comedias de todas las tendencias.

Juan Carlos THORRY (Argentina. ¿?)

Películas: *Los cobardes (1958)*

Actor argentino de teatro, cine y radio. Iquino le brindó la oportunidad de dirigir. Thorry se ajustó a las normas de la casa.

Juan XIOL (Bilbao, 1921 – Barcelona, 1977)

Películas: *Cinco pistolas de Texas (1965)*, *Río Maldito (1966)*

Dentro de su modestia y sus bajos presupuestos, hizo los mejores westerns de IFI, finalizó su carrera haciendo cine erótico.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

4.2. El resto del equipo

Igual que ocurre analizando cronológicamente la filmografía de sus directores y sus estrellas, puede apreciarse la predilección puntual de Iquino por determinados profesionales del resto de su equipo técnico-artístico. Eran predilecciones que finalizaban normalmente cuando el profesional se había formado y emprendía nuevos derroteros en otras productoras. Se han elegido para su análisis a Guionistas, Directores de Fotografía, Jefes de Producción, Decoradores (o Directores artísticos), Músicos, Montadores y Ayudantes de Dirección. Se ha hecho partiendo de la aparición de sus nombres en las portadas de las propias películas asumiendo que éstas muchas veces no reflejan la realidad, adulteradas interesadamente por cuestiones legales o sindicales.

4.2.1. Guionistas

Por la estructura empresarial de Emisora –con Iquino dominando prácticamente todas las funciones- los guionistas que figuran acreditados no tuvieron apenas peso específico en sus películas. Se parte de la premisa de que, aunque no figurase en los títulos de crédito, Iquino casi siempre intervenía en los guiones de una manera u otra. O bien daba instrucciones antes de escribirse o bien los aprobaba realizando todas las correcciones que creía necesarias. Todas las personas entrevistadas que trabajaron en IFI confirman que, salvo rarísimas excepciones, se limitaban a cumplir al pie de la letra todas sus indicaciones. En algunas ocasiones, no obstante, aparece acreditado como guionista técnico.

Si se trataba de adaptaciones literarias, Iquino confiaba los guiones a los propios autores (Buero Vallejo, Fernández Florez, Sueiro, Guzmán Merino, etc.) pero se reservaba normalmente la última palabra, más o menos diplomática según la importancia de los autores. En algunos genéricos figuran como guionistas sus propios directores (Santillán, Lluch, Salvia, etc.) y en otros aparecen insólitamente nombres como Enrique Escobar (normalmente músico y montador), Antonio Liza (jefe de producción y decorador), Aureliano Campa (jefe producción) o Felipe Peña (doblador). Se destacan a los más habituales e importantes. A partir de *La banda de los tres crisantemos (1969)*, todos los guiones se acreditan oficialmente a Ignacio F. Iquino (algunos también a su pseudónimo Steve McCoy) y a Jakie Kelly (pseudónimo de Juliana S. de la Fuente). Solo aparecen, en una ocasión como co-guionistas de J.J. Puig y Richard H. Bogue (pseudónimo de Ricard Reguant)

4.2.1.1. Guionistas futuros directores

Manuel BENGUA (Toledo, 1906 – Manlleu, 1969)

Hombre de facetas múltiples. Periodista, actor, doblador, productor, ayudante de dirección, autor de dos largometrajes. Realizó diversas tareas en IFI y co-escribió 4 argumentos y 5 guiones.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Juan LLADO (Barcelona 1916 –1956).

Colaborador de Iquino en el teatro y en Emisora Films. Aparece acreditado en doce largometrajes en IFI. Era un hombre muy inteligente, de salud enfermiza, que se entendía perfectamente con Iquino. Habitualmente recibía encargos para trabajar en lo que actualmente se conoce como *doctor de guiones* aunque lógicamente Iquino siempre tuviese la última palabra. Véase su filmografía en el apartado II. 2.4.1.

Los directores

José Antonio DE LA LOMA (Barcelona 1924)

Figura como guionista en doce largometrajes de IFI. Aparece también como argumentista de *La hija del mar* (1953). También figura en el apartado II. 2.4.1. *Los directores*

José María NUNES (Faro, Portugal, 1930)

Sólo figura como co-guionista en *El difunto es un vivo* (1956) de Lladó pero fue jefe del departamento de guiones, más tarde ayudante de dirección, realizador de cortometrajes en IFI y director de algunos doblajes. Después ha sido un autor clave de la Escuela de Barcelona con films como *Noche de vino tinto* (1966) y *Biotaxia* (1967).

Rafael J. SALVIA (Tortosa, 1915 – Madrid, 1976)

Iquino le contrató para que le escribiese el guión de *Dulce nombre* (1951) y *El Judas* (1952). Según Juliana San José (ent. cit.) en el guión de esta última fue Iquino quien tuvo mayor participación pero accedió a los deseos de Salvia para figurar como guionista único. Salvia figura también en los genéricos como uno de los guionistas de *Los ángeles del volante* (1957), no porque Iquino lo contratase expresamente, sino porque que figuraba en el grupo de guionistas contratados.

4.2.1.2. No pasaron de guionistas

Joaquina ALGARS (Barcelona , 1919)

Radiofonista. Era la mujer detrás del célebre consultorio de Elena Francis en Radio Barcelona. Durante un año fue fija en el departamento de guiones. Participó en una gran cantidad de ellos sin acreditársela. Solamente figura en los genéricos de cinco.

Armando MATIAS GUIU (Barcelona, 1925)

Escritor de obras teatrales y de programas dramáticos para Radio Barcelona. Co-escribió 5 guiones para IFI pero perteneció a su *staff* consultivo. Iquino le utilizaba ocasionalmente en función de sus características.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Francisco PRADA (Madrid 1892- 1975)

Colaborador de prácticamente todas las obras teatrales de Iquino. En IFI firmó tres comedias como co-guionista. Fuera de IFI solamente hizo el argumento de *Hay que educar a Papá* (1971) para su amigo Martínez Soria. No se han encontrado informaciones de la forma cómo se conocieron.

Federico URRUTIA, (Madrid, 1907 – Xàtiva, 1988)

Co-escribió para IFI su segundo y tercer guión. Después se convirtió en uno de los guionistas más prolíficos del cine popular español.

Otros nombres que colaboraron ocasionalmente en IFI como guionistas o argumentistas;

Antonio BUERO VALEJO, Rafael AZCONA, Vicente COELLO, Jose Luis COLINA, Julio COLL, José Luis DIBILDOS, Wenceslao FERNANDEZ FLORES, José GALLARDO, Germán HUICI, Luis LUCAS, Pedro MASO, Armando MORENO, Margarita ROBLES, Manuel TAMAYO y Ramón TORRADO

4.2.2 Directores de fotografía

Siempre fue tarea difícil serlo en IFI ya que todos sabían, incluso los propios interesados, que Iquino sabía más que ellos o al menos así lo creía él y toda la gente de IFI. Según Tony, Iquino nunca encontró a un director de fotografía que retratase tan bien a las actrices como él mismo. Sin embargo, el productor-director siempre eligió a profesionales de prestigio porque, aunque pueda parecer una perogrullada, conocía la importancia de la imagen en el cine y sabía que, cuando mejor fuese el profesional, más calidad podría exigirle. No puede decirse que un director de fotografía impusiese un estilo propio, ya que su cometido era meramente artesanal, eso sí, de buen artesano.

Hasta 1958 confió principalmente en **Pablo Ripoll**, (a quien había descubierto y promocionado en Emisora); recuperó a su viejo amigo **Emilio Foriscot** y eligió ocasionalmente a gente consagrada como **Alfredo Fraile**, **Isidoro Goldberger** y **Manuel Berenguer**, y **Enzo Serafín**. Si contrataba a director de fotografías, igual que a otros profesionales, de Madrid para las películas que rodó allí era, además de por su calidad profesional porque pensaba que le favorecían de cara a la Administración.

En 1955 había dado, paralelamente, la oportunidad de que debutase **Ricardo Albiñana** en *El ceniciento* especializándolo después en sus films del género criminal aunque luego, ya formado, fuese capaz de adaptarse satisfactoriamente a cualquier género. Fue su director de fotografía casi único hasta *Un demonio con ángel* (1963)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Desde entonces hasta 1968 se movió entre consagrados y debutantes. **Victor Monreal** y **Julio Pérez de Rozas** entre los primeros. **Aurelio Larraya**, **Jaume Deu Casas** y **Salvador Torres Garriga** entre los segundos. **Larraya** sólo estuvo primero en un film (*La tía de Carlos en minifalda* (1967)) compartiendo créditos con **Deu** pero luego regresó para tres films-denuncia. Torres dirigió la fotografía de *José María* (1963) y *Los farsantes* (1963). Iquino ya le había descubierto como segundo operador en CIFESA) antes de ser director de fotografía de *Embrujo* y *La sirena negra* (ambas de 1947 de Carlos Serrano de Osma) y *Vida en sombras* (1948 – Lorenzo Llobet –

Gracia). **Deu Casas**, ligado a los films de Nunes, fue contratado para *El primer cuartel* (1966), aunque luego estuvo tras las cámaras en comedias de Cassen y Mary Santpere

Desde *La viudita ye ye* (1968) hasta *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975) fue **Antonio López Ballesteros** el director de fotografía casi único (con algún co-director italiano para los co-producciones de westerns) Después de esta fecha, apareció de nuevo **Larraya** y un par de nombres ocasionales, **Francisco Sánchez** y **Fernando Cobo**. Desde *Emanuelle* y *Carole* (1978) hasta el final de IFI **Iquino** asumió personalmente la dirección de la fotografía.

4.2.3. Jefes de producción.

Con la estructura piramidal de IFI , poco poder de decisión tenían los productores ejecutivos, los jefes de producción o los directores generales de producción que aparecían en los genéricos. En algunos casos eran cargos realmente testimoniales de cara al sindicato o de cara a la nómina. En la práctica era lo que se conoce organizativamente como *controllers* que tenían no obstante un gran poder sobre los directores. Según Forn (ent. cit.) <siempre estaban encima de ti para que no te pasases del presupuesto>. Este *status* cambiaba lógicamente en las co-producciones (tanto españolas como extranjeras).

Después de la presencia casi honorífica de **Aureliano Campa** en los inicios, es **Valentin Sallent** quien figura desde *Fuego en la sangre*(1956) hasta *Hospital de Urgencias*(1956) como director general de producción. Hay después un corto periodo en el que se alternan en esta responsabilidad, **Manuel Luengo**, **Ramón Comas** (luego director), y de nuevo Campa. Pero en *¿Pena de muerte?*(1962) **Juliana San José** aparece oficialmente (como Julia, Juliana o Jakie Kelly) por vez primera como directora general de producción (con **Antonio Liza** de jefe de producción)figurando como tal hasta el final de IFI. De hecho **Tony** oficializa las labores que ya estaba realizando a la práctica.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

4.2.4. Decoradores o directores artísticos

Su tarea principal era adaptarse a las limitaciones del estudio y a rentabilizar los decorados ya existentes, haciendo pequeñas modificaciones que no comportasen gastos adicionales.. Otra cosa eran las películas de mayor presupuesto o las rodadas en escenarios naturales. Iquino les diseñaba lo que quería y ellos lo llevaban a la práctica. En este contexto, Iquino solía contratar a excelentes profesionales:

Andrés Vallvé (Barcelona, 1918- 1979). Acreditado escenógrafo teatral. Tenía sus propias talleres en los que construía decorados y los alquilaba. Se formó en el cine con IFI.. Fue su decorador único desde *La pecadora* (1952). hasta *El puro* (1971). Trabajó también con Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Gonzalo Suárez, Vicente Aranda, Glauber Rocha y Antonio Ribas, entre otros.

Manuel Infiesta (San Sebastián, 12.9.18). Formado en IFI después de *El difunto es un vivo*(1955). Después de su nombre siempre figuraba su título de arquitecto. Después de IFI trabajó para Nunes, Forn, Bosch y Balañá.

José Rovira (Barcelona, 1915). Empezó en IFI como ayudante de Andrés Vallvé como *constructor de decorados* pasando después a ayudante de decoración. Se encargó de la dirección artística durante solo un año pero hizo todos los films que se realizaron en IFI.

Además, trabajaron ocasionalmente en IFI:

Antonio Burgos . (Granada, 1900). Había colaborado con Iquino en sus comienzos (*1937 – Paquete, el fotógrafo publico numero uno*) y después en *La familia Vila* (1949) e *Historia de una escalera*(1951). Después sólo trabajaría en otra película, *Catalina la grande* (1951. *Arturo Ruiz Castillo*).

César Espiga (Oviedo, 1892). Había sido decorador jefe de los estudios Orphea. Trabajó en cuatro películas de IFI: *Bajo el cielo de Asturias* (1951), *Brigada criminal* (1950), *La danza del corazón* (1951) y *Dulce nombre* (1951).

Juan Frexe (Barcelona, 1910- 1992). Trabajó para IFI en dos películas, *Bronce y luna* (1953) y *La montaña sin ley* (1953), especializándose posteriormente en films de acción y de aventuras.

Juan Alberto Soler.(Barcelona, 1919.- 1993) Había sido decorador-jefe en Emisora Films (firmando 23 de las 28 películas de la productora). Pasó fugazmente por IFI. En 1964 entró en los estudios Balcázar como director artístico y diseño el poblado del Oeste Esplugas City.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Teddy Villalba (Valencia, 1909- Madrid 1969). Uno de los más prolíficos directores artísticos del cine español de los 50 y los 60. IFI lo contrató para dos de sus rodajes en Madrid, *Los ángeles del volante* (1957) y *Secretaria para todo*(1958).

Empezar como constructor de decorados fue por otra parte una excelente rampa de lanzamiento para **Miguel Lluch** (futuro director) y **Antonio Liza** (futuro jefe de producción)¹²². A partir de *Aborto criminal* no figuran decoradores ni decoradores artísticos en los genéricos. *Los decorados los diseñaban personalmente Iquino y Tony*- según José Ulloa (ent. cit.)

4.2.5. Músicos

Existen dos etapas completamente diferenciadas en la música de IFI. Antes y después de Enrique Escobar. Hasta *Llama un tal Esteban* (1959) había venido utilizando a sus compositores según las peculiaridades de cada película. Al salir de Emisora ya no volvió a trabajar con su padre **Ramón Ferrés** (quien murió en 1962) y fue alternando a **Casas Augé**, los **Algueró padre e hijo** y **Jaime Torrens** con **Ricardo Lamotte de Grignon** quienes le escribían la música al dictado de Iquino. Estos cinco músicos compusieron todas las bandas sonoras de IFI buscando primero la funcionalidad y en algunos casos también la creatividad. A partir de la primera película firmada por **Enrique Escobar** (*Los claveles* (1960) y quizá coincidiendo con la nueva etapa de FI, la música pasó a ser paulatinamente un elemento simplemente funcional. Desde entonces Escobar escribió y adaptó toda la música y canciones de IFI. Su capacidad mimética resulta asombrosa adaptándose a cualquier género o tendencia. Resultan ilustradoras en este aspecto las canciones, especialmente las de los westerns que recuerdan las baladas que popularizaron cantantes norteamericanos como Frankie Lane. Por motivos económicos, en bastantes de los films de esta etapa se reciclaron fragmentos de las bandas sonoras o se reutilizaron *leit motifs* de personajes o de situaciones. La música de Enrique Escobar, perfectamente reconocible, está ligada indeliblemente a los últimos veinte años de IFI, forma parte de su estilo ¹²³

4.2.6. Montadores

Se ha insistido en que Iquino estaba siempre en los montajes de sus películas. Los montadores eran simples ejecutores sus ideas. Todos ellos coinciden en el gran olfato de Iquino para saber sacar partido en la sala de montaje de las limitadas tomas con que se enfrentaba, sobre todo en los films de los otros directores. Igual que en las otras profesiones Iquino trabajaba normalmente con uno o dos montadores hasta que por motivos diversos los iba sustituyendo por otros. **Ramón Quadreny** (hijo del actor y director de cine) trabajó hasta *Los farsantes* (1963), con un número impresionante de films, alternándose con **Juan Pallejá** y **Juan Oliver**,

¹²² Véase II. 2.6. *Personas clave*.

¹²³ Véase II. 2.6. *Personas clave*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

quien tomó su relevo hasta *Vivir un gran amor*(1965). Después trabajaron principalmente **Maricel Bautista** (1965-1966), **Luis Puigbert** (1967- 1970) y después de breves paréntesis con **Antonio Graciani hijo; Antonio Gimeno y Antonio Casanovas**, fue **Emilio Ortiz** el montador único hasta 1977. Después y hasta el final de IFI, **Enrique Escobar** simultaneó las tareas de músico con las de montador.

4.2.7. Los ayudantes de dirección

Por su funcionamiento, trabajar en IFI era una magnífica experiencia práctica para aspirantes a realizador. Iquino, por unos motivos y sus directores por otros, podían delegar inesperadamente sus funciones en sus ayudantes dejándolas rodar algunas secuencias. Fue una plataforma de lanzamiento para **Juan Lladó, José María Nunes, Xavier Setó, José Ulloa, Vicente Lluch, Sebastián Almeida, Rafael Romero Marchent y Joan Gabriel Tharrats**. Otros ayudantes de dirección de IFI que nunca accedieron a la dirección fueron: **Luis García, Julia S. de la Fuente, Ignacio Grau, Domingo PRUNA¹²⁴, Federico Canudas, José Corbalán**. Esta ha sido la carrera de ayudantes de dirección en IFI de quienes después fueron directores en otras productoras:

Sebastián ALMEIDA

Filmografía como director después de IFI: *El emigrante* (1958), *Canto para ti* (1958), *El secreto de las esmeraldas* (1966), *Vacio en el alma* (1969) y *Gorilas a todo ritmo* (1982)

Vicente LLUCH (Valencia 1912- Barcelona, 1995)

Después de IFI dirigió 5 largometrajes: *1956 La espera* (1959), *Concierto en el prado* (1959) *El certificado* (1969), y *Laia* (1970)

Joan Gabriel THARRATS (Girona, 1928)

Sólo dirigió un largometraje, *Cinematógrafo 1900*

José ULLOA (Madrid 1934)

Ayudante de dirección y hombre de confianza de Iquino durante muchos años. Por diferentes motivos nunca accedió a la dirección aunque dirigiera escenas enteras sin acreditársele. Después dirigiría *El refugio del miedo* (1974), *La amante ingenua* (1977), *Juventud sin freno* (1979) y *Andalucía chica* (1989).

¹²⁴ Pruna había dirigido en 1933 “El café de la marina”.

III. IQUINO, EL HOMBRE DETRÁS DE IFI

1. Iquino autor de cine

1.1. La politique des auteurs

A principios de los 50, *Cahiers du cinema*, revolucionó las aproximaciones críticas al cine con la formulación de la llamada *politique des auteurs*. En líneas generales, su planteamiento inicial era que, a pesar de la naturaleza industrial del producto cinematográfico, el director –como cualquier otro artista en otras disciplinas- es el único autor de la película final. Fue una propuesta surgida en el seno de una serie de escritos críticos sobre el cine francés que levantó grandes polémicas y que no fue aceptada de forma unánime. De hecho, aquel cambio se inició con un artículo *El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo*, escrito por Alexandre Astruc en 1948 en el que propugnaba un nuevo lenguaje del cine en que el artista podría expresarse utilizando la cámara para escribir su visión personal del mundo, su filosofía de vida. El artículo fue, además, parte de los argumentos de la filosofía de la *nouvelle vague*. En el num. 31 (enero 1954) François Truffaut había publicado un discutido artículo *La politique des auteurs*, mientras que a lo largo de 1955, Eric Rohmer sentaba sus bases en una serie de cuatro artículos titulada *El celuloide y el mármol*. Un año después, el propio Rohmer defendía en *Cahiers* las posturas radicales del entonces crítico de la revista, François Truffaut <en todos los terrenos, pintura, música, literatura, la política de los fragmentos escogidos deja paso a la de las obras completas. Lo que permanece no son unas obras sino unos autores y en el cine, si se leen los programas de los cine-clubs o de las cinematecas, apuesto que, para bien o para mal, no ocurrirá otra cosa. El nombre del realizador ocupa el puesto de honor de los carteles y ello es justo>. Rohmer salía al paso de quienes argumentaban la imposibilidad de ser autor en un producto industrial colectivo. <Para él (el director) el film es una arquitectura cuyas piedras no son – no deben ser- hijas de su propia sangre. Nadie le niega el derecho de grabar su nombre en la base del monumento incluso si él no ha manejado la llana o el nivel¹²⁵. Por su parte, André Bazin (*Cahiers*, 4.57) señalaba en su artículo *De la politique des auteurs* la imposibilidad de aplicarla de forma universal. La clasificación de los directores según los gustos de los redactores de *Cahiers* fue uno de los más sangrantes campos de batalla. Se construyó un particular olimpo presidido por Renoir, Hawks y Hitchcock. Surgió el enfrentamiento ideológico entre *Cahiers* y *Positif*, que se trasladó a España con las posturas antagónicas entre *Film Ideal* y *Nuestro Cine*. Ivan Tubau (1983, pag. 24) señala las dos posturas: el contentutismo (análisis por su tema) y la puesta en escena (análisis por sus formas).

Antes de que surgiese la *politique*, se pensaba en general que la naturaleza industrial de la producción cinematográfica impedía que se pudiese apreciar una única autoría en un film. Por otra parte, muchos

¹²⁵ AYUSO (edit.). La política de los autores. Recogida en el prólogo de César Santos Fontenla, pag. 11

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

críticos opinaban que el cine no podía ser considerado como un arte, que una película era simplemente un producto de consumo en el marco de las leyes capitalistas. Sin embargo, se aceptaba como autor al director que conseguía vencer y controlar el sistema de producción industrial de un film y podía expresar con él sus ideas, lo cual no solía ocurrir demasiado frecuentemente y tampoco podía detectarse fácilmente. En este sentido, ciertas películas, principalmente las de ciertos directores europeos, eran consideradas como obras de arte y a sus directores como autores. Coursodon (pag. viii) considera que el análisis de los directores se aplicaba entonces únicamente a un puñado (la mayoría extranjeros) de directores prestigiosos. La novedad de la *politique* fue su propuesta de encontrar autores dentro del rígido sistema de producción norteamericano que compartimentaba las funciones de quienes hacían las películas dentro de un trabajo colectivo no precisamente controlado por el director..

1.1.2. El *auteur* en contraste con al *metteur en scène*

Esencialmente, la polémica de la *politique* se centra esencialmente en la diferenciación entre estas dos posibles figuras:

El *metteur en scène*: Serían los directores que simplemente dirigen una película a partir de un guión, y a quienes evidentemente se les supone que conocen el lenguaje del cine. Estas son precisamente las funciones habituales de la mayoría de directores, tanto en el *studio-system* como en el Hollywood actual. Samuel Goldwyn dejó muy clara la postura de Hollywood: <Yo hice *Cumbres borrascosas*, Wyler solamente la dirigió>. En su apéndice a *The film till now*, Rotha (pag. 693) define así al director de los films de argumento: <es normalmente el técnico que dirige el rodaje del film, es decir el que dice a los actores lo que tienen que hacer, al operador lo que tiene que filmar y que habitualmente supervisa el montaje. Este se lleva a cabo por un departamento bajo la supervisión del montador que trabaja conjuntamente con el director y el productor. Algunas veces, el director escribe su propio guión de rodaje y hace su propio montaje. De esta manera, la película tiende a llevar su propio sello personal>

El *auteur* : Sería quien construiría en sus películas un mundo coherente que manifestara a través de un estilo personal diferenciado. Detrás de esta distinción simplificada subyacían las definiciones –muchas veces contradictorias- sobre el concepto de la *mise en scène*.

Por una parte, ésta podía significar cómo se representan los hechos de la historia frente a la cámara pero por otra, también podía significar la organización formal de toda la película, el estilo a través del cual el director expresa sus ideas. Esta aproximación podría resumirse así: Si el director domina técnica pero la película no expresa sus ideas, ha de calificársele simplemente como *metteur en scène*, no es un autor.

1.1.3. Concepto de la mise en scène

Sin embargo, existen discrepancias sobre el concepto de *mise en scène*, un término que por otra parte procede el teatro y que estrictamente hablando (Sherman, pag. 51), se refiere *<a la práctica de la dirección teatral en que las cosas ‘se ponen en escena’ o se ‘ordenan sobre el escenario’>*. Cuando se aplica al cine se *<a lo que aparece en el plano, incluyendo aspectos que se solapan con el arte del teatro, decorados, iluminación, vestuario y el comportamiento de los personajes. De acuerdo con esta definición, el término no incluye cualidades cinematográficas específicas como los elementos fotográficos, planos y su longitud, posición y movimientos de la cámara y montaje. (...) por extensión del teatro al cine, el término ha venido a significar el control del director sobre lo que aparece en el plano, la manera como el director ordena el hecho ante la cámara>*. Expuesto así por la revista británica *Movie* (Cook, pag. 51), reabrió el viejo debate entre quienes defendían la *mise en scène* de esta manera y quienes pensaban en el montaje como uno de sus elementos básicos (Bazin, por el contrario, es partidario del plano secuencia porque no fragmenta la realidad de forma arbitraria y defiende por idénticos motivos la profundidad de campo de los films de Wyler, aunque no los de Welles). Por su parte, Jacques Rivette en unas declaraciones hechas en 1963 a *Sight and Sound* ¹²⁶ la definió como *<una expresión de la inteligencia del director>* y que *<el término incluye no sólo la posición de la cámara, sino la construcción del guión, del diálogo y el manejo de los actores. Mise en scène es simplemente una forma de denominar lo que en otras artes se llamaría la visión del artista y está clarísimo que la visión de un novelista no depende sólo de dónde coloca un adjetivo o como construye una frase, sino también de la historia que cuenta>*. Son conceptos con los que coincide Sherman (op. cit. pag.52), considerando que la *mise-en-scène* puede referirse *<a un plano, a una secuencia de planos o de todo un episodio de una película, o incluso de toda la película. En este último sentido, la mise-en-scène hará referencia al etilo genérico de comunicación visual del cineasta>*.

Hueso la definió así en 1976 (pag. 18): *< El soporte estético fundamental de la teoría es el principio de la puesta en escena, considerado como la suma de los principios teórico-temáticos del realizador en su plasmación en imágenes. Esta puesta en escena define la forma de hacer cinematográfica de cada autor, desarrollándose a lo largo de su filmografía y viniendo a ser la marca identificadora del cineasta>*.

1.1.4. La politique des auteurs frente a la autor-theory

Con el tiempo, la *politique des auteurs* se ha venido matizando y reformulando. Saltó a la Gran Bretaña con la revista *Movie* y el crítico norteamericano Andrew Sarris, la importó a Estados Unidos primero en forma de artículo en *Film Culture* (num. 27, invierno 1962-1963) y después lo amplió en forma de libro en 1968 (*The american cinema*) convirtiéndola en *authors-theory*. Sarris también construyó su personal, y discutible olimpo de directores. Igual hicieron la mayoría de publicaciones que adoptaron la *politique*.

¹²⁶ TUBAU Ivan. Crítica cinematográfica española. Recoge la traducción española publicada por Film Ideal.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

A nivel industrial, la utilización del director como motivo de venta de película fue un recurso utilizado primero por los independientes y después por las *majors* reconvertidas. Se inició a principios de los 70, bajo el slogan de *el director es la estrella*¹²⁷ y desde entonces se sigue utilizando aunque el autor no sea precisamente el director de la película según los parámetros cahieristas. El tiempo ha demostrado, no obstante que la teoría de Rotha sigue estando vigente en la mayor parte de los *mainstreams* films de Hollywood, aunque lógicamente adaptada a los nuevos tiempos. Hollywood ha elevado el concepto profesional del director pero no por ello le considera necesariamente un autor.

Sarris adaptó su *theory* a las peculiaridades de la industria norteamericana- que atravesaba entonces una profunda crisis como consecuencia del desmantelamiento del *studio-system*- donde al director se consideraba -y se sigue considerando- como el técnico que materializa un proyecto cinematográfico. Solamente hace falta ver que el Oscar a la mejor película sigue entregándose a sus productores. A diferencia de algunos críticos de *Cahiers*, Sarris consideraba que no todos los autores son siempre autores ni tampoco que un mal director siempre hará malas películas y que nunca será un autor. Arremetía en este sentido contra posturas de cahieristas que iban inicialmente a favor de algunos directores y en contra de otros. Sarris consideraba, además, que cuando se escribe sobre un literato no hay ningún problema de autoría pero que cuando se escribe sobre un director de cine la aplicación del término autor es mucho más compleja y aventurada. Y resaltaba que la tesis de un autor no literato era difícil de entender en Estados Unidos. De hecho era lo que ocurre –entonces más que ahora- en todos los países del mundo. Para Sarris (op. cit. - pag. 30), *<la teoría del autor es más que una teoría, una actitud, una tabla de valores que convierte la historia fílmica en autobiografía directorial, la crítica de autor tiene la obsesión de integrar el arte con los artistas>*

Hay dos otros puntos interesantes en el prólogo del mencionado libro de Sarris (op. cit. pag. 36). Uno es el que dice que *<el arte del cine es el arte de una actitud, el estilo de un ademán. No es tanto el qué como el cómo. El qué es un aspecto de la realidad presentado en forma mecánica por la cámara. El cómo es lo que los críticos franceses designan quizá un poco místicamente como la puesta en escena. La crítica de autor es una reacción contra la crítica sociológica que puso al qué contra el cómo. Empero sería igualmente erróneo enfrenar al cómo contra el qué. Lo principal de un estilo con significado es que unifica el qué y el cómo dentro de una declaración personal; hasta el paso de una película puede ser emocionalmente expresivo cuando se la comprende como figura de estilo>.. Sin embargo, Truffaut (1974 – pag. 13) matiza: *<Todos los artistas se indignan con justicia contra la tendencia crítica que consiste en separar la forma del fondo y este sistema aplicado a Hitchcock esteriliza toda discusión>* Y cita a Rohmer y Chabrol, autores de un estudio sobre el director: *<Alfred Hitchcock no es un narrador de historias ni un esteta, sino**

¹²⁷ Título en castellano de del libro, *The film director as superstar* de Joseph Gelmis que recoge entrevistas con directores jóvenes del cine norteamericano.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

uno de los más grandes inventores de formas cinematográficas de toda la historia del cine. Posiblemente, sólo Murnau y Eisestein se le puedan comparar en este aspecto. La forma no adorna aquí el contenido. Lo crea>

En el otro punto, después de señalar que no todos los directores son autores, Sarris (op. cit.) dice que *<en realidad, la mayoría de los directores son de hecho anónimos>* y que *<tampoco todos los autores son necesariamente los directores>*. Como base de su reflexión señala que el quid de la cuestión está en que tengan o no tengan el control total de la película, y que hay que tener en cuenta el peso de los guionistas, de las estrellas y sobre todo de los productores.

1.1.5 Evolución

Desde entonces, siguen persistiendo las aproximaciones críticas hechas a partir del nombre de su director, a quien por defecto se considera como el verdadero autor y responsable de la película. Sin embargo, la propia revista *Cahiers du cinema* en el prefacio de su número de la colección *Ecrits* dedicado en 1984 a la *politique des auteurs*, seguía planteando serias dudas sobre la aplicación universal de su teoría y todavía más en contexto del creciente predominio del cine comercial de Hollywood. Remarcaba de nuevo dos puntos importantes: 1) que tratándose de un trabajo colectivo, el cine no puede tener un solo autor, y 2) que el que una película pueda tener un autor no significa necesariamente que esta misma persona siga siendo autor en todas sus películas. Es por ello que *Ecrits* (pag. 8) seguía replanteando aquellas dudas iniciales: *¿Es autor el que simplemente firma la película?. ¿Es autor aquel que en condiciones hostiles, consigue que su deseo –su deseo de cine- triunfe sobre todos los otros y los subjetivice?>* *¿O es autor quien lo ha sido todo en la película: instigador, promotor, guionista, realizador, actor, agente de prensa...¿?,* añadiendo que igual podría ser autor *<el artista asalariado de una institución estática, como en los países comunistas o el franco tirador de un país sin cine como en Africa>*. Y terminando con *<en un arte tan impuro como el del cine, hecho por mucha gente y hecho de muchas cosas heterogéneas, sometidas a la ratificación del público, ¿no es razonable pensar que no hay autor – es decir singularidad- que por relación a un sistema, es decir a una norma?>*

El mismo Truffaut, que de crítico fue uno de los más acérrimos defensores de llevar la teoría de los autores a sus máximas consecuencias, suavizó su postura en 1975 (1976, op. cit. pag. 25) cuando recogió sus críticas en el libro *Las películas de mi vida* (pag. 25). Truffaut recuerda que cuando tenía 20 años le reprochaba a André Bazin el que considerara las películas como mayonesas que cuajan o no cuajan. *<Le decía yo. ¿No ve usted que todas las películas de Hawks son buenas y que todas las de Huston son malas?. Veredicto brutal que, más tarde, cuando a mi vez fui crítico, me esforcé en suavizar: La película menos buena de Hawks es más interesante que la mejor de Huston>*. Truffaut concluye diciendo que *<en la actualidad muchos hawksianos y houstonianos son directores. No sé lo que unos y otros pensarán de la*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

política de autor pero estoy convencido de que todo hemos acabado por aceptar la teoría de Bazin sobre la mayonesa> Truffaut explica una serie de problemas sobre la condición de director que resume en una consideración final: <El triunfo en la pantalla no es consecuencia necesaria del buen funcionamiento de nuestra cabeza sino de la armonía de elementos preexistentes de los cuales no somos ni conscientes: la conjunción feliz del tema elegido y de nuestra profunda forma de ser, la imprevisible coincidencia entre nuestras preocupaciones en un momento dado de la vida y la de la público en ese mismo momentos>..

1.1.6. La politique des auteurs en España

Las tendencias cahieristas tardaron en implantarse en España, especialmente por la imposibilidad de ver en su momento y en el país todas las películas de los directores que mencionaba la revista francesa. Fue en 1962 cuando *Film Ideal*¹²⁸ las hizo oficialmente suyas en el editorial de su número cien: *Por ello, sin descuidar la temática de creadoras y obras, porque al descuidarlo descuidaríamos nuestra propia esencia de hombres cristianos preocupados por nuestro entorno, hemos tenido que ir profundizando en el lenguaje de la forma, en la perfección estilística y estética.* Por su parte, *Documentos cinematográficos*, (primavera 1963) fue todavía más radical en su declaración de principios con su artículo *La Nueva Frontera de la Crítica* en la que, entre otras consideraciones, se dice respecto al movimiento cahierista que *<se ha extendido a diversos críticos adscritos a otras publicaciones, especialmente a Film Ideal, pero hay que tener en cuenta que la única revista española donde existe al respecto una completa unidad de criterio general es, precisamente, DOCUMENTOS CINEMATOGRAFICOS>*. Define la puesta en escena cómo la manera de contar la historia y utiliza como ejemplo los últimos films de Hawks, Minnelli, y Gordon Douglas – *<tenidos por meros pasatiempos superficiales>*- para demostrar que *<son hallazgos de verdadero autor, de gente que piensa en cine y que no necesita el apoyo de medios extra cinematográficos para expresar lo que quiere decirnos>*. Defiende acérrimamente la política de autores afirmando que *<un film de Minnelli, por ejemplo, es siempre un film de Minnelli, sean cuantos sean los que en él hayan intervenido>*. Es una opinión muy respetable pero absolutamente discutible ya que no puede aplicarse de forma universal. Hitchcock, Ford, Fellini, Renoir, Kurosava, Hawks, Bergman (para poner unos cuantos ejemplos) pueden ser casi siempre reconocibles por su puesta en escena, pero Walsh o Hathaway no siempre lo son y ni mucho menos Gordon Douglas. El cine de Wyler es formalmente muy diferente de cuando trabajó para Goldwyn a cuando fue director/productor independiente o a cuando tuvo a Gregg Toland como director de fotografía. En España, Berlanga y Almódovar pueden resultar reconocibles pero en el caso de Saura existen diferencias notables entre los films producidos por Querejeta, con fotografía de Luis Cuadrado y los musicales con fotografía de Vittorio Storaro. Curiosamente, se observan similitudes en los films de Saura producidos por Querejeta con los de otros directores producidos también por Querejeta. En el cine actual de Hollywood resulta todavía más difícil encontrar autorías claras a directores supeditados

¹²⁸ TUBAU Ivan, Hollywood en Argüelles, pag. 100-101

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

a los diseños de producción o a los efectos especiales. Las revistas españolas también siguieron el ejemplo de *Cahiers* y publicaron sus particulares olímpicos de directores.

1.1.7. Análisis de Iquino como *auteur* según la *politique des auteurs*

Escribo mis propias películas, dirijo, pongo las luces, hago el montaje y luego la publicidad. Si, soy un autor. declaró Iquino (Dirigido, ent. cit.) en 1985. Es obvio añadir que, además, arriesgaba su propio dinero. Este concepto personal de la autoría lo justificaba desde perspectivas más materiales que artísticas: *<Si hago de productor, guionista y director es porque me gusta y me conviene, Así no tengo que dar cuenta a nadie. Si contara con otras opiniones me equivocaría lo mismo. En cine, si hubiese una persona que acertase siempre sería multimillonario (Tele/Express, s/f).* Cuando irrumpió con *Aborto criminal (1973)* empezó a acuñar publicitariamente que *hacía cine de autor*. Iquino hizo de este slogan uno de sus ejes de marketing.

Utilicemos para su análisis el modelo menos radical de la *politique des auteurs*:

Un *auteur* sería el que construiría en sus películas un mundo coherente y lo manifestara a través de un estilo personal diferenciado. Y el concepto de la *mise en scène* sería el, ya citado, definido por Hueso: *<Esta puesta en escena define la forma de hacer cinematográfica de cada autor, desarrollándose a lo largo de su filmografía y viniendo a ser la marca identificadora del cineasta>*.

Con casi cincuenta años haciendo cine Iquino no fue el mismo –lógicamente- en todas sus películas. Véanse en este sentido los comentarios a cada una de sus films en sus diferentes etapas.

Después de su etapa de aprendizaje –antes de Franco- hizo cine de encargo para CIFESA en el que no se detecta ninguna coherencia ideológica propia sino una supeditación a las modas y a la demanda, tanto del productor como del público. Esta supeditación del director al productor –incluso cuando él mismo ejercía de hecho ambas funciones- imposibilitó que se pudiese detectar en esa parte de su obra *un mundo coherente* y que *lo manifestara a través de un estilo personal diferenciado*. No obstante, hay atisbos de esta diferenciación formal en esos films de CIFESA aunque sería aventurado calificarlos como personales ya que se advierte la clara influencia del cine norteamericano.

Esta apreciación es mucho más acusada en la etapa de Emisora (después de unos inicios en que sus films se parecían a los de CIFESA). Es cierto que Iquino en un momento dado creó modelos genéricos (especialmente del género criminal) pero las formas seguían siendo importadas del cine norteamericano. Lo

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

que demostró entonces, quizá más que nunca, es el extraordinario dominio de su oficio como director y también como cineasta total..

La larga etapa en IFI (y el epílogo en Conexión films) confirma su capacidad para el eclecticismo y el mimetismo. Véanse las películas con niño o los westerns por ejemplo, que no tienen ninguna personalidad. Sin embargo, sus comedias –las que en este trabajo se denominan comedias típicas de IFI– poseen factores diferenciales propios y a partir de *Aborto criminal* (1973) crea dos modelos no menos diferenciados que incluso tienen continuadores, el *cine denuncia* y la *comedia erótica*. Sin embargo, tampoco puede decirse que aparezca en este cine un mundo personal y coherente de Iquino, ya que se aprecian notables contradicciones ideológicas, ni tampoco puede apreciarse una forma diferenciada de puesta en escena, supeditada siempre al lucimiento de la estrella y a unos conceptos teatrales a partir de un guión creado para ser rodada con la máxima rapidez. O a concesiones –en este caso a *los sexploitation films*- de cara al público. Iquino adaptaba siempre su estilo a lo que él consideraba más comercial. Su puesta en escena era habitualmente de carácter funcional y, sobre todo, práctico.

Tampoco se han encontrado estas premisas básicas de la *politique des auteurs* en los films considerados como los mejores de Iquino (*Noche sin cielo*, *Brigada criminal*, *Fuego en la sangre*, *Trigo limpio*, etc.) ni mucho menos en el resto de sus realizaciones, aunque en estos films más importantes pueda apreciarse así mismo, como en sus etapas iniciales, un gran dominio del oficio del director. Sin embargo, a pesar de que, por su condición de productor que intervenido- acreditado o no- en prácticamente todas las funciones del proceso de producción no se ha podido aplicársele la mencionada teoría de Rotha: (*De esta manera, la película tiende a llevar su propio sello personal.*) Iquino fue más un *metteur en scène* que un *auteur*

Con esta supeditación, pueden encontrarse no obstante en su filmografía ciertas tendencias que se repiten pero son más ideológicas que de puesta en escena. Se analizan en detalle en el mencionado capítulo de *II*.

3. *El producto. Tendencias genéricas y estilísticas:*

- El erotismo

Siempre estuvo presente en el cine de Iquino desde sus orígenes adaptándose a los límites que permitía la censura. Sin embargo, no le gustaba el llamado *minidestape* de la comedia española: *Ese cine no tiene ninguna consistencia. Es pura distracción, pura gaseosa*. De hecho, no lo practicó, y nunca hizo lo que se ha denominado *comedias celtibéricas*. Sin embargo, creía en el erotismo. *<No se puede olvidar que el erotismo es uno de los principales ingredientes del cine desde sus comienzos. Por ejemplo, los besos de la Bertini o los besos kilométricos del cine mudo. Para perfeccionar un cóctel agradable en cine se precisa acción, violencia, erotismo..>*. NU 17.8.71). Tenía muy claras las diferencias entre erotismo y pornografía: *<La barrera está en la manipulación de los sexos. Puede verse lo que sea pero cuando hay manipulación*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

entramos en el porno. Yo nunca haré pornografía. Soy anti-porno. Además, en España no tendrá éxito la pornografía porque los españoles somos cachondos pero no somos unos puercos>(TX 1.2.78)

En 1980 sorprendió a todos con la vuelta – que se demostraría efímera – a sus comedias tradicionales, el género que más le gustaba, abandonando el filón del erotismo. *Queda totalmente abandonado. Ahora he dicho basta al erotismo, como antes había dicho basta al western (..)el erotismo queda sólo como un estilo. Hubo un boom tremendo pero ya no se puede vivir del erotismo .* Afirmó entonces: *Dejo la S por la evasión. La gente quiere divertirse y lo del erotismo, al menos para mi, ha pasado a la historia* (NU24.10.79). Es una explicación suficientemente sincera de su postura personal. Efectivamente, cuando aprobaron el cine ‘X’, Iquino dejó de hacer cine ‘S’.

- Las Iquinadas

Concepto acuñado por la prensa durante los años 70. Se refería peyorativamente en principio a las comedias propias de IFI y después a toda su obra posterior. Iquino rentabilizó positivamente el concepto y lo utilizó en varias ocasiones, incluso lo puso en la portada de uno de sus films. <A mí no me importa que hablen mal de mí. Es más, se lo agradezco porque han clasificado mis películas. Les llaman Iquinadas. Hay muy pocos directores en el mundo que sean conocidos por su estilo. Yo lo tengo. La Iquinada y me enorgullece y el público lo sabe, lo agradece>. (TX 1.2.78).

- El realismo

Sacar las cámaras a la calle por imperativos de economía provocó que la mayoría de films de IFI fueron calificados de realistas (o veristas como se decía entonces). Iquino siempre declaró (PP 10.10.52) que no lo había hecho gratuitamente ni que fueran influencias del cine italiano: <*Soy partidario de emplearlo cuando la obra lo requiera pero no aplicarlo a troche y moche. Auguro más porvenir a las películas que mezclan el realismo con la imaginación*>. Respecto a los escenarios naturales declaró (Sal común, 3.81) que los prefería <*para evitar esa luz falsa que viene de arriba.. para dar mayor sensación de realismo*>. Más que por realismo, lo que los colaboradores destacan de Iquino es su empeño en reconstruir fielmente los ambientes de sus películas. < *Si utilizaba un coche de los años 20 – comenta Tony (ent. cit.)- no consentía que tuviese piezas o complementos que no fuesen los originales*>. Y no toleraba efectos de laboratorio. Bosch comenta que tuvo que luchar lo indecible para conseguir la máxima realidad en una secuencia en que aparecía una gaviota en *Chico, chica, boom* (1969). Iquino no quería insertos de efectos grabados o enlatados.

- Lo catalán y el cine en catalán

No era catalanista en el sentido independentista pero se le notaba que quería a su tierra, aunque ligada a España. Obligado o no por sus rodajes en exteriores dio a conocer Barcelona, sobre todo, y también otras tierras catalanas desde sus films de CIFESA. Se ha localizado en el Ministerio de Cultura el expediente de

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

un proyecto (solicitud de permiso de rodaje 10.7.46- exp. 000191-46 sign. 07635)) titulado *Dulce Cataluña* del que no se ha podido averiguar si llegó a realizarse (todo apunta a a que se quedó únicamente en proyecto) aunque recibió la aprobación el 16.7.46. Era un documental de tipo folklórico con una sinopsis insólita para la época. <*Sobre un fondo musical de sardanas y otros motivos catalanes se hace un sencillo relato de la partida de un emigrante. Todas las canciones (se ignora si habían diálogos) están en catalán*>. Poco después haría *El tambor del Bruch* (1948) y en IFI empezó con un tema típicamente catalán, *La familia Vila* (1949) tratando infructuosamente de exhibir *El Judas* en lengua catalana. <*Con El Judas me quitaron las ganas de volver a intentar nada en el cine catalán-* declaró en 1978 (TX 1.2.78). En algunas de sus películas posteriores siguió potenciando Barcelona –e incluso otros lugares de Cataluña - e introdujo frases catalanas buscando una mayor autenticidad. Resulta significativo que, ante las constantes crisis del cine en Barcelona, nunca se instalase en Madrid. Siempre que le preguntaban porque no seguía el ejemplo de otros productores respondía que le hubiese parecido una traición.. Dos de los más ambiciosos de sus últimos proyectos-. *La tramontana* y *Los hombres de Veciana* eran sobre temas catalanes

- La política y la religión:

Por los mensajes moralistas y la redención por la religión, y por el tratamiento positivo que daba a las figuras de los sacerdotes, podría pensarse que Iquino era un hombre religioso. Nada más lejos de la realidad. Tony (ent. cit.) asegura rotundamente que <*no era religioso ni iba nunca a la iglesia y en su funeral tampoco se celebró misa*>. En cuanto a la política, todas las personas que le conocieron coinciden en que no era ni de izquierdas ni de derechas, que era *del Iquino*. <*La política para mí es tabú*>- declaró en 1987 (LV 15.2.87) reafirmando lo que ya había dicho en 1974 (NU 4.11.74) <*No estoy con ninguno; únicamente tengo un partido, el IFI, por quien batallo y lucho*>. Resulta injusta achacarle, como se ha hecho, que simpatizaba con el régimen de Franco. A través de una lectura de sus películas se advierte más el patriotismo que no el franquismo. Aunque hayan frases y alusiones en contra del comunismo en algunas de las policíacas y *Trigo limpio* (1962) pueda definirse como un film anticomunista, se detecta que son detalles simplemente ornamentales y coyunturales. Defendía y exaltaba la ley y orden, el propio de la época, y se manifestaba admirador de la Guardia Civil pero no de Franco. Según Tony (ent. cit.), después de la guerra escondió unos meses en el Bosc de Valls a un militar de alta graduación republicano. Le salvó la vida. Al finalizar la guerra fue investigado por los vencedores. Pero una cosa era el cine y otra la vida. Iquino se adaptaba a cada situación con tal de poder hacer películas y vivir de ellas.

2. Iquino como metteur en scène

Por el solo hecho de asumir prácticamente la responsabilidad de dirigir un film, Iquino era lógicamente un *metteur en scène*. Pero desde siempre, a las funciones habituales de un director (volvamos a Rotha (op. cit.) : *es normalmente el técnico que dirige el rodaje del film, es decir el que dice a los actores lo que tienen que hacer, al operador lo que tiene que filmar y que habitualmente supervisa el montaje*) se añadía el control

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

total de la producción en su calidad de productor que además invertía su propio dinero, o en el caso de los films para CIFESA que partía de un presupuesto limitado. Es por ello resulta difícil separar al director del productor. Pero en su carrera hay suficientes títulos que confirman que Iquino era un hombre que dominaba perfectamente su oficio aunque en determinadas etapas de IFI – algunas de sus comedias y todos sus westerns- pareciese un recién llegado. Se comentan en detalle sus películas en los apartados dedicados a CIFESA, Emisora y en el de las tendencias genéricas y estilísticas de en IFI.

Para Iquino, dirigir películas era una simple cuestión de lógica y de sentido común contando lógicamente con el dominio de la técnica. *<Cualquier verdadero artista puede ser director (...) Eso no implica que tenga que canalizar sus ímpetus creadores por los senderos de un oficio que ha de conocer bien. Pero a la vez, hay que declarar que el que no sea artista, por bien que sepa su oficio no tiene nada que ver con el cine considerando también que no tenía que mandar nadie por encima del director: Nadie por encima de su voz de mando, unida y ordenadora. Pero colaboradores, sí. Todos los que se necesiten para las mil y una facetas que toda las películas tienen (PP 31.12.44). Sin embargo, él se jugaba su dinero y no podía permitirse fallos. Es por ello que imponía sus criterios a sus guionistas haciéndoles incluir escenas o frases que él <sabía que funcionaban> aunque fuesen repeticiones de otras películas. Le dijo a del Arco (ent. cit. pag. 325) <El cine es ante todo, ideas; el uso de la técnica estará en relación inversa con la mayor o menor calidad del argumento>. Solía rodar a partir de los diálogos.*

Su punto fuerte era la fotografía. Sus películas de Emisora y de su primera etapa de IFI, demuestran que Iquino la cuidaba al máximo. Son más destacables en este sentido sus películas en blanco y negro que las de color. Los críticos y todas la personas entrevistadas han destacado su perfecto dominio de la especialidad y la seguridad con que dirigía a sus operadores. Miguel Grau explica (ent. cit.) que se enfadó con Sebastián Perera, (su amigo y operador entonces de *Borrasca de Celos*) y le despidió. *<Cuando le dije que nos faltaba un operador y que la película todavía estaba en marcha, me respondió: ¿Y para que le necesitamos? Lo que hace él también lo sé hacer yo. Y acabó la película sin operador>.* Iquino tenía muy claro que un director de cine debía saberlo todo sobre la fotografía. *<Me – le dijo a Isabel Coixet (Sal común, ent. cit.) – si el director no es fotógrafo tiene muchas cosas en contra. Nunca le dará exactamente lo que quiere, nunca iluminará el personaje cómo quiere. ¿Porqué?. Sencillamente porque el operador no conocerá los límites del trabajo del operador, ni tampoco sus posibilidades, así que yo prefiero hacer la fotografía también. Cuando trabajaba con operador siempre había fricciones ahora no.>.* Iquino se refería a la última etapa en IFI en que asumió la dirección de la fotografía.

Otras virtudes de Iquino, con la que podía suplir cualquier problema que se le presentase era su gran capacidad de trabajo, de improvisación y su rapidez tanto mental como práctica. Mary Santpere (op. cit. pag. 75-85) se maravillaba: *<Ver trabajar a Iquino, además, es de por sí un aliciente, un torbellino inagotable., No se ha visto mayor generosidad más total entrega a su trabajo, a una idea, a un proyecto.*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Absorbe su personalidad, ante él no queda más remedio que dejarse llevar por la corriente, pues pretender luchar contra ella resulta inútil>. Uno de sus muchos ejemplos de improvisación lo tenemos en *Los claveles* (1960), donde ejercía únicamente como productor. Enrique Escobar (ent. cit.) comentó que en la escena de la barbería resolvieron las voces del coro improvisando durante su rodaje y montando un coro entre toda la gente que había en el estudio, actores, técnicos, personal auxiliar y hasta el propio Iquino. <*Nos divertimos de lo lindo y a la película no se le nota*>.

Este no adoptaba falsas modestias. En 1971 (NU 17.8.71) declaró:<*Me podrán tildar de muchas cosas, pero en técnica moderna me considero el número uno de España, quizá porque soy el que ve más cine internacional*>

- Autovaloración personal:

El realismo con que se enfrentaba a sus tareas profesionales solía aplicarlo, a veces sincera y en otras interesadamente, a sus autovaloraciones públicas: <*Estoy muy contento con mi cine, no con todo. Quemaría unas 70 películas*>, dijo en 1979 (NU 4.1.79) , que confirmaba opiniones anteriores como ésta: <*Nunca estaré satisfecho de mi obra* (PP 10.10.52). Quince años antes había declarado (PP 17.7.54) que había abierto muchas sendas para el cine español: <*la del cine policíaco con Brigada criminal* (1950), <*la del cine de tensión (?) con Noche sin cielo* (1947); <*la del cine católico con El Judas* (1952) y <*las del cine andaluz auténtico con Fuego en la sangre*(1953)>.

Valoraciones ajenas

El 8 de enero de 1956 el Instituto de Opinión Pública hizo una encuesta sobre quienes se consideraba el mejor director español. Iquino salió en sexto lugar (empatado con Bardem con un 3% de los votos). La lista quedaba así: 1º Sáenz de Heredia (15%), 2º Rafael Gil (13%), 3º Luis Lucia (12%), 4º Juan de Orduña (8%) y 5º Ladislao Vajda (4%).

Después de *El golfo que vio una estrella* (1953), Jaime Picas escribió (Fot. 8.10.54) que a Iquino <*no le costaría nada de proponérselo, alcanzar un lugar privilegiado entre los primeros directores europeos. Su madurez técnica es absoluta. Iquino sabe siempre cómo tiene que encauzar una escena, como debe situar la cámara, cómo debe colocar las luces. Sabe siempre cuando debe recurrir al travelling, etc. Hoy cuando Iquino se ha convertido en un productor acaudalado, en un verdadero industrial del cine y se reserva para sí las mejores tajadas, los argumentos de más seguro éxito e impacto, es cuando convendría mayormente que prescindiera de su característica vista comercial e intentara una vez más la obra de arte a secas, la película de concurso, la de total consagración*>.Picas se sumaba así a esporádicas opiniones de otros críticos que iban en una línea parecida. Sin embargo, a medida que iban pasando los años, las cañas se tornaron lanzas y, con su política de producción de películas para programas doble las críticas desaparecieron casi totalmente. Volvieron esporádicamente –para mal- en algunos de sus films-denuncia.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

J.L.G.A (José Luis Guarner) le define (Labor, vol. 2, pag. 162): *<Su excesiva inspiración en los moldes extranjeros del momento le impidió adquirir una auténtica personalidad>* mientras que la necrológica de Fotogramas (9.94) dice: *<Hombre de natural adusto y obsesivamente tacaño, hacía auténticos milagros en lo que a presupuestos se refería y era capaz tanto de escribir, dirigir, iluminar o montar sus películas con impecable profesionalidad>*. Félix Martialay reivindica su memoria con un artículo titulado *<Iquino un fenómeno despreciado>* (La Nación, 7/13.9/94) en el que destaca que *<su campo es la serie B aunque en su trayectoria tenga films de gran presupuesto>* y que *<su inquietud y su vivacidad le llevan a una producción febril, desahogada, no siempre arropado con el presupuesto necesario, por lo que no es infrecuente la chapuza industrial y el desaliño artístico>*. Martialay señala que *<si hubiera nacido en Estados Unidos a buen seguro que hubiese sido conocido y reconocido por todo el mundo>*, elogiando que fue uno de los primeros en exportar películas y que trabajaba *<siempre en el filo de la navaja y al borde la bancarrota (...)* *con muy poco dinero movió gran parte del mundillo fílmico español durante treinta años>* finalizando con esta observación: *<La venganza de Iquino fue la de evitar que, a su muerte, los que le habían hecho la vida imposible, hablaran bien de él>*. Para José María Forn (ent. cit.) *<tenía una extraordinaria visión como operador y como fotógrafo y sabía realizar o dirigir a los actores como nadie>*, aunque en su contra destacaba que *<tenía un mal gusto terrible y que apreciaba el dinero por encima de todo>* admirándole por su gran capacidad de trabajo: *<Ha trabajado como nadie ha trabajado nunca en su vida. Era capaz de empezar a trabajar a las seis de la mañana y terminar a las tres de la madrugada. Ha sido el trabajador más grande del mundo del cine. E incluso dormía en los estudios>* Paca Gabaldón (Mundo Diario 3.10.79) discrepa de quienes le consideraron un director duro y despótico *<Para mi ha sido como una revelación. Ya sabemos todos la fama que arrastra Iquino y, sobre todo, la fama que tiene en Madrid (...) el ambiente que se respira durante todo el rodaje es extraordinario>*. Forn comenta que dirigía chasqueando los dedos. *<Cuando cortaba chasqueaba los dedos y decía en catalán 'Talla' (Corta)>*.

3. Iquino guionista

Desde su etapa de aprendizaje, y salvo raras excepciones, Iquino solía escribir los guiones de sus películas. Solo o en colaboración, pero siempre intervenía de alguna manera en su confección, tanto en los técnicos como en los artísticos. A diferencia de otros directores, Iquino solamente improvisaba lo mínimo en los rodajes aunque se concediese ciertas libertades en las películas que él dirigía, teniendo siempre presente sus limitaciones económicas. En los rodajes de films de otros directores, el *planning* debía cumplirse a rajatabla motivo por el cual el guión técnico se convertía en pieza básica, cumpliendo así la función que le dicta su propia definición: *<Guión al que se han incorporado una numeración de escenas y una descripción del tipo de planos a utilizar en cada una de ellas. También se suele incluir una estimación del tiempo de rodaje y las indicaciones de los efectos especiales>* (Fernández.Thubau, pag. 77). Resulta útil compararla con la definición del Guión considerado artístico: *<Material escrito para una película que incluye no solamente el desarrollo del argumento sino también una breve descripción de los personajes y los*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

decorados, así como diálogos completos, narración, acción y efectos de sonido limitados. Los guiones sufren muchas revisiones antes y durante la producción. La versión final se denomina shooting script (guión de rodaje> (Oakey, pag 156)

Para analizar a Iquino como guionista se ha partido del supuesto de que su nombre figure como tal (sólo o en colaboración) en los genéricos de sus films, tanto en los producidos como en los dirigidos, conscientes de que éstos no reflejan necesariamente la realidad. Se han agrupado estas películas siguiendo los mismos criterios de la ordenación temática de este trabajo. En aquella parte se comentan más ampliamente cada una de las películas.:

Aprendizaje (1934/1939)

Etapa de difícil evaluación por la carencia de películas. *Al margen de la ley (1935)* parece un antecedente de films posteriores del género criminal, mientras que en *Paquete el fotógrafo público num. 1 (1938)* se aprecian algunas constantes de sus comedias y vodeviles teatrales: el doble, equívocos en torno a una confusión de personalidades, historia en torno a un actor cómico, etc. No figura acreditado en *Diego corrientes (1938)*. lo cual resulta coherente ya que a Iquino, ni como director ni como productor, le interesó posteriormente el bandolerismo andaluz, aunque colaborase con De La Loma en el guión de *José María (1963)*

Campa/CIFESA (1940/1943)

En todas sus películas de esta época figura como guionista o como guionista técnico. Sin embargo, hay que diferenciar sus procedencias para valorar las funciones de Iquino. En los argumentos de otros escritores (*¿Quién me compra un lio (1940)? El pobre rico (1942)*) y las adaptaciones teatrales (*Alma de Dios (1941), Los ladrones somos gente honrada (1941), El hombre de los muñecos (1943)*) se aprecia su gran respeto por la obra original y su trabajo es parecido al de un guionista técnico que pensara en las limitaciones de la posterior filmación.

El resto de sus películas como guionista parten de obras teatrales (escritas con Prada). o de guiones originales propios. En las tres comedias puede apreciarse algunas de las constantes que después desarrollaría en su obras posteriores. Todas ellas son comedias con canciones y en todas ellas se aprecian los esfuerzos de Iquino para romper las unidades de tiempo y espacio que hagan olvidar sus procedencias teatrales. Cuida las situaciones y los diálogos y las escenas para lucimiento de los actores. En *El difunto es un vivo (1941)* destaca la original presentación de los personajes (que se conservaría para la futura versión de Juan Lladó (1956)) en una historia que desarrolla por vez primera con mayor extensión, la suplantación de personalidad, el travestismo, etc. En *Boda accidentada (1943)* hace una comedia muy dislocada, que roza el absurdo, influenciada por Jardiel Poncela, situando la historia en ambientes sociales altos, más desquiciados que reales, una constante de films futuros (comedias y films-denuncia). En *Un enredo de familia (1943)* se

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

aprecia su gran esfuerzo para hacer olvidar su procedencia teatral desde un particular y constante homenaje a la estética del cine mudo y a la inclusión de números musicales. Es su comedia de aquella época con mayores referencias a la comedia norteamericana.. *La culpa del otro* (1942) resulta un curioso melodrama que también se inspira claramente en modelos de Hollywood pero al que le incorpora canciones y ciertos toques realistas, inusuales en el cine español de la época.

Emisora Films (1943-1948)

Iquino figura como guionista o adaptador en todas las películas. Su labor como guionista se aprecia claramente en algunos de los films con argumento propio pero en las demás, su guión fue fundamentalmente técnico. Los argumentistas de este periodo fueron Cecilio Benítez de Castro (3 películas), Salvador Cerdán, Francisco Prada, Fco. Butragueño y Luis Delgado, Antonio Reyes Huerta, Cecilia A. Mantua, Julio Coll y Juan Lladó (2). Iquino figura acreditado en tres de ellos como co-autor del argumento (*Hombres sin honor* (1944), *Cabeza de hierro* (1944) y *El obstáculo* (1945)). La inexistencia de la mayor parte de estos films convierte en aún más especulativa la valoración de Iquino como guionista. Sin embargo, parecen detectarse algunas de sus constantes en sus dos comedias *Viviendo al revés* (1943) y *Fin de curso* (1943), dos productos típicos de su etapa de CIFESA. En la primera basa el argumento en sus ya habituales equívocos y en la segunda –aunque ambientada en el mundo estudiantil- escribe una historia que mezcla lo sentimental con lo cómico aderezada con números musicales, y que anticipa algunos de los personajes y situaciones de sus futuras comedias. También se aprecian elementos del futuro cine policíaco de IFI en *Hombres sin honor* (1944) –la figura del policía infiltrado (que por otra parte no deja de ser una variante de una suplantación de personalidad)- aunque predomine en todo el film una mezcla imposible de intriga y comedia romántica. En *Aquel viejo molino* (1946) anticipa su defensa de lo tradicional y sobre todo, de lo español, de la patria, del lugar de origen....mientras que en *El tambor del Bruch* (1948) incide en temas parecidos con una historia que mezcla lo patrioterico, lo épico, las aventuras y lo sentimental jugando hábilmente con esquemas del llamado cine histórico. En *El obstáculo* (1945) trata por vez primera la redención a través de la religión, base de *El Judas* (1952) a través de una historia melodramática.

IFI

Las adaptaciones literarias y teatrales.

Se caracterizan por el absoluto respeto a las obras originales y por sus nulas intenciones de hacer una recreación cinematográfica. Pueden calificarse como ilustraciones de algunas partes de los textos originales.

Los melodramas

Resultan habituales en películas de otros géneros la presencia de elementos melodramáticos de carácter muy popular. Los cinco melodramas con Iquino acreditado como guionista tienen cada uno notables diferencias:

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Melodrama familiar (*La familia Vila* (1949))

Exalta la familia y a la religión como pilares fundamentales de la sociedad en un mundo que está perdiendo sus valores tradicionales. De alguna manera es como el prólogo de sus films de denuncia. Confronta la honestidad del señor Vila con la corrupción del estraperlista. Introduce un desenlace moralista y redentor.

Melodrama folklórico/pasional (*Fuego en la sangre* (1953))

Desmonta los tópicos de la habitual españolada. Busca la máxima veracidad en los diálogos y en secuencias documentales sin olvidar que está narrando una trágica historia pasional.

Melodrama religioso/taurino. (*El niño de las monjas* (1959))

Moderniza un clásico del cine español conservando sus elementos folletinescos pero añadiéndole toques documentales y costumbristas. Novedad: la historia tiene un final feliz.

Melodrama romántico/político. (*Trigo limpio* (1962))

Su gran realización salva un guión repleto de elementos contradictorios: historia romántica imposible; crítica política de los regímenes del Este europeo; exaltación de la fé y del sacrificio religioso..... Es un guión con muchas influencias y concesiones oportunistas a aquel cine anticomunista español de la época .

La emigración como elemento distorsionador. *Vivir un largo invierno* (1964).

Aunque comparta la autoría con el director de la Loma, se aprecia en la historia su habitual defensa a ultranza de la familia y la condena de la emigración como el principal peligro para su supervivencia. Están presentes también sus mensajes moralistas aunque éstos aparezcan también en la mayoría de las futuras películas del director.

El género criminal

Resulta hasta cierto punto sorprendente que en éste, uno de los dos géneros básicos de IFI, la aportación de Iquino fuese tan escasa. Ya se ha mencionado que solamente dirigió cuatro films de este género pero, por otra parte, su nombre aparece como guionista en únicamente siete (incluso en seis de ellas compartiendo los créditos) de un total de las 23 realizadas. En la que inició el género, y que se considera como modelo, *Brigada criminal* (1950) comparte la adaptación con otros dos guionistas y en uno de los films más representativos, *Juventud a la intemperie* (1961) el guión lo firma únicamente Federico de Urrutia. Iquino figura como autor único sólo en *Camino cortado* (1956) cuyo guión tiene claras influencias del cine criminal norteamericano en una historia con exaltación de la guardia civil. En este género es donde parece confirmarse más una supervisión que una intervención decidida de Iquino. Es sin embargo el género más representativo de unas formas de producción repetitivas.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

El cine religioso

Las dos únicas películas realizadas parten de una misma idea (la redención de los pecados por la religión) y de una misma estructura narrativa (situaciones melodramáticas contrapunteadas por espectáculos religiosos montados e interpretados por aficionados rurales). Las dos tienen importantes partes documentales que se convierten en elementos dramáticos. Aunque en el guión de *El Judas* (1952) Iquino figure oficialmente como autor del guión técnico, su aportación real es evidente según los testimonios recogidos. Sin embargo, existe de hecho una notable diferencia entre las guiones de las dos películas. En *El Judas* aparecen más contenidas las situaciones melodramáticas, como si pesase la presencia de Rafael J. Salvia, mientras que en *La pecadora* (1954) Iquino, en total libertad, cae en sus habituales concesiones.

Las comedias

Es el género –teatral y cinematográfico- por excelencia de Iquino. Se analizan con detalle sus modelos y sus influencias en el apartado II.3.5. *Las comedias*.

Las películas con niño

Era un género en cuyas posibilidades, al parecer, Iquino no confiaba demasiado. Iquino hizo el guión, en colaboración, en los films que dirigió. En ambos lo supeditó al lucimiento de los actores infantiles y en ambos mezcló lo que funcionaba en este tipo de películas: lo melodramático con la comedia.. En *El golfo que vio una estrella* (1953) le añadió notas de sainete y un mensaje religioso. En *Las travesuras de Morucha* (1962) lanzó un mensaje moralizante: el bien acaba triunfando.

El Nuevo Cine Español

Iquino no intervino en los guiones de ninguna de las dos películas que produjo.

El cine de aventuras

En el guión (compartido con de La Loma) de *José María* (1963) se dejó llevar más por los atractivos del género (un western andaluz) que por el dibujo del personaje en su entorno. Su bandolero generoso sigue los convencionalismos del bandido bueno que robaba los ricos para dar el dinero a los pobres. En *El primer cuartel* (1966) – también compartiendo el guión con de la Loma- utiliza el tradicional modelo del cine norteamericano para narrar un hecho histórico utilizando como nudo la historia de una familia en el contexto de cine de aventuras al aire libre, también con formas prestadas del western. Es un guión un tanto desequilibrado que queda confuso en este intento de hermanar estas dos líneas argumentales y que acaba de desequilibrarse con el brusco salto final hasta el presente, únicamente justificable como exaltación del cuerpo de la guardia civil. En *Aquel maldito día* (1971) se pliega a los convencionalismos del cine bélico y de espionaje con una historia impersonal.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

El western

Iquino participó en los guiones de los 11 westerns que produjo. Paradójicamente, sus guiones son totalmente impersonales. Se apropia de los lugares comunes, e incluso de tipologías, de los otros westerns rodados en Europa y les da un estilo equivalente al de las novelas baratas populares –algunas de las cuales adaptó- trivializando y desechando cualquier tipo de conflicto o derivación dramática que dificultasen los elementos físicos superficiales. Algunos guiones los firma como Steve McCoy.

Los films-denuncia y de autor

Fueron su personal versión de los *sexploitation movies*. Se analizan en detalle en el apartado *II. 3.10. Films-denuncia y de autor*.

Conexion Films

Sus tres guiones los firma como Steve McCoy. Pertenecen a tres géneros diferentes. En *Secta siniestra* (1982) narra por vez primera una historia de terror, que resulta un compendio de secuencias o temas de films famosos del género que entonces triunfaban. *Hombres que rugen* (1983) trata de resucitar el punto de partida de *Brigada criminal* (1950) –el policía infiltrado en una organización criminal- añadiéndole erotismo y el personaje ambiguo de una mujer. *Yo amo la danza* (1984) es una copia confesada de *Flashdance* (1983- Adryan Lyne)

Conclusión

Los guiones que se atribuyen a Iquino partiendo de los genéricos de sus films forman una parte inseparable de sus tareas como director y como productor de las películas que no dirigía. El producto final y sus destinatarios marcaban las historias. Ya se han comentando las excepciones, pero en general, Iquino supeditaba los guiones a los lugares comunes de los géneros (los que ya existían o los que creaba (films-denuncia, comedia sexy, etc.) pensando más en lo que creía que funcionaba a nivel de público que no en la lógica de la historia. Resulta evidente esta postura en sus comedias hechas en torno a la figura de un actor cómico o en los westerns. Existe, no obstante, una evolución lógica cualitativa descendente a medida que se potenciaba la producción en serie de modelos de éxito. Esta supeditación al modelo aceptado se va haciendo cada vez más patente hasta llegar a mediados de los 70 con la eclosión de sus *films denuncia* primero y las *comedias sexy* después. Es en esta etapa cuando Iquino –que acaba firmando todos sus guiones- repite situaciones o actualiza historias ya existentes en muchas de sus películas anteriores, incluso de la etapa Campa/CIFESA. Hay que señalar que el único pseudónimo que utilizó fue Steve McCoy. Lo hizo para la exportación en la mayoría de sus westerns pero también para el mercado nacional para algunos de sus films-denuncia, comedias sexy y las películas de Conexion Films.

4. Iquino director de fotografía

Aunque Iquino fuese siempre quien tenía la última palabra en la fotografía de sus películas, no se acreditó como Director de fotografía hasta *Emanuelle y Carol* (1978). Desde entonces figura en 14 de los 15 films que dirigió (a excepción de *Secta Siniestra* (1982) los cuales coinciden exactamente con sus películas eróticas o aquellas en que la mujer tenía un lugar destacado. Parece que este hecho confirme las palabras de Tony de que Iquino era el director de fotografía que mejor fotografiaba a las mujeres. Estos films, fotografiados con total libertad, son como un cierre a su etapa inicial en que se acreditó como cotizado fotógrafo de mujeres.

5. Iquino como productor

Su política empresarial – igual que la de cualquier otro negocio- se basaba en su absoluta dependencia del público, de sus gustos, de las modas, de lo que intuía que le gustaría... En IFI nunca hizo innovaciones ni se arriesgó a ir por caminos experimentales de tipo estético. Se sumó a las tendencias generales del cine, unas veces haciendo obras importantes, otras simples cintas de consumo. Cuando Del Arco (op. cit. pag. 325) le censuró que habían colaboradores que le duraban muy poco Iquino le argumentó: *<muchos se quedaron a mitad de camino incapaces de sacrificar su vanidad o su personalidad frente a las exigencias del espectador cinematográfico, Y da la casualidad que el director no hace la película para que la aplauda el autor sino el público>*

Iquino era una hombre realista. Le preguntaron (NU 17.8.71) porque había descendido su producción anual: *<Porque a nivel mundial se ha registrado un descenso en las recaudaciones al aparecer nuevas distracciones para el público (el coche, los fines de semana...). Entonces estas personas sólo atienden a las películas de calidad demostrada. Es decir, hoy ya no se va al cine sino a ver determinada película de determinado seño>* subrayando además que *<la gente se ve obligada a ganar más dinero, a trabajar más, llegan a casa cansados, se contentan con un poco de pantalla raquíca y cuando se cansan de ver anuncios se van a la cama>*. Este realismo empresarial se refleja en su producción de entonces: desde 1971 hasta 1973 exprimió al máximo los westerns, se aseguró la taquilla con Cassen y Mary Santpere y batió records con *Aborto criminal* (1973).

Eso significaba que sabía lo que el público, su público, quería.. En una entrevista-encuesta (PP 24.3.57) declaró: *<Aunque aparentemente el público tan pronto manifiesta sus preferencias por la comedia ligera, colorista y espectacular, como por los dramas sentimentales, creo que se mantiene constantemente a favor de los temas cordiales, que serán ahora y siempre sus preferencias. Echele usted corazón a cualquier asunto y tendrá el éxito asegurado>*.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Este oportunismo que tanto le reprochaban tenía dos vertientes: una era conocer las modas del cine que triunfaba en el extranjero para importarlas a España antes que nadie y la otra aprender los avances técnicos para aplicarlos en sus películas. Esta última vertiente se aprecia sobre todo hasta los primeros años de IFI. Viajaba constantemente, especialmente a Italia donde tuvo casa. Y de vez en cuando salían en la prensa (Imágenes 11.47) comentarios de este tipo: *<¿Marcha Iquino a Hollywood? Piensa visitar la capital del cine varias semanas para ver los grandes estudios y conocer las grandes estrellas. De todo quizá surja alguna de estas organizaciones sensacionales a que nos tiene acostumbrados>*. Y además solía declarar: *<Sí, voy cada día al cine, casi cada día>* (Sal común, ent. cit.)

Esta dependencia a lo comercial queda reflejada en las experiencias de José María Forn (ent. cit.) durante el rodaje de *¿Pena de muerte?*. Le hizo cambiar el personaje del fiscal por su edad. No quería que tuviese 40 años, sino 20, y cuando Forn le dijo que no habían fiscales de 20 años le hizo cambiar el guión, convirtiéndole en su hijo. *<Iquino me dijo que no le interesaba un fiscal viejo. Y lo hacía porque así podía intercalar escenas de peleas. Cuando le argumenté que había demasiadas me dijo que esto era lo que al público le gustaba>*.

El día a día en los estudios

Según Ulloa (ent. cit.), en los estudios era un hombre todopoderoso. *<Dentro de su núcleo profesional, de su grupo reducido de gente, era como un dios, una especie de reyezuelo, muy respetado y muy temido (,,) Era muy diferente ver un rodaje de una película dirigida por Iquino que de otra producida por Iquino y dirigida por otro director. En las suyas había siempre un silencio sepulcral, una atención a todo, un no hablar,....en las otras siempre había alguien que gritaba (...) En las que sólo producía cuando aparecía en el rodaje se callaba todo el mundo y en todas ellas, siempre aparecía en algún momento>*. Su horario de trabajo era amplísimo y, como cualquier pequeño o mediano empresario le gustaba que su personal también lo tuviera. Cuando no tenía rodaje propio llegaba sobre las diez de la mañana, en un espectacular automóvil, una Rubia que había comprado a Antonio Bienvenida. Almorzaba en un restaurante (normalmente *C'an Pencas*) o le traían la comida al despacho y finalizaba muy entrada la noche. Si no dirigía, se pasaba el tiempo en su oficina, despachando con su personal, trabajando en proyectos, resolviendo cuestiones financieras, visitando los rodajes inesperadamente o dirigiendo el montaje. Al final de la jornada veía diariamente las tomas. Iquino como productor estaba en las antípodas del retratado por Edgar Neville en su novela *Producciones García, S.A.*

Repasaba personalmente los metros gastados y las páginas de guión rodadas. Una de las primeras cosas que hacía cuando entraba en el estudio era comprobar el trabajo que se había realizado aquel día, Se enfurecía si, del comienzo, a las 8, hasta entonces no se había rodado nada, pero al mismo tiempo aconsejaba que no se rodase nada importante porque a aquella hora la gente todavía estaba medio dormida. Bosch (ent. cit.)

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

explica que, junto con su ayudante Francisco Siurana (Iquino alternaba a Siurana con Ulloa), se inventaron el que denominaron *plano botella*. Se trataba de empezar con el plano de una botella. Así, cuando Iquino llegaba, comprobaba satisfecho en el planning previsto que ya se había rodado un plano.

Métodos drásticos de ahorro

La economía era sagrada en IFI. Aparte de pagar por debajo de las demás productoras (aunque el pago estuviese asegurado), Iquino trataba de ahorrar al máximo en sus rodajes. Ulloa (ent. cit.) lo explica: *<En un rodaje normal se para una hora u hora y media y todo el mundo iba a comer al restaurante a cargo de la productora. Con Iquino no sucedía así, si rodabas en Barcelona. Tenias que traerte el bocadillo (lo pagabas tu) y no se paraba el rodaje. Se comía a pie del rodaje. Esto tenía un inconveniente, la incomodidad. Pero tenía una ventaja de que así se mantenía la tensión del rodaje>*. Es posible que fuese por motivos económicos pero el propio Ulloa defiende aquel sistema *<Una cosa muy mala que yo no recomiendo a nadie es detener el rodaje para comer y luego volver al cabo de una hora y media. Los actores se desmaquillan, hay que volverlos a maquillar. La gente se ha tomado su carajillo y viene un poco descentrada, desmadrada, eufórica... Y normalmente, lo que queda del rodaje ya es una torna. Si embargo, esto es lo que se hace habitualmente>*. Bosch piensa que si paraba para comer se podían alargar los rodajes y hubiese tenido que pagar horas extraordinarias. Resulta elocuente la anécdota que cuenta José María Forn (ent. cit.) durante el rodaje de *José María(1936)*: *<Rodando en exteriores se me acercó Liza, el jefe de producción, preguntándome que quería para comer. Al decirle que comería igual que todo el mundo me dijo que los demás no comían que, por costumbre de la casa, solamente comía el director. Y al parecer esto lo hacía con todo el mundo, incluso con actores-estrella>*.

En otro orden de cosas, Joan Bosch comenta (ent. cit.) que Iquino le dijo que para *Chica, chica, boom (1969)*, tratase de ajustar algunas secuencias a la longitud de unas determinadas *colas* de películas (entonces ya no hacía cortos) y que luego las virarían en color. José María Forn (ent. cit.) explica otras dos anécdotas: Durante mucho tiempo trabajó con el operador Pablo Ripoll, quien cobraba poco pero tenía un contrato fijo. A través de Antonio Liza, su hombre de confianza, Iquino se enteró de que le iba a pedir aumento de sueldo. Y entonces empezó a pegarle broncas diciéndole que cada día hacía peor su trabajo. Lógicamente Ripoll no le pidió el aumento de sueldo. La otra anécdota se refiere al rodaje de *El tambor del Bruch (1948)*. Se produjo una pequeña revuelta. Juan de Landa y otra gente importante del equipo le fueron a visitar en comité para pedirle una serie de cosas a las que creían derecho. Iquino las aceptó todas. Todos se maravillaron de que hubiese sido tan fácil. Al día siguiente le dijo a Landa: *<Ponte aquí que te han de pegar un tiro>*. Lo hizo. Matándole ya había terminado su trabajo en la película. Fue eliminando de formas diversas a quienes habían ido a verle el día anterior. *<A él le era absolutamente igual porque contaba con recursos suficientes para solucionar sus ausencias>*. Todo el mundo sabía que sus películas costaban la mitad que las de los demás y que, así, siempre ganaba dinero. Y un detalle importante: en su abundante producción nunca empezó una película que luego no terminara. No podía permitirse el lujo de desechar

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

material filmado.

Conocimientos profesionales

La opinión que tiene Nunes de Iquino es compartida por la mayoría de profesionales que trabajaron en IFI: Iquino lo sabía todo sobre el cine. Otra cosa es que, por los motivos ya apuntados, no lo pusiese siempre en práctica. Tenía toda la película en su cabeza antes de entrar en el plató y sabía resolver sobre la marcha cualquier imprevisto. Sus métodos de trabajo no variaban ostensiblemente si era él u otro director quien rodaba. En este último caso se presentaba inesperadamente en el plató de los directores en quienes no confiaba y corregía todo lo que tuviese que corregir, normalmente con modales nada versallescos.. En todos los casos, veía diariamente las tomas y siempre intervenía en el montaje final. El montador siempre tenía a Iquino a su lado. Era un simple empalmador. *<Sí, es cierto, yo intervengo mucho en el montaje. Mire la comedia, es fácil de montar, plano-contraplano.... En cambio el cine épico, de aventuras, de acción, ése sí que requiere un trabajo creativo por parte del montador>* (Sal común, ent. cit.). Uno de sus directores preferidos y fieles, Miguel Lluch se quejó veladamente de que había manipulado de tal manera la versión final de *Botón de ancla* (1960) que *<se ha suprimido todo lo que tenía calidad humana. La película que yo vi es un producto de la imaginación cuya meta está en el producto industrial. Una película concebida comercialmente con espíritu de 'caja registradora'>*¹²⁹.

Se le acusaba de autoritarismo, sobre todo, con sus directores: *<Yo trato de convencerles de sus errores, pero si no les convengo y lo que han rodado pone en peligro la película, les obligo a que lo repitan, a que lo hagan como yo quiero, que es como debe ser. Por eso pocos directores pueden estar a mi lado, porque yo sé demasiado>* (NU 4.1..79) Juan Bosch (ent.cit.) considera que a él le *<dejó en libertad vigilada. El sabía que había hecho películas que habían funcionado. Pero en aquella casa, además de sus presupuestos reducidos, tenían un estilo de hacer reír a lo bestia. Yo le decía que era muy idiota, que era muy malo, pero él decía que funcionaba>*,

Los males del cine español

Como productor, tenía muy claros cuáles eran los problemas que aquejaban el cine español: *No ha encontrado un estilo y vive de espaldas a la taquilla* declaró (PP 10.10.52). Uno de sus demonios predilectos era la imposición del doblaje: *<La peor cagada del cine fue que un ministro exigió el doblaje de las películas extranjeras. Les cedimos el idioma a la competencia y esto nos arruinó. Porque entre ver una americana con actores super populares y ver una peliculita española, con actores que te encuentras por la calle, la gente siempre escoge la americana* (Fot. 29.4.77). Y también tenía muy claro, quizá interesadamente, que necesitaba ayudas: *<El cine español necesita estar protegido. No podemos competir con el cine americano. Es como una chica que vale, que es guapa, y que su novio la deja embarazada. Ese*

¹²⁹ Declaraciones recogidas por Raufat y Atanaes, op. cit. pag. 44

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

chico tiene que pasarle un sueldo para que viva. A nosotros nos pasa igual: hemos quedado embarazados (NU 4.1.79). Sin embargo, su postura fue cambiando con el paso del tiempo. En 1968 (Del Arco ,ent. radio cit.) dijo que creía en la liberalización y que el cine debería plantearse como un negocio como otro, *<como una tienda de ultramarinos o como el teatro, el que mejor género tiene es el que más vende>*. Calificó entonces al cine como de *<industria artística>*

En 1944 (PP 31.12.44) pensaba: *<Veo la historia del cine español como una serie de ensayos más o menos afortunados, sin una orientación definida en la mayor parte de los casos. Ahora, gracias al interés y al esfuerzo de algunos hombres de buena fe que rigen la cinematografía desde los altos organismos del estado, creo que se conseguiría darle un impulso y una orientación decisivos>*. Y en 1987 (LV 15.2.87): *<Hacen falta todo tipo de películas. Y menos pandereta. Ni pandereta ni sardanas, Me interesa De La Loma porque hace un cine internacional>*. Era duro respecto a sus profesionales: *<Su peor y principal defecto es la falta de estudio, y como consecuencia la improvisación>* (PP 31.12.44).

Un productor de films de serie B

A partir de 1962, se apartó en muy pocas ocasiones de su cine de serie B pero, aparentemente, casi nunca exteriorizó ninguna frustración por no realizar empresas mayores: *<Todas las películas que quise hacer las he filmado. No sé si tengo otras virtudes pero soy un hombre valiente y atrevido >*(NU 9.5.84). Sin embargo, en una ocasión se le escapó: *<Nunca he realizado la película con que sueña cualquier cineasta. Seguramente será la próxima >*(Dirigido ent .cit.). Aunque asignase presupuestos más elevados a determinados proyectos (*El primer cuartel* (1966), *La banda de los tres crisantemos* (1969), los costos de estos films seguían siendo bajos en el contexto en que se realizaban.

El film ideal del productor Iquino

Resulta clarificador recoger lo que él denominó en 1953 la fórmula Iquino. Estos son los ingredientes que deberían tener sus películas ideales: El ingenio de *Bienvenido mr. Marshall*. La fuerza dramática de *El Judas*. La sensualidad de *Fuego en la sangre*-El gracejo de los Quintero. Como productor , Iquino concedía el 50% de la importancia del film a su guión y el otro 50 % lo repartía entre director y actores (PP27.9.53). *<En cuanto a su estilo pensaba que hay que ser fiel a nuestra propia personalidad. Las imitaciones son siempre lamentables>* (PP 28.5.44). Eran declaraciones de 1944 pero convertido definitivamente en empresario se olvidó de ellas.

5.1. Referencias a cinco décadas de la vida española en el cine de Iquino

5.1.1.Preámbulo

Quiérase o no, y aunque no se haga deliberadamente, el cine refleja realidades del contexto en que se hace, incluso aunque sea por omisión. Una película es el resultado de interacciones e influencias imposibles de eliminar. Desde sus planteamientos de producción (en función de presupuestos, número e idiosincrasia de su público objetivo, alcance de su distribución, factores industriales y económicos, etc.) hasta sus condicionantes políticos, sociales o religiosos, cualquier factor puede alterar el producto cinematográfico de forma no controlada por su autor. Otra cosa es, no obstante, referenciar a propósito la realidad, aunque sea por motivos ornamentales o ambientales, aunque sin ningún otro ulterior objetivo.

Después de la guerra civil, las peculiaridades políticas de España – desde la victoria del fascismo hasta una democracia plena- condicionaron su cine mucho más que el de otros países democráticos o el de aquellos en que el totalitarismo tuvo una vida más corta. El cine español desde la victoria de Franco fue un cine únicamente apto para cineastas con vocación de supervivientes. Iquino fue uno de los contados que superaron todas las vicisitudes de la historia de España. Su camaleonismo y su eclecticismo fueron las claves de su larga carrera. Su tipo de cine fue casi siempre *<un espectáculo ‘inocente’ y sin pretensiones (...) se iba a lo que se creía agradable o interesante; gustaba lo que gustaba, no lo que ‘debía’ gustar* (Marías, pag. 439). No resulta extraño comprobar que, con algunos breves paréntesis, el cine de Iquino se destinase esencialmente a espectadores con gustos y peculiaridades de los ya desaparecidos cines de barrio de las grandes ciudades o de los cines de pueblo. Es por ello que puede ser considerado como eminentemente popular, entendiendo como tal el espíritu de las acepciones del Casares: *Del pueblo o de la plebe y que es grato al pueblo* Y lo popular surgía inevitablemente de la vida cotidiana real convertida en estereotipos y lugares comunes, pero no los de las clases sociales acomodadas sino los del pueblo simple y llano, el que trabajaba primero para sobrevivir y después para mejorar su nivel de vida. Iquino, cuyos orígenes y sus experiencias, lo acercaban más a las grandes masas que no a los intelectuales, se había acercado a este público con sus obras teatrales. Y después, la ubicación de sus estudios en una barriada como el Paralelo le mantuvo en contacto directo con una cotidianeidad que asimilaba a través de su entorno y de sus colaboradores en IFI, todos ellos, por sus orígenes. su formación y su residencia, degustadores potenciales de su cine.

Lo popular del cine de Iquino nace principalmente del Paralelo y del entorno del barrio chino barcelonés. Entronca con lo que se vivía entonces en el Molino, la Alameda del Cómic, el concert Sevilla, los prostíbulos como La Carola o la Emilia, las calle Tapias y Robadors, la bodega Bohemia, la Buena Sombra, el baile Las Cañas, las atracciones Apolo... Pero también con los merenderos de la Barceloneta, el

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Somorrostro o las fiestas mayores de Gracia y Sants. Escamillo, Mirco, Maty Mont, Johnson... fueron algunos artistas que le sirvieron como referencia para sus chistes de doble intención que rozaban lo permisible en los locales donde actuaban,

Decir que el cine de Iquino refleja con realismo o con afanes críticos la vida cotidiana española (o al menos barcelonesa) sería decir demasiado. Nunca pretendió hacer crónicas sociales sino que utilizó el entorno y sus gentes de forma impresionista como marco y elementos, respectivamente, de la mayor parte de sus películas. Aun con sus limitaciones, la importancia de su aportación queda señalada por las palabras de Julián Marías (pag. 43): *<Lo decisivo del cine es que en él se ven las cosas; y si no está doblado se oyen. La vida humana, que es concreta, encierra virtualmente una infinidad de notas, de manera que es inexhaustible, inexpresable con palabras y decires. Pero si se la mira, se tiene su intuición directa, y esa como infinitud queda apresada en la imagen visual. Calcúlese la diferencia que media entre 'explicar' cómo son los españoles, los ingleses, o los americanos y 'verlos', verlos moverse, sentarse, hablar, pelearse, comer, cantar, amar beber, trabajar, casarse....>*. En el cine de Iquino, puede 'verse' la realidad aunque no se analice ni forme parte de su discurso fílmico. Iquino llevó a sus últimos extremos el concepto de cine- cultura de masas utilizando –por necesidad y por convicción- lo popular y una gran parte de lo cotidiano como elementos fundamentales de sus films. Además, su cine, como todo el cine español bajo el franquismo, estuvo condicionado por la censura. De hecho, cuando ésta se suprimió, los planteamientos populares de Iquino fueron los de siempre pero aprovechando la libertad para decantarse por un mayor erotismo.

En este capítulo se ha tratado de relacionar la obra de Iquino (como responsable total de sus films -como productor y director- asumiendo, como ya se ha indicado, que en su etapa de Campa/CIFESA actuaba realmente como productor ejecutivo con responsabilidad plena a partir del marco de sus encargos) con lo popular y lo cotidiano barceloneses (y por extensión españoles) a lo largo de sus 50 años de actividad profesional. Resulta obvio que un análisis exhaustivo excedería del marco de este trabajo, por lo que se ha optado por componer un retrato de alcance impresionista construido a partir de fuentes informadas y de experiencias propias buscando preferentemente el contexto cercano a Iquino.

5.1.2. Los 40. Los efectos de la guerra

Aunque lógicamente se fue evolucionando en todos los aspectos, los resultados de la guerra marcaron toda la década. La sociedad española siguió dividida en las dos grandes clases sociales surgidas inapelablemente de su posición en la contienda. Una minoría de grandes fortunas y una inmensa mayoría que vivía en la miseria que correspondían en líneas generales a la de los vencedores y los vencidos. Las *comedias de consolación* trataban únicamente de la opípara vida de los ricos sin mencionar para nada la de los pobres. En las comedias de Iquino para Campa/CIFESA se aprecian veladas notas críticas en las composiciones

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

caricaturescas de los personajes y en la vida que llevan de auténticos parásitos. Su estilo muy cercano a la astracanada, y con un humor que en algunos momentos roza el absurdo, le permitían más osadías que a los otros directores. Aunque, como ya se ha dicho, y por su propia esencia, el cine siempre refleje alguna realidad, en el español de los 40 (sobre todo el de su primera mitad) es muy difícil encontrar la realidad del país aunque paradójicamente no deje de reflejarla precisamente por su propia ausencia.

Otra gran división de la sociedad era la de la gente del campo y la de la ciudad. Y aunque las fuerzas vencedoras pareciesen homogéneas empezaron a aflorar muy pronto sus desavenencias internas. Los tres grandes problemas políticos de la época para el régimen franquista fueron tres: *<un guerrillerismo (a partir de 1946) que no preocupaba demasiado al poder, pero que le entretenía; la permanente conspiración de los monárquicos a favor de don Juan de Borbón y el cerco de la política exterior con el aislamiento* (Romero, pag. 70). Ninguno de los dos primeros problemas aparece en el cine de aquella época mientras que el tercero se toca indirectamente señalando ocasionalmente la naturaleza del enemigo. Véase cómo en la primera versión de *Raza (1941)* los enemigos son los norteamericanos.

En Madrid y en Barcelona se apreciaban estas diferencias sociales en los lugares de diversión. Mientras la clase baja iba únicamente al cine –cuando iba– la clase acomodada se pasaba las horas muertas en salas de fiestas como *Pasapoga* y *Rigat*, amén de organizar sus exclusivas fiestas privadas. Marta Flores (ent. cit.) comenta que en *Rigat*- situado en uno de los bajos del edificio del actual El Corte Inglés, se reunía habitualmente la gente del cine. Ellas llevaban traje chaqueta por la tarde y lujosos vestidos de noche en las fiestas de postín. Ellos, traje completo durante todo el día y de gala obligatoria por la noche. A principios de los 40, el *gin fizz* era la bebida diaria de los ricos y la gaseosa la de los días de fiesta de los pobres. Después los gustos de los pudientes fueron decantándose hacia el whisky, muy caro y que se conseguía únicamente de contrabando. *Los ladrones somos gente honrada (1942)* muestra con el humor de Jardiel y el ya adquirido oficio de Iquino, cómo vivían y cómo eran las fiestas de los ricos. Otros realizadores como Delgrás, Orduña o Gil complementaron con sus films esta visión de la clase acomodada aunque en línea muy diferente a la de Iquino..

Una clase social emergente fue la de los *estraperlistas*, gente que, por sus relaciones oficiales, tenía acceso a productos de primera necesidad –que se racionaban– distribuidos por ABASTOS (Abastecimientos y Transportes) el organismo oficial del Estado para distribuirlos. Su organización era amplísima y estaban estructurados como cualquier banda de gangsters clásica, desde el *capo* hasta el último distribuidor. Empezaron primero con los alimentos para después entrar en medicamentos y cualquier otro producto no exclusivamente de primer necesidad. La prensa arremetía constantemente contra ellos, aireaba con grandes titulares sus detenciones, y les consideraban como parásitos de la sociedad que dificultaban su normal desarrollo y ponían en peligro los logros de la victoria. A pesar de esta imagen, el estraperlo duró hasta bien

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

entrados los cincuenta¹³⁰. Iquino retrata al estraperlista de alto nivel en *La familia Vila* (1949), como contrapunto de la honradez del probo señor Vila, pero le redime, arrepintiéndose e iniciando una nueva vida después de unos años –no demasiados- de cárcel.

Otros que hicieron pequeñas fortunas fueron los que utilizaban sus influencias para romper la deliberada pasividad de la administración. Funcionarios públicos, militares, falangistas, se ganaban jugosos sobresueldos haciendo avanzar peticiones o recomendándolas favorablemente a quienes decidían. Por otra parte, el robo estaba generalizado en los puntos de descarga de los transportes –ferroviarios y marítimos- en los que nunca llegaban los cargamentos intactos sin que pudiese reclamarse nada. Si para las grandes empresas era un riesgo asumido, para la gente del pueblo enviar un paquete postal era parecido a una aventura de incierto final.

Ni que decir que tiene que el veraneo solamente podían permitírsele la gente pudiente. Pasarse tres meses en Madrid y en Barcelona era considerado indigno. Sitges, la Costa Brava, los Pirineos, la montaña eran los lugares ideales. De este éxodo de gente acomodada, aburrida y deseosa de mantener su actividad social, nació años después el Festival de Cine de San Sebastián. Pero la mayoría de la gente no podía permitirse vacaciones de ningún tipo. Algunos ni siquiera dejaban de trabajar. En su primera película en Emisora, *Viviendo al revés* (1943), Iquino sitúa un caprichoso juego de ricos desocupados en una finca de veraneo.

Los toros eran la fiesta nacional por excelencia –pero sólo al alcance de la gente acomodada o de los pobres que ahorraban lo indecible para poder ver una corrida – ya emparentada con el fútbol, mucho más asequible. La radio empezaba a ser una solución popular aunque lógicamente intervenida informativamente por el Régimen y aun inasequible por sus precios para la gran población. A principios de los 40 todavía existían receptores de galena fáciles y baratos de fabricar en casa. En el teatro reinaba la frivolidad de las revistas y de las comedias arrevistadas con Celia Gámez como vedette número uno. Después, Maruja Tomás, Conchita Leonardo, Irene y Raquel Daina, Virginia de Matos... Y también cómicos como José Orjas, Alady, Lepe, El *slogan* de este teatro podría resumirse como <*Mujeres, música, alegría, diversión, intrascendencia* y, (aunque la palabra no estaba entonces de moda) *erotismo*>. Sus músicos y libretistas era Jacinto Guerrero, Muñoz Román, Francisco Alonso, Fernando Moraleda, Juan Quintero ...y también Prada e Iquino que, en aquella década, llegaron a estrenar una veintena de comedias.¹³¹ *Yola, La cenicienta del Palace, Si Fausto fuera Faustina, Cinco minutos nada menos...* eran algunas de los títulos que triunfaban en teatros como la Latina (regentado más tarde por Iquino), Calderón o Martín en Madrid; Apolo, Victoria y Borrás (regentado entonces por Iquino) en Barcelona, Ruzafa en Valencia, etc. Hay que señalar que José Luis Sáenz de Heredia –igual que Iquino – fue autor de varias de aquellas comedias musicales. Constituyó una revolucionaria innovación la llegada a Barcelona de Arthur Kaps y Franz Joham, exiliados de guerra,

¹³⁰ Véase Martí Gómez. *La España del estraperlo*.

¹³¹ Véase II. 6. *Iquino hombre de teatro*.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

que con el denominador *Los vieneses* le dieron la vuelta al género de la revista. Nombres como Trudy Bora, Gustavo Re, Marika Magyari, Herta Frankel, y un concepto innovador la coreografía separaron a Madrid y Barcelona en los conceptos fundamentales de los espectáculos arrevistados¹³². Iquino se alineó con los de Madrid: historias con argumento cercanas al vodevil, mucho más erotismo y decorados pobres sin alardes que luego serían las constantes de casi todas sus futuras comedias en el cine. Es significativa su elección, que justifica su vocación popular, al leer la opinión de Gubern (op. cit. pag. 69), <*los Vieneses tuvieron la virtud de reconciliar a nuestra burguesía con la revista*>. En las que rodó durante la década, solía incluir dos o tres números musicales influenciados más por el cine musical norteamericano que por su teatro.

En este tipo de espectáculos solía haber mucho más erotismo que en el cine y podía burlarse a los censores con mayor impunidad, eso sí siempre dentro de un orden. Los comisarios políticos del Movimiento solían camuflarse en todas partes y un oportuno chivatazo podía acabar fulminantemente con cualquier carrera. Dominada por el ejército y por la iglesia, la censura se ejercía siguiendo criterios de la moral católica oficial y, en otro orden de cosas, por la seguridad del estado, la subversión y la defensa de los valores del régimen y naturalmente la patria y lo español.

El teatro sin música ni frivolidades aceptadas venía marcado en lo dramático por Jacinto Benavente o Eduardo Marquina, por los sainetes de Carlos Arniches, los Quintero y Muñoz Seca, los melodramas de Adolfo Torrado y Leandro Navarro y las delirantes comedias del genial Jardiel Poncela. Algunas de las futuras películas de Iquino vienen influenciadas conceptualmente por la mayoría de estos autores, especialmente por Jardiel. Curiosamente, Iquino fue el primero en llevar al cine a Antonio Buero Vallejo, el primer autor que consiguió romper con astucia las reglas de juego de la censura con *Historia de una escalera*(1950) aunque ignoró a Alfonso Sastre. Desde siempre, mostró un reverencial respeto por los autores consagrados. Y aunque en sus adaptaciones eligiese a autores bendecidos por el régimen, Iquino sabía el teatro que se hacía en el mundo probándolo en su corta experiencia de teatro de cámara en los locales de Emisora.

Otra faceta teatral igual de importante que las anteriores fueron los espectáculos folklóricos teatrales con parejas como Carmen Morell y Pepe Blanco, Lola Flores y Manolo Caracol o estrellas en solitario como Juanita Reina, Estrellita Castro, Conchita Piquer, Juanito Valderrama, Pepe Pinto.....Iquino no cultivó más que ocasionalmente este último género pero el cine español sí que lo hizo con films como *Torbellino* (1941), *Embrujo*(1941- *Serrano de Osma*), *La Lola se va a los puertos* (1947 – *Juan de Orduña*) y de mayor altura artística los films de Imperio Argentina para Perojo. Los conceptos eminentemente populares

¹³² ¹³² GUBERN Román en *Viaje de ida* escribe que *trajeron el lujo escénico al paisaje miserabilista del Paralelo, con sus putas solanescas u sus tullidos de guerra, introduciendo además, con sus textos y el gusto de su escenografía y vestuario, una revolución en un género acuñado hasta entonces en sainetes modelos madrileñistas.*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

de este tipo de cine se mantuvieron modificándose a través de los años y las modas con las películas de *niños cantores* o las comedias de Manolo Escobar bien entrados los 70.

En la música ligera estaban de moda los vocalistas, versión española de los *crooners* norteamericanos que se popularizaban principalmente a través de la radio o de sus actuaciones en directo en las salas de baile. Los discos eran material de lujo y los tocadiscos casi inexistentes. Bonet de San Pedro y los Cinco de Palma, Jorge Sepúlveda, y en otro sentido Antonio Machín y sus equivalentes femeninos Mary Merche, Rina Celi y Luisita Calle eran los más populares con éxitos como *La vaca lechera*, *Se va el caimán*, *Mirando al mar*, *Tarde de futbol* o *Angelitos negros*. Algunos de ellos aparecen en su propio papel en las comedias de Iquino para Campa como el Cuarteto Vocal Orfeus en *El difunto es un vivo* (1941), Raul Abril en *Un enredo de familia* (1943) y Bonet de San Pedro en *Viviendo al revés* (1943) o convertiría a Mercedes Vecino en vocalista en *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *El pobre rico* (1942), *La culpa del otro* (1942) y *Un enredo de familia* (1943). Iquino seguiría esta política a lo largo de su carrera.

Si los planteamientos del cine estaban ligados estrechamente a los del teatro, ocurría lo mismo con la información en todas sus variantes. Entre otras publicaciones, se socializaba a los jóvenes a través del semanario *Flechas y Pelayos* y tebeos como *Roberto Alcázar* y *Pedrin*, *El guerrero del Antifaz* u *Hombres audaces* y a los mayores con publicaciones de cariz tan diversos como *Fotos*, *Primer Plano* o *Semana*. La aparición de *La Codorniz*, con sus lógicas limitaciones políticas, creó un estilo de humor sorprendente no exento de dobles lecturas de todo tipo. Los *diarios hablados* de Radio Nacional ofrecían informaciones interesadas de lo que ocurría en España y el mundo mientras que los *disidentes* que podían hacerlo escuchaban radio Pirenaica, la BBC, Radio Moscú o La Voz de América. Pero la mayoría de radioyentes, a medida que pudieron adquirir receptores, se inclinaban por los discos solicitados, por las radionovelas de Guillermo Sautier Casaseca y los *shows* semanales de Boby Deglané. La prensa diaria, en la que se mezclaban periódicos gestionados directamente por los sindicatos verticales o la propia Falange, contribuían a maniatar cualquier posible desliz informativo. Literariamente, y con la excepción de Cela y Miguel Delibes, los autores españoles más populares eran Rafael García Serrano, Ignacio Agustí, José María Gironella, Carmen Laforet, Concha y María Luisa Linares, Rafael Pérez y Pérez, Cecilio Benítez de Castro, Fernández de la Reguera, las novelas rosa y... José Mallorquí y su Coyote. Todos estaban bajo control.

En lo económico, fueron años de restricciones de todo tipo que, fueron reduciéndose a lo largo de la época, y que afectaban cualquier aspecto de la economía. Agua, electricidad, alimentos, gasolina, de pan... El aislamiento internacional obligaba a una imposible autosuficiencia. Se intentaba paliar la falta de energía construyendo pantanos que luego no se llenaban por falta de lluvias a pesar de las rogativas y procesiones que organizaba la iglesia católica a instancias del gobierno franquista. Se construía el Valle de los Caídos sin decir nunca que se empleaban a presos políticos en los trabajos más duros, los equivalentes a los viejos

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

trabajos forzados de los penales. Surgían réplicas a la habitual energía automovilística con el gasógeno y a la casera con las lámparas de carburo o el Petromax, aunque nunca se pudieran evitar los apagones. El hambre estaba generalizado. Las libertades eran inexistentes aunque el régimen se fuese liberalizando muy tímidamente –por necesidad – después de la victoria de los aliados.

Los 40 en España, desde que empezaron hasta casi sus postrimerías vienen marcados por imágenes como los de la represión eclesiástica y militar, la moral hipócrita; la Sección Femenina y los Coros y Danzas ; el Cara al Sol; el sindicato vertical; el Frente de Juventudes, los atestados trenes y la carbonilla en los ojos- a los que Iquino dedica una insospechada secuencia de tono realista en *Alma de Dios* - pero también el exclusivo Talgo, los tranvías atestados, el estraperlista, los cupones de racionamiento y el Auxilio Social, las señalizaciones de los nombres de los pueblos marcados obligatoriamente por el yugo y las flechas, la españolización de cualquier nombre extranjero; la democracia orgánica; la visita de Eva Perón; las depuraciones de contrarios al régimen; la bestia negra del comunismo y la masonería, los enemigos del régimen, la confabulación internacional; El TOP; la División azul y el despertar del utópico imperialismo falangista aireado públicamente por el régimen a pesar de su difícil situación internacional. En el cine español solamente aparecía lo que le convenía al régimen –casi siempre con fines ornamentales –silenciando lo conflictivo y utilizando el NO-DO para ofrecer su propia versión.

5.1.3. Los 50. Años de transición

Los cincuenta han pasado a la historia como una época de transición en la que todavía pesaba enormemente la herencia de las consecuencias de la guerra civil. Poco a poco, se fue mejorando económicamente y se dejaron atrás las restricciones de la década anterior. Se suprimió la cartilla de racionamiento y se mejoraron los suministros de alimentos en los mercados. En 1953 salieron los primeros 600 y un año después los primeros Biscuter, con motor de moto y sin marcha atrás. Un 600 podía costar diez años del salario medio y un Biscuter únicamente tres anualidades. En ambos casos habían largas listas de espera. Lógicamente, la gente adinerada poseía automóviles de importación.

Pero la mitad de las viviendas españolas seguían sin agua corriente y tres de cada cuatro no tenían cuarto de baño aunque a medida que fue avanzando la década se iba mejorando el nivel de vida. Las condiciones eran precarias. La inmensa mayoría no tenían calefacción, las pocas neveras existentes eran de hielo, no existían prácticamente las lavadoras automáticas. Infinidad de pueblos carecían de luz eléctrica, la mayoría de las carreteras eran intransitables, la mayor parte de los trenes seguían ostentando el calificativo de *borregueros*. La emigración del campo a la ciudad era cada vez más creciente. Influenciado por el neorrealismo italiano, el falangista Nieves Conde describió su problemática y sus consecuencias en *Surcos (1951)*, abriendo nuevas vías al realismo a la española gracias así mismo a la contribución de cineastas como Antonio del Amo, Rovira Beleta, Bardem y Berlanga, Saura, Fernán Gómez, Ferreri, Mur Oti... . *Surcos* le costó el

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

cargo a García Escudero al declararla de interés nacional. Iquino introduce en su cine aspectos documentales de la ciudad de Barcelona obligado por su raquitismo económico pero creando un estilo diferenciado, e imitado, con su cine criminal, rodado prácticamente en exteriores. Rigurosamente, no podría hablarse de realismo.

El problema de la vivienda era tremendo. En 1950 había un déficit de un millón de pisos. En las grandes ciudades surgían chabolas en la periferia como en los barrios madrileños de Tío Raimundo, el Pozo, Entrevías.... y en los barceloneses de La Perona o Casa Antúnez.. El régimen fomentaba la especulación facilitando la construcción *de viviendas económicas*, pisos en barrios muy alejados del centro, muy pequeños y fabricados con materiales de escasa calidad, barrios que fueron convirtiéndose en auténticos ghettos y en focos de criminalidad. En esos barrios fronterizos se hacinaban los familiares y amigos que irrumpían en la ciudad hasta que encontraban trabajo y vivienda.. En el resto de barrios se popularizó la figura del realquilado que ayudaba a pagar los alquileres a los arrendatarios oficiales del piso. Marco Ferreri (con la co-dirección oficial de Martínez Ferri) expuso en *El pisito* (1958), con tremendo humor negro los problemas de una pareja para encontrar su vivienda. En *Vivir un largo invierno* (1964), producida por IFI para de la Loma, un realquilado pone en peligro la estabilidad matrimonial.

De los estraperlistas, los negociantes con vista o los favorecidos por el régimen, surge una nueva clase social, llamada despectivamente, de los *nuevos ricos* ante la desesperación de la aristocracia de siempre que se ve obligada a aceptarles y alternar con ellos para poder sobrevivir. En las comedias de Iquino, incluso de la época CIFESA y Emisora, es habitual la presencia de un nuevo rico, dibujado normalmente como un hombre casi anciano, que tiene una querida joven y despampanante y es favorecido en sus negocios por *enchufes*. Entre la clase trabajadora, el pluriempleo está a la orden del día, una práctica iniciada por necesidad y continuada a lo largo de otras décadas para acceder a ciertos lujos, caprichos y *necesidades* de la sociedad de consumo. Iquino los retrata precisamente como existentes todavía en plena democracia, en 1980, como la causa de los males de Paco Morán en *Un millón por tu historia*.

Uno de los grandes acontecimientos fue la celebración del Congreso Eucarístico Internacional – que Iquino aprovechó para hacer *El Judas* (1952). El cine religioso seguía siendo uno de los grandes favorecidos por el régimen. Los directores prestigiados oficialmente e tocaban desde posturas conservadoras historias sobre o en torno al catolicismo español. *La señora de Fátima* (1951- Rafael Gil), *El padre pitillo* (1954- Juan de Orduña) o *Molokai* (1959 – Luis Lucia) o resolvían temas morales desde una óptica religiosa. Iquino repitió en *La pecadora* (1954) el conflicto de *El Judas* (1952) y dio la oportunidad a que Romero Marchent rodase *Sor Angélica* (1954), aunque la solución religiosa a problemas terrenales esté presente en una gran parte de las películas de IFI, especialmente las del género criminal. Berlanga rompió todos los moldes oficiales con *Los jueves, milagro* (1957), a pesar de sus innumerables problemas con la Censura.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Pero la auténtica apertura hacia el exterior empezaría a producirse gracias al turismo. En 1951, 700.000 turistas visitaron España y en 1955 fueron 1.400.000 y se seguiría subiendo hasta un techo ideal que siempre se sobrepasó holgadamente. Los sectores más retrógrados se escandalizaron ante las vestimentas estrafalarias y, sobre todo, con la propensión de los extranjeros – principalmente de las extranjeras- a enseñar partes de su anatomía celosamente ocultas en España. Las barbas tipo existencialistas, vestimentas informales y trajes de baño más sucintos que los consentidos a los españoles, alarmaron a quienes velaban por la moral y las buenas costumbres. La iglesia se creyó en la obligación de poner en guardia a sus feligreses ante sus costumbres pecaminosas. Por otra parte, existía la xenofobia heredada de los vencedores de la guerra que se manifestaba en el mensaje ideológico casi único sintetizado en el *como en España ni hablar* o en la glorificación casi hasta los altares de las excelencias de la mujer española, (llegando a extremos como en la copla <la española cuando besa es que besa de verdad>) en definitiva de las virtudes de la raza, unas constantes que en cierto tipo de cine popular perduraron durante muchas décadas y que han sido heredadas por la televisión. El cine recogía estos mensajes emanados desde el estado. Iquino hizo una apología muy completa en *Secretaria para todo (1955)* convirtiendo a Carmen Sevilla en una auténtica Carmen de España.

Sin embargo, los cambios eran imparables y, la actitud de los españoles ante el sexo iría pasando desde una actitud recelosa hasta la consolidación de una doble moral marcada desde posturas masculinas y consentida por las mujeres. Habían mujeres para pasarlo bien, las extranjeras, y mujeres para casarse, las españolas. Habrían de pasar bastantes años para que se alterasen. Pero, entonces desde la Sección Femenina, se dictaban las normas de comportamiento de las mujeres y sus deberes hacia los hombres mientras que el feminismo era una disciplina desconocida. Por su parte, ellos se seguían formando en el Frente de Juventudes, o al menos así estaba estipulado, ya que las empresas estaban obligadas a ceder parte de su tiempo pagado para su formación política. Los noviazgos eran largos, formales, con la obligación de cumplir las normas sociales establecidas y, lógicamente, con castidad de quiero y no puedo. Hacer según que cosas sí pero llegar hasta el final debía reservarse para el matrimonio. El italiano Antonio Pietrangeli rodaría en España *El soltero (1956)* en la que quedaban muy claras las diferencias entre la esposa y la amiga ocasional. Iquino lo describe indirectamente en *Un rincón para querernos (1965)*.

En lo que respecta al cine, la Iglesia seguía teniendo un peso fundamental en los Comités de Censura, proclamando abiertamente que muchas películas eran auténticas escuelas de vicio y de maldad, atacando muy especialmente lo que consideraban como besos largos y lascivos. En otro terreno, el cardenal Segura prohibió el baile en la diócesis de Sevilla mientras que las modas femeninas –consideradas como impúdicas- eran atacadas ferozmente. La españolización de nombres extranjeros había descendido pero de vez en cuando surgía algún intento utilizando la coartada de la Academia Española de la Lengua. Fue de auténtica risa el intento de sustituir la palabra *coñac*, el equivalente del brandy español, por la *más española* de *jeriñac*. Fue un fracaso jocosamente anunciado.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Las liberalizaciones tibias pero imparables empujadas clandestinamente desde el interior y el exterior por la oposición ilegal. Las huelgas de tranvía de Barcelona, paros en el País Vasco (que entonces se llamaba Provincias Vascongadas), huelgas en Asturias y en la Universidad de Madrid... todo tuvo su importancia política para conseguir cierta apertura aunque sin que sirviese demasiado para reducir la represión policial. En el interior, se empezaba a notar la ayuda norteamericana que, después de los tratados con Norteamérica de 1953, empezaba a caer sobre España. Pero también empezaban a notarse grietas entre los grupos en el poder que pasaron de ser aliados interesados a rivales en estado de alerta. La oposición española se organizaba en el extranjero. En 1958 se crean el Frente de Liberación Popular (FELIPE) y ETA. La lenta escalada del Opus Dei en los puestos clave de la administración llevaron a sus tecnócratas a los ministerios económicos quienes entre 1957 y 1959 pusieron en marcha, el primer intento del franquismo para modernizar su economía, el llamado plan de estabilización. Los falangistas se sintieron arrinconados. 600.000 españoles habían emigrado a Europa para poder trabajar y repatriar parte de sus salarios a España, formando un montante fundamental para la capitalización del país y para su reserva de divisas. Iquino quiso tratar el tema –inspirándose en *Rocco y sus hermanos (1960 – Rocco e i suoi fratelli –Luchino Visconti)* – pero tuvo problemas con la Censura¹³³ y abandonó el proyecto.

De esta década nos quedan imágenes como la del sereno o la del vigilante, que tenían las llaves de todos los portales de vecino y que anunciaban las horas y el tiempo; los trajes de domingo; *Gilda* calificada eclesiásticamente como de *gravemente peligrosa*; el edificio España de Madrid, conocido popularmente como *El Taco* porque todos quienes la veían por primera vez lanzaban un taco de admiración¹³⁴; la llegada del *Semiramis* que repatrió a Barcelona ex combatientes de la División Azul; el ansiado ingreso de España en la ONU gracias al apoyo estadounidense en contraprestación a la instalación de sus bases militares: las elecciones municipales de 1954 en las que nadie creía; la creciente popularización del 600 inmortalizada por *Ya tenemos coche (1958 – Julio Salvador)*; Franco triunfante en el yate Azor; Eisenhower en España; el conflicto de la administración española con la MPPA estadounidense que hizo descubrir a los españoles el cine italiano, a su neorrealismo ya evolucionado y a sus *maggiorate*. En el cine español todavía eran mujeres impensables.

Los medios de comunicación seguían bajo el férreo control de la Administración. Sin embargo se inició una leve despolitización de algunos periódicos. Se advierten atisbos de cierta actitud crítica. El nacimiento en 1952 del semanario de sucesos *El caso* propició la difusión de una espeluznante crónica negra de la sociedad española. Iquino, IFI y otros productores españoles convirtieron o se inspiraron en sus noticias para hacer algunos de sus films del género criminal, siempre lógicamente mediatizados por la censura. La

¹³³ Véase II. 2.3.3. *Proyectos no realizados*.

¹³⁴ En realidad, y para ser más exactos, se le conocía como la *Torre Coño* porque al verlo todos decían ¡*Coño, qué torre!*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

falta de libertades impidió que aquel cine se convirtiese en un auténtico cine negro según el modelo norteamericano. La radio alcanzó la popularidad que ya se anunciaba al final de la década anterior convirtiéndose, a falta aun de la televisión, en el medio más popular y más barato. *Cabalgata fin de semana*, *Fantasia*, *Noche del sábado*, *Teatro invisible*, *Lo toma o lo deja*, las retransmisiones deportivas fueron títulos de algunos programas que encumbraron a nombres como Enrique Mariñas, Matías Prats, Joaquín Soler Serrano, Federico Gallo, Arández, José Luis Pecker, Bobby Deglané, Ricardo Palmerola, Juan Manuel Soriano..... Folletines como *Lo que no muere o Ama Rosa* mantuvieron enganchadas al receptor diariamente y durante meses a las amas de casa españolas. Cumplían una función parecida a la de los viejos folletines por entregas y la de los posteriores culebrones televisivos. Muchos de ellos se convirtieron en películas para beneficiarse de su sinergia. Iquino tenía buenas relaciones con la gente de la radio barcelonesa, incluyendo a algunos de ellos en sus películas o haciéndoles presentar sus estrenos.

No hay que descartar la influencia de esta especialidad radiofónica en algunas producciones cinematográficas de la época. Sin embargo, la construcción de los personajes y la exagerada dramatización de las situaciones no afectaron en demasía los films de IFI ya que us melodramas eran más clásicos y la productora se decantó preferentemente por films del género criminal y comedias. La radio fue la gran protagonista de *Historias de la radio (1955 – Sáenz de Heredia)*. Por otra parte, infinidad de españoles seguían escuchando Radio España Independiente, Radio Moscú y el resto de emisoras que, desde el extranjero, seguían tratando de controlar la radio amordazada de Franco. En 1956 se hacen las primeras pruebas oficiales de la televisión y a finales de la década proliferan los *Teleclubs* – especialmente en pueblos y barriadas- para quienes no pueden adquirirla. Se experimenta una revolución en el mundo del disco convirtiendo al tocadiscos en objeto imprescindible para la diversión de los jóvenes y la popularización de los cantantes y los grupos. La llegada del rock and roll contó con un respaldo importante de tocadiscos. Los Platters, el Duo Dinámico, Paul Anka, Neil Sedaka, Elvis Presley, Cinco Latinos... fueron los grandes triunfadores. IFI no tardó en seguir el ejemplo norteamericano que les había convertido así mismo en estrellas de su cine rodando *Botón de ancla (1960)* en honor del Duo Dinámico.

La popularidad de los toros iba descendiendo, mantenida principalmente por el turismo, y arrinconada por el futbol y las nuevas aficiones. El cine dedicó algunas cintas a los futbolistas más famosos de la época. Alfredo Di Stefano protagonizó *Saeta rubia (1956 – Javier Setó)*; Ladislao Kubala *Los ases buscan la paz (1954 – Arturo Ruiz Castillo)* y una constelación de futbolistas apareció en *Once pares de botas (1954- Rovira Beleta)*. Iquino había adaptado en 1951 la sátira polideportiva de Fernández Flórez *El sistema Pelegrín (1951)* mostrando, ,en realidad, su personal actitud contra el deporte como esfuerzo físico. Quizá por ello hizo tan pocas películas deportivas: Sólo *Young Sánchez (1963)* y *La liga no es cosa de hombres (1972)*

Al régimen le cogió por sorpresa la concesión del Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez en 1956. Surgió el

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Grupo Poético de los 50 (Angel González, Caballero Bonald, Carlos Barril, Gil de Biedna, etc., como preludeo de una nueva generación simbolizada y centrada en Barcelona por editoriales como Seix y Barral y Destino. Se publicó *El jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, *Fiesta* (1954) de Juan Goytisolo, *Primera memoria* (Ana María Matute, *Nuevas amistades* (Juan García Hortelano) y obras de escritores que habían combatido en el bando republicano, como Blas de Otero y Gabriel Celaya aunque lo normal era que no hubiesen hecho política activa. En el teatro siguen los espectáculos arrevistados, se consolida Buero Vallejo y aparecen autores que plantean problemas morales, nunca políticos, como Joaquín Calvo Sotelo, Jose María Pemán, Luca de Tena.... Es un década con abundantes estrenos marcada además por nombres como Tono, López Rubio, Neville, Mihura, Alfonso Paso y por la consolidación de Buero Vallejo así como por la irrupción de Alfonso Sastre. Se crean los Teatros Nacionales. Pero globalmente, por número de espectadores, el teatro sigue agudizando su crisis.

En el cine hay que destacar las Conversaciones de Salamanca (en mayo 1955), Bardem, Berlanga, Ferreri, pero también *El último cuplé* (1957 – Juan de Orduña) y los niños prodigio (Pablito Calvo, Marisol, Rocio Dúrcal, Joselito). La guerra civil sigue presente en el cine español como marco o como centro de las películas más diversas, *Balarrasa* (1950-Nieves Conde); *Servicio en el mar* (1950 -Luis Suárez de Lezo), *Lo que nunca muere* (1950 – Julio Salvador), *La patrulla* (1954- Pedro Lazaga) o *La encrucijada* (1959 – Alfonso Balcázar), aunque siempre desde la perspectiva de los vencedores. Después de *Brigada criminal* (1950), Iquino se sumó tímidamente a las adaptaciones literarias pero no de época (posiblemente por cuestión de costes), a los musicales (modernos, folklóricos y zarzueleros); a los films religiosos y a las películas con niño volcándose muy especialmente en el género criminal y a las comedias de siempre de Iquino.

5.1.4.. El despegue económico de los 60

El 10 de julio de 1962 Franco forma un gobierno que refuerza la influencia del Opus Dei. Pero su primer Plan de Desarrollo (1964-1967) lanza, aunque con limitaciones, a España hacia la economía de mercado e inicia su despegue económico. Sin embargo, aquel mismo año, el gobierno tecnócrata lleva a cabo un reajuste económico –que también afecta a la industria cinematográfica – y que por sus consecuencias restrictivas provoca problemas de orden público. En Munich, políticos de la oposición interior y en el exilio, se reúnen convocados por el Movimiento Europeo. Imposible ya de controlar esta información, el gobierno obliga a que los medios de información califiquen la reunión como el *Contubernio de Munich* y no acepta los cinco puntos exigibles para que España entre en Europa, tomando incluso medidas de excepción contra algunos de sus asistentes, confinamientos y destierros. En 1964 se conmemoran las bodas de plata del régimen como los *25 años de paz*. Sáenz de Heredia le dedica al Generalísimo su film *Franco ese hombre*. Pero en 1965, con *la Ley Fraga* la prensa inicia una firme - aunque finalmente accidentada – andadura hacia su libertad.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Se ha producido lentamente la formación de una clase dominante que ya se gestaba entre los poderes fácticos y económicos surgidos de la guerra civil aunque sigan manteniéndose sus diferencias. Sigue no obstante creciendo la emigración en busca de mejores salarios. Pero, en líneas generales, gracias al denominado *desarrollismo* aumenta el bienestar de la mayoría de españoles aunque sea a costa de endeudamientos, de los engañosos *cómodos plazos* y a la aceptación del consumismo. Aumenta la renta per capita. Se va formando una nueva clase media trabajadora de profesionales liberales, pequeños empresarios y altos empleados. Sigue creciendo el éxodo del campo a la ciudad. España se alinea con otros países en la que se ha dado en llamar la *década prodigiosa* o los *felices sesenta*. (evocados en el film del mismo título de Jaime Camino (1964)). En su conjunto ha pasado del subdesarrollo a ser una potencia económica mediana. Se empieza a hablar *del milagro español*. El turismo y nuestros emigrantes son el gran motor económico. En 1960, los turistas fueron 10 millones mientras que en el año último de la década rozaron los 24 millones. El cine español de la época se nutre de forma importante del fenómeno del turismo y del éxodo del campo a la ciudad. Los primeros *destapes* tolerados los protagonizan en el cine precisamente actrices extranjeras en playas españolas. Elke Sommer en *Bahía de Palma* (1962 – Juan Bosch) es la pionera.. Es un erotismo muy *light* que puede encontrarse también en films de IFI como *De picos pardos en la ciudad* (1968) y las comedias con Cassen y Mary Santpere, Surgen las discotecas. Los bailes tradicionales y las salas de fiestas han de cambiar la música en vivo por la enlatada. Las jóvenes españolas empiezan a liberarse sexualmente en las grandes ciudades y en los centros turísticos. Otras, abren los ojos a las actitudes foráneas en las vacaciones playeras en las que si no tienen la manga ancha se quedan huérfanas de novios españoles. La minifalda es como un eficaz espaldarazo hacia su libertad. La píldora anticonceptiva es mucho más importante, aunque de fondo siga pesando la formación religiosa. Las experiencias de los emigrantes, el turismo y las salidas de los jóvenes al extranjero están cambiando radicalmente las costumbres del país. Salvo raras excepciones, el cine las refleja pero sin atreverse a entrar a fondo. IFI anatemiza los vicios que vienen de fuera en *Juventud a la intemperie* (1962) como ya lo había hecho en la década anterior con *Los gamberros* (1954).

Musicalmente, los Beatles arrasan seguidos por los Rolling Stones. Surgen nombre nuevos, influenciados o no por el rock norteamericano. Bruno Lomas, los Pekenikes, Los Bravos, Los Canarios, Juan Pardo, Junior, Gelu, Juan Manuel Serrat, la Nova Cançó, Raphael, Julio Iglesias, Karina, las chicas yeye., los cantautores, y grupos, muchos grupos... todos los estilos tienen su cabida gracias al fomento de la televisión y a presentadores como José María Iñigo y Tomás Martín Blanco. La radio contribuye poderosamente con *Los cuarenta principales*, idea que importaba el modelo *Top forty* norteamericano. Concha Velasco se convierte en la estrella multimedia por excelencia.. La *operación nostalgia* de los cuplés de Sara Montiel ha evolucionado pero sigue su curso.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

En los toros Manuel Benítez, El Cordobés sustituye a Camacho como la gran figura popular pero son simples *icebergs* que no engañan: la fiesta nacional ha pasado a ser de disfrute casi exclusivo para turistas. Sin embargo, el torero ha quedado como una figura de uso casi obligado en determinados melodramas folklóricos o musicales. El deporte, y no sólo el fútbol inicia un despegue propio de país desarrollado. El Madrid triunfa en fútbol y baloncesto en Europa. El tenis y el ciclismo entran en la elite internacional.

En 1963, se crea *Cuadernos para el diálogo*, una revista de oposición cristiana en la que caben otras tendencias críticas, surgida con el beneplácito de Fraga. La televisión pública ha substituido a la radio, pero no la ha matado como pronosticaron sus agoreros, sino que la ha obligado a buscarle caminos nuevos, eso sí, sin tener todavía derecho a la información plena. *Un millón para el mejor* arrasa en las televisiones y convierte en populares a seres normales y corrientes hasta entonces anónimos, haciendo buena la profecía de Warhol. La televisión se ha hecho imprescindible e, igual que ocurría en el cine, las series norteamericanas acaparan las pantallas. Políticamente, se ha convertido en un medio de adiestramiento y socialización mucho más poderoso que la radio. Sáenz de Heredia rueda *Historias de la televisión* (1965).

En el teatro, que continúa descendiendo a pesar de su revitalización televisiva, Alfonso Paso es el autor más representado pero Buero Vallejo es el más interesante. Siguen en el candelero Mihura, López Rubio y Víctor Ruiz Iriarte. Alejandro Casona vuelve de su exilio americano y resucita su ignorada obra. Lauro Olmo, Martín Recuerda, Alfredo Mañas...asimilan teatralmente la corriente realista de oposición al régimen con su teatro crítico.

La literatura goza de mayores libertades que la mayoría de las expresiones artísticas. Es la década de la *crítica social* con jóvenes como Alfonso Grosso, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, que reflejan la realidad del país desde posturas diferentes. Es tal vez la mejor época de Delibes (*Cinco horas con Mario*, *Las ratas*) o de Cela (*San Camilo*). Luis Martín Santos publica *Tiempo de silencio*; Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras*, Mercé Rodoreda, *La plaza del diamant*; Salvador Espriu, *La pell de brau*.... Salvo unos pocos directores del Nuevo Cine Español, Saura, Fernán Gómez o el productor Querejeta, el cine no está a la altura de las ambiciones y las inquietudes de los escritores. Anestesiado por el gran éxito de los sainetes costumbristas y en los subgéneros puestos de moda por las co-producciones, –salvo escasas excepciones – tardaría unos años en reflejar estas tendencias literarias.

Precisamente en 1962, y gracias a García Escudero en su segundo mandato, el cine recibe un importante espaldazo. Surge este *Nuevo Cine español* gracias a una legislación que apoyaba a los cineastas surgidos de la EOC, movimiento al que se sumaron directores como Saura y productores como Querejeta. Iquino le dio trabajo a Mario Camus produciéndole dos películas aunque desistió por su escasa rentabilidad a pesar de las ayudas oficiales. Paralelamente aparece la *Escuela de Barcelona*, de vida más efímera, como réplica

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

al llamado *cine mesetario*. También gracias a García Escudero se crean las salas de arte y ensayo que permiten ver íntegras y en versión original películas vedadas por diferentes motivos a las salas comerciales.

Pero el cine comercial iba hacia otros derroteros. Por una parte la comedia española se había revitalizado gracias al erotismo de las actrices servido a cuentagotas; a los niños prodigio que ya habían crecido; a las cintas con ídolos de otras disciplinas (El Cordobés, Manolo Escobar, Raphael, Los Brincos, etc.) a Sara Montiel y a las co-producciones (especialmente con Italia) que fabricaban *westerns* o *thrillers*. Samuel Bronston trasladó a España las grandes *machines* hollywoodienses. Iquino fue uno de los muchos productores que se apuntaron a los beneficios de las co-producciones, haciéndolo principalmente a través de los westerns. Durante esta década y buena parte de la siguiente las coproducciones se convirtieron en grandes negocios de escaso riesgo y pocas ambiciones artísticas, aunque no obstante *El verdugo* (1963- Berlanga), *Viridiana* (1961 – Buñuel), *Llanto por un bandido* (1964- Saura), *Los cien caballeros* (1965 – Vittorio Cottafavi) o *Por un puñado de dólares* (1964 – Sergio Leone) también fueron co-producciones. La colaboración entre países fue un recurso que revitalizó principalmente el cine como industria.

Imágenes de la época: Las manifestaciones universitarias; la represión de la policía armada; huelgas mineras en Asturias; creación de las primeras Comisiones obreras; ejecución de Julián Grimau; Muerte de Quico Sabater a manos de la guardia civil que representa la desaparición de uno de los últimos jefes de los maquis¹³⁵; la boda de Fabiola; el accidente de caza de Franco; la boda de Juan Carlos y Sofía; Eurovisión y el lío del *La, La, la*; el alcohol metílico; el gol de oro de Marcelino; el escándalo *Viridiana*; ETA mata por vez primera.; la bomba de Palomares, el Lute; Manolo Santana, los nuevos concursos de *misses* con Carmen Cervera a la cabeza...

En 1969, al estallar el caso MATESA, Franco castiga de forma sorprendente a quienes habían destapado el escándalo –Fraga, Solís y los falangistas- y forma un gobierno casi totalmente monocolor con presencia abrumadora de los tecnócratas del Opus. Aquel mismo año, Franco hace que las Cortes designen al príncipe Juan Carlos como su sucesor.

5.1.5. Los 70. El gran cambio.

España entera sabía que cuando desapareciese el Dictador todo el país cambiaría. Y se seguía con impaciencia y expectación las noticias del inevitable deterioro de su salud. Pero hasta los últimos momentos de su existencia, Franco parecía tener firmes en sus manos las riendas del estado. La desaparición de su brazo derecho Carrero Blanco con el atentado de ETA – recreado en 1979 por Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro*- fue un golpe mortal para la perpetuación de su entramado social político aunque,

¹³⁵ En 1974, de la Loma evocaría su figura de forma encubierta en *Metralleta Stein*.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

efectivamente, lo dejase casi todo *atado y bien atado*, mucho más de lo que podría esperarse. Cuarenta años de franquismo habían formado un tejido social difícil de destruir al menos de la noche a la mañana..

Los cinco primeros años de la década siguen marcados por el progreso económico de la población, aunque en el último año del franquismo surgiera una peligrosa crisis económica a la que no fue ajena la del petróleo. Menos emigrantes, mejor nivel de vida interior, una imparable liberalización, pérdida de poder de la Iglesia y, aunque a considerable distancia todavía, un progresivo acercamiento a Europa en todos los sentidos. Los cinco restantes años de la década, están marcados por la desaparición de Franco, la lucha por el poder, la inevitable transición y el inesperado desencanto de quienes creían en los cambios bruscos. Se ha avanzado con altibajos. Se presentó el *Front d'Alliberament Gay*; hubieron muertes en Montejurra; ETA sigue inexplicablemente matando, vuelven los exiliados, la matanza de Atocha, el atentado de *-El Papus* La democracia está resultando muy cara. La industria del cine vivía así mismo momentos de confusión y de cambio acelerado. La no menos acelerada -aunque confusa- liberación de las normas de la Censura favorecía la aparición de los films más imprevisibles. IFI abrió los ojos a otros productores con *sus films denuncia* primero y con sus comedias eróticas después. La avalancha de films etiquetados 'S' es incontenible mientras que los directores comprometidos tienen dificultades para encontrar financiación para sus películas.

Los medios de comunicación siguen la tendencia de la década anterior. Brutal auge de la televisión; asentamiento de la radio y libertad creciente de la prensa escrita a pesar del cierre del diario *Madrid*. Surgen revistas satíricas como *Por favor* y *Hermano lobo* que popularizan firmas como Maruja Torres, Vázquez Montalbán, Carandell, etc. La -censura va cediendo posiciones. *Furtivos* (1975) se eterniza en cartel; *La trastienda* (1975) muestra el primer desnudo femenino frontal del cine español en una historia protagonizado por un miembro del Opus; la obra teatral *Equus* mantiene un duro pulso con la censura y *La prima Angélica* (1973), criticaba la sociedad franquista ya en clave más entendedora que críptica...

Después de la muerte de Franco, los acontecimiento se precipitan hasta llegar a las primeras elecciones democráticas. La sociedad se liberaliza de tabúes. lenta pero imparablemente La religión ha perdido peso. La emancipación de la mujer es un hecho. España está en lo económico, aunque no sea de forma total y existan evidentes bolsas de pobreza, en la órbita de la sociedad del bienestar. A finales de la década se puede escribir de todo. Las obras teatrales y las películas se pueden hacer con toda libertad. Puede verse todo el cine que se hace en el mundo y se recuperan películas prohibidas. Las publicaciones eróticas se suceden. El gran cambio ha hecho pasar al país al otro extremo, sobrepasando a otros países que antes de la democracia iban en este aspecto por delante de España. En otros terrenos -económicos, sociales, educación, etc.- no ha ocurrido lo mismo. Se crea la España de las autonomías. Se había pasado en un lustro de una sociedad construida sobre la represión a una sociedad absolutamente permisiva.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

En el cine sus únicas limitaciones son la taquilla y el peligro siempre presente del pujante y arrollador cine norteamericano, fortalecido después de su crisis de los primeros años de la década, con sus prácticas oligopolistas corregidas y aumentadas. Que la correlación de fuerzas todavía no está del todo clara lo demuestra la represión la prohibición de *El crimen de Cuenca (1979)*. La industria del cine español se bate con las armas de un erotismo desbocado. Iquino, y otros productores españoles viven años dorados con películas baratas de alto rendimiento en taquilla. Los directores que antes de la muerte de Franco utilizaban las metáforas ahora tienen problemas para encontrar un nuevo lenguaje diferenciador. El cine político que narre hechos recientes de España aun es muy escaso. Chávarri, Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, Martínez Lázaro, Fernando Colomo,... son algunos de los nuevos nombres. Únicamente es posible gracias a las subvenciones oficiales. Al gran público no le interesa como lo prueba el hecho de que, paradójicamente, sigan triunfando comedias como las de antes, las folklóricas, las de Martínez Soria, las de Esteso, Ozores, Pajares... Los toros quedan estabilizados en su descenso. El deporte, sobre todo el fútbol, va en constante alza. El teatro sigue también la moda del destape pero paralelamente surgen grupos como els Joglars, Tábano, Dagoll Dagom, Comediants... Se abren locales alternativos y sigue el teatro comercial de siempre abocado principalmente a las comedias. Pero a nivel global de país, el teatro sigue en baja y prácticamente su presencia se reduce a las grandes ciudades. En literatura, el salto a la democracia propicia que se avance temáticamente al cine y al teatro. Se recuperan exiliados como Ayala, Andújar, Corpus Barga... Surge Vázquez Montalbán y poetas como Pere Gimferrer.

Imágenes de la década: las escapadas a Biarritz y Ceret para ver cine; la voladura del coche de Carrero Blanco; los blue-jeans; la muerte de Nino Bravo; José Legrá; Joahn Cruyff; RUMASA; SOFICO; el proceso 1001; Blas Piñar y Fuerza Nueva; los GRAPO; la marcha verde; todos los acontecimientos como consecuencia de la muerte de Franco; Nadiuska; la disolución de las Cortes por Suárez, el aumento del consumo de drogas; el retorno de Tarradellas, la Constitución.... Con todo este panorama, el cine comercial español, aun desconfiando, se volvió prácticamente de espaldas a los acontecimientos contemporáneos. Iquino lo hizo totalmente.

5.1.6. Cuatro años de los 80

La aceleración del cambio ha creado una sociedad contradictoria. Se vive en la mayor de las permisibilidades pero, paradójicamente, los jóvenes formados en libertad total, se demuestran cada vez más conservadores. El conformismo parece ser la actitud ante las injusticias, ante la creciente materialización y deshumanización de la sociedad. No es un fenómeno propio de España. Estos primeros cuatro años –los únicos en que Iquino hizo cine- se caracterizan por el derribo de los mitos. Parece como si el conocimiento de primera mano de lo prohibido provoque decepciones y reduzca valoraciones antaño quizá exageradas. El 23 F demostró que la democracia no estaba segura pero su fracaso decantó los deseos de los españoles hacia lo material, hacia lo inmediato.... Vacaciones, automóviles, productos de consumo, hedonismo....Con la

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

llegada de los socialistas al poder en 1982 se inicia un cambio esperanzador que acaba fracasando. El cine empieza a hablar de la guerra y sus efectos desde el punto de vista de los perdedores. Iquino sin IFI vive pensando en su cine de siempre y en un proyecto que nunca llevará a cabo, *Los hombres de Veciana*. Aunque siga haciendo cine durante los primeros cuatro años, los 80 ya no era su época.

5.2. Iquino y la Administración

Lo mismo que cualquier otro productor español de la época franquista, los problemas principales de Iquino radicaban en poder salvar los escollos de la Administración para poder hacer cine. Era arduos esfuerzos que se repetían película tras película y en los que se necesitaba experiencia, influencias y mucha suerte ante la falta de una normativa suficientemente lógica, coherente y clara. A lo largo de este trabajo se han venido detallando cronológicamente los cambios oficiales administrativos con los que el cine español, e Iquino naturalmente, tuvieron que enfrentarse. Los dos problemas mayores – la clasificación de las películas (para obtener ayudas, subvenciones, licencias de doblaje, etc.) y la Censura- están estrechamente relacionados. Basándose la obtención de beneficios en las ayudas estatales- y no en la taquilla- era inevitable que se buscara la máxima clasificación- dentro de un calculado realismo al solicitarla- contentando los requerimientos –primero no escritos y después más explicitados pero siempre sobradamente conocidos a través de la práctica- de las Juntas de Clasificación. Tony San José comenta (ent. cit.) que una clasificación no prevista, o todavía peor una prohibición, podían representar una auténtica ruina ya que, en la mayoría de las veces se rodaba sin haber obtenido previamente el cartón de rodaje.

Ni como director ni como productor Iquino se refirió nunca a la Censura por motivos de libertad de expresión: *<Yo no he hecho batallitas con la censura española. Había quien denunciaba cualquier corte de sus films. Yo no. Yo pensaba: bueno, ahora me cortáis pero un día caeréis todos>* (TX 1.2.78). Siempre la consideró como una traba para el desarrollo de la industria del cine ya que la colocaba en situación de inferioridad respecto al cine de otros países y como un enemigo al que había de sortear con astucia no atacándolo nunca de frente.

Casi siempre, supo contemporizar con los censores, acatando sus indicaciones, ganándose la complicidad de algunos de sus miembros ¹³⁶ o sacando partido de las lagunas legales, como en el caso de las dobles versiones o las coproducciones.. En 1971 (NU 17.8.71) se refirió a que habían autorizado – aunque cortada – el film francés *La piscina* (Jacques Deray) mientras que a él le habían cortada dos escenas de una película clasificada para mayores de 18 años. *<Lo que yo pido es que, al menos se sitúe al cine español en las mismas condiciones que al cine extranjero que se proyecta por aquí. Esta es la causa de que no tengamos*

¹³⁶ HEREDERO, Carlos F. en *Las huellas del tiempo* señala que por su condición de miembro de la todopoderosa Junta de Censura, se explicaba que Wenceslao Fernández Flores fuese uno de los autores más adaptados de aquella época. Iquino lo adaptó en *El sistema Pelegrín* (1951)

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

actores, ni directores, ni industria no de que se pudiese competir en los mercados internacionales>. Sin embargo años después declaró (NU 8.10.73) . <La Censura deja hacer buenas películas siempre que sean del gusto de la Censura. Si usted presenta un guión positivo, católico, aleccionador, como en mi última película 'Aborto criminal'>. Es una opinión que revela su habitual práctica del consenso. Precisamente, aquel film tuvo una agitada historia con la Junta de Censura, como se expone más adelante en este mismo capítulo.

Resulta elocuente que en su primera película, *El expreso de Andalucía* (1935) ya tuviese problemas con la Censura republicana, que le obligó a cambiar el título por *Al margen de la ley* y a que efectuase diversos cortes. Todo porque, según Iquino, podía haber desvelado un caso de homosexualidad entre un ministro y uno de los delincuentes. Iquino debió aprender bien la lección, especialmente en la represiva etapa de la inmediata postguerra pero resultaba difícil trabajar sin criterios claros. En el cortometraje *Buscando estrellas* (1941) tuvo dificultades con la Censura principalmente por parte de los diálogos. Un ejemplo de las sugerencias de los censores:: Debía corregirse :*Lo de idiota lo decía por mi padre*, una imposición inconcebible incluso en aquel contexto.

Las películas de su etapa Campa/CIFESA, se realizaron con sumo cuidado para evitar problemas pero, incluso así , surgieron dificultades imprevistas. He aquí dos ejemplos: El primer film, *¿Quién me compra un lío?* fue autorizado para España pero, inexplicablemente, se le denegó el permiso de exportación. A *La culpa del otro* (1942 se le prohibió la canción *Tatuaje*,¹³⁷ y para obtener el permiso de *Un enredo de familia* (1943) se le exigió que se cambiase el título inicial de *Cuatro gemelos, dos suegras y unos prismáticos*. En este caso surgió un elemento imprevisible ya que la Junta de Censura consideró inicialmente que la película era de baja de calidad y que, ante la escasez de celuloide que existía, no merecía ser aprobada. A *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1945) se le prohibió uno de sus slogans publicitarios, *La Codorniz en cinta*, aunque ¡nueve meses después de su estreno!

Iquino aprendió a sobrevivir en el marco de todo tipo de censuras. Estaba acostumbrado además a hacerlo en el teatro. Pero entonces se guardaba su opinión: <*No podíamos hacer temas que interesaran a las masas. Las masas están ávidas de saber, no saben nada y lo necesitan. ¿Y sabes porque lo desconocen casi todo?. Pues porque en los países totalitarios no interesa un pueblo listo*> (Fot. ent. cit. con Tomás Delclos). Es por ello que utilizó el recurso de la doble versión, difícil de controlar por la Administración: <*La única salida para escapar de la Censura era rodar fuera. Pero no resulta, es muy caro*> proclamando (Fot. ent. cit. 29.4.77) <*Yo inventé la doble versión, para ser exactos, la doble versión es un invento de censura porque manipula los originales... en fin ya nos entendemos*>. Hay que remarcar de nuevo que, normalmente, los problemas de Iquino con la Censura fueron de tipo eróticos, nunca políticos. Y tal como

¹³⁷ FANES, Felix. Op. cit. pag 110. Sin embargo, ésta figura en la versión editada en video.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

le ocurría en su teatro, todo era cuestión de unos centímetros de ropa de más o de menos en el vestuario de las actrices en los films para el mercado interior y en el sinsostenismo para los destinados a la exportación.

Se han podido detectar a través de los expedientes de Censura o a través de las noticias publicadas por la prensa especializada, el gran número de proyectos que no se llevaron a cabo en IFI (a los que hay que sumar los de Conexión Films). Pero se han encontrado pocos que fueran prohibidos totalmente por la Censura. Algunos lo fueron en una presentación inicial pero después de algunos tira y afloja se llegaba finalmente a un acuerdo porque se trataba, salvo pocas excepciones de discrepancias epidérmicas o de simples frases de diálogos ya que Iquino, como era lógico, se imponía como todos una autocensura previa. Otros proyectos fueron desestimados finalmente por la productora, después de haber sido aprobados por Censura, simplemente porque se había cambiado de idea, por imposibilidad de contar con el equipo previsto o porque, Iquino pensaba que ya no eran rentables. Este es el caso de *Los que huyen (1963)* en que Iquino decidió no hacer la película porque los cambios que exigían los censores la vaciaban de sus intenciones (emigración de españoles al extranjero). Existen diversas variantes más explícitas en el apartado II .2.3. *Proyectos no realizados*, las cuales se complementan aquí con algunos ejemplos:

Españolización:

Para *La Familia Vila (1949)*, se habían previsto inicialmente a como protagonistas a la actriz francesa Jacqueline Plessis (para Elvira), al actor italiano Eugenio Testa (Sr. Vila) y a Alfonsina Saavedra (Carmen) pero Iquino cambió radicalmente de opinión respecto al reparto. Lo españolizó sustituyéndolo por Maruchi Fresno, José Isbert y Juny Orly y se lo comunicó a la Junta de Censura entonando una especie de *mea culpa* <caigo en error al repartir los papeles principales de una película tan españolísima entre artistas extranjeros>.

Sexo

Iquino se lamentó siempre de la autocensura que se impuso, especialmente en *Fuego en la sangre (1953)*. El sexo es el motor de las acciones de los dos protagonistas aunque quede visualmente limitado por la evidente presencia de esta censura en las escenas íntimas. Está latente su implícita carga erótica. En el resto de su filmografía es una constante su constante lucha por aprovechar cada nuevo resquicio que se iba abriendo.

La justicia española es infalible

José María Forn (ent. cit.) tuvo que luchar lo indecible para conseguir la aprobación de *El fiscal* que narraba el caso de un error judicial. La Junta de Censura envió el guión al Tribunal Supremo y éste lo prohibió porque en España no se cometen errores judiciales. Se eliminó el error judicial, se cambió el título por el de

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

¿*Pena de muerte?* (1962) y el proyecto fue aprobado. En *Aborto criminal* (1973) tuvo que cambiar el alegato final de fiscal dejándole sin voz sustituida por música.

Religión:

Iquino declaró (Fot. ent. cit) que cuando proyectaba *El Judas* (1952) <*Censura me amenazaba con prohibírmela si le faltaba el respeto a Cristo. Esto me desinfló muchísimo porque hice toda la película pensando que si no les gustaba se cargaban la película*>. De hecho, la lucha de Iquino fue para que le concediesen la clasificación de Interés Nacional, que después de habersele rechazado, consiguió finalmente

La lengua catalana

En *El tambor de Bruch* (1948) podían escucharse algunas frases ambientales en catalán. <*Después de siete u ocho semanas de exhibición, quise pasar El Judas en catalán. La doblé y la anuncié. Se iba a pasar en el cine Capitol de Barcelona que yo había alquilado. Pero después tuve que devolver el dinero de las localidades. La policía impidió el estreno*>. ¹³⁸

Los casos de los films denuncia

Iquino supo aprovechar y anticiparse a otros productores en la etapa del tardofranquismo. Se ha elegido como ejemplo, la trayectoria en los despachos de *Aborto criminal* (1973) aprobado por el Ministerio de Información y Turismo (21.1.73) , lógicamente después de verse la película terminada, y después de diversas imposiciones y advertencias:

- En la primera presentación se exigía el cambio del título inicial de *El aborto clandestino*. < *Además deben sustituirse las expresiones groseras (Tocar el culo, Hijo de puta, etc.)*>. Cuando se informaba del número de abortos que se hacen anualmente en el mundo debe hacerse de forma general sin entrar en detalles. Ha de suprimirse la enumeración de los anticonceptivos y de los métodos abortivos <*por cuanto que no existe más aborto legal que el natural*> Para el cambio de título, IFI propuso *El aborto*, *El aborto prohibido* y *El aborto criminal* como alternativas a *El aborto clandestino*

- En la segunda se exigía suprimir la frase <*Eso del amor en grupo debe ser una cosa muy moderna*>. Para ayudar a su aprobación, Iquino envió una carta (20.11.72) en que la justifica que <*nuestro guión quiere ser una denuncia y, será, si la Junta de Censura lo admite, una importante película con técnica de documental, auténtica, con un mensaje directo que haga reaccionar la conciencia de unos y advierta a los desaprensivos que nuestra ley está siempre alerta contra los delincuentes*>. Adjuntaba recortes de prensa

¹³⁸ La noche del cine español. Fernando Méndez Leite. ent. con Iquino y Antonio Vilar (TV2- 27.1.86)

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

que denunciaban el aborto

- En la tercera, el Ministerio imponía que solamente se insinuase el aborto de la señora Rosa, que no se viese el aborto de Menchu y suprimir las frases: *<Eso es coser y cantar. A los tres días no te acuerdas de nada. No tengas miedo, es cuestión de nada. Eso es para las señoras con pasta, que no tienen nada que hacer. Esto es rápido y te vas a quedar como nueva>*. Y así mismo, se debía conservar el sentido moralizador. Quería además que se modificara el informe del fiscal: *<Ha de ser más técnico sin perder su carácter de moralizador>*. Este aparece finalmente en el film sin palabras subrayado por música clásica.

El oportunismo y también la paciencia de Iquino se manifiesta en los trámites administrativos de *Fraude Matrimonial* (1976). El 31 de agosto de 1973 se había presentado un guión titulado *Los increíbles vicios*, acompañado por una carta de Iquino en la que se daban argumentos para su aprobación. Primero habla de su trayectoria, dice que ha exaltado los valores religiosos y patrióticos con *El Judas*, *Botón de Ancla*, *Brigada Criminal* y *El Primer Cuartel*. Dice que ha denunciado las lacras sociales cuya extirpación es imprescindible para el normal desenvolvimiento de una sociedad civilizada, con *Juventud a la intemperie*, *La ruta de los Narcóticos*, *Aborto Criminal*. Y argumenta que *<a primera vista la lectura de 'Los increíbles vicios' puede llevar a los lectores la duda de si se debía o no autorizar su conversión en imágenes. Sin embargo, su desenlace positivo, con un intenso contenido de enseñanza, de advertencia y, en definitiva, la realización –con mi larga experiencia y mi exacto sentido del límite, harán que lo que en principio pareciese imprescindible ser vetado resulte incluso aconsejable>*.

En los archivos del Ministerio solamente figura el guión y esta carta por lo que no se sabe exactamente si fue aprobado. Juliana San José confirma que se convirtió después en *Fraude matrimonial* (1976) sin recordar el porqué no se realizó en aquel momento, aunque lo más lógico es suponer que Iquino lo congelase esperando tiempos mejores. Estos llegaron y el contexto ya había cambiado. La orden ministerial de 19.2.75 trajo una tibia apertura oficial y ya se admitía el desnudo *<siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía>*. En Febrero de 1976 se suprimiría la Censura previa de guiones, *<una medida muy arriesgada para los productores ya que se dejaba la aprobación para la película finalizada con la posibilidad de perder todo el dinero de la inversión y arruinarse>* según Juliana San José (ent. cit.).

La actitud de Iquino ante esta época de incertidumbre, sin la aplicación de unas normas claras, siguió siendo la búsqueda de lo más favorable para sus intereses. No tuvo más remedio que pactar quince cortes (un rollo entero) para *La zorrilla en Bikini* (1976) y convertir un film denuncia, *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975, en una comedia (que, debido a este cambio, adquirió una imprevista amoralidad)

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Sin la Censura

Con la supresión de la Censura, Iquino resucitó algunos de sus proyectos cuya realización había paralizado, por diversos conceptos. Ahora su lucha con la Administración buscaba sobre todo calificaciones favorables a sus finalidades comerciales. Se detalla el historial de algunas de estas películas:

- Podrías con cinco chicas a la vez (1979)

Sus orígenes están en el proyecto *Andrés* (000143- 77- sign. 81273 y 69539) presentado por Francisco Ramos Sánchez, apoderado de IFI Producción SA Castelldefels, Avenida triunfal num. 266/267. El coste previsto era 14.000.000 ptas. y su comienzo para el 16.8.77 (19 días exteriores- 17 interiores). Esta es una síntesis de la sinopsis presentada: *<Andrés es un estudiante de medicina. Todas las mujeres se le rinden. Pero una de ellas le traiciona y se casa con un millonario. Andrés jura vengarse de todas las mujeres. Primero las enamora y después las deja. El marido de una de ellas es homosexual y se enamora de Andrés>*. No se especifican los nombres de los actores. El guión lo firmaría Steve McCoy y para darle un ambiente más cosmopolita se pensaba ambientar algunas escenas en Londres o París. El 18.5.82 se archivó el expediente

Con estos antecedentes argumentales bastante iguales, IFI presentó un nuevo proyecto (00030-79- sign. 86595).. Existe una carrera de títulos y subtítulos antes de llegar al definitivo. El provisional inicial era de *¿Podrías con 4 chicas a la vez?*. El 11-6-79 pide la inclusión de un subtítulo *<Ten en cuenta que ellas se desnudan en la misma habitación>*. El 19.6.79 pide un segundo subtítulo: *<Si. Aunque ellas son de otra manera....>*. El 29.6.79 se le deniega cualquier subtitulación. Según Iquino, el género de la película era *brillante* (sic). Se pedía la clasificación *Mayores 18 años, sala comercial* pero se le concedió *Mayores 18 años S, sala comercial*.

- Dos pillos y pico (1980)

Con el título provisional de *Los Pillos*, IFI solicita (000025-80- sign. 92.448) la calificación de *Apta para todos los públicos*. La Junta le otorgó la de *Para mayores de 14 años*. Uno de sus miembros hizo constar en el informe que *<era mala, aburrida, soez con lenguaje i tacos inapropiados para menores>*

- Un millón por tu historia (1980)

El proyecto se presentó con el título provisional de *Un millón por SU historia* (000164- 79- sig. 86601). Debido al escaso éxito en su estreno, Iquino cambió el título final de *Un millón por TU historia* para posteriores exhibiciones por el de *En la cárcel, café, copa....y puro*. Sin embargo en la copia visionada figuran los dos títulos, uno detrás del otro. Iquino buscaba la calificación de *Apta para todos los públicos* pero le concedieron la de *Para mayores de 16 años*. Se sintetiza la opinión de Eduardo Moya, uno de los miembros de la Junta de Calificación: *<Lamentable y calamitosa película, como propia de la línea actual de Iquino>*.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

- La caliente niña Julieta (1980)

El punto de partida oficial fue el proyecto titulado *Jo tio que visón* presentado la notificación del rodaje el 18.1.80 (expediente 000019 – signat. 92448). En el expediente figuran estos datos técnicos y artísticos . Director y guión: Ignacio F. Iquino; Musica Henry Soteh; Montador: Enrique Escobar con Paca Gabaldón, Isabel Luque, Paco Moran, Fernando Guillen y este argumento sintetizado: *<Mario está casado con Silvia pero tiene un ligue con Juliette, esposa de Pierre quien a su vez está liado con Silvia. Ambos matrimonios son muy amigos. Cada uno de ellos desconoce la debilidad del otro. Loa maridos tampoco saben que las dos mujeres están encaprichadas del mismo abrigo de visón. La compra y la desaparición de este abrigo hace que todo acabe por descubrirse>*. En un carta (s/f) a la Junta de Calificación Iquino justifica la retirada del proyecto *<Causas ajenas a nuestra voluntad nos han obligado a dejar en suspenso la realización de la película>*. Sin embargo, meses después fue el punto de partida de *La caliente niña Julieta*.

Ya con este título, Iquino solicita el 29.9.80 (exp. 000105- sign. 92454) que se clasifique como *Mayores 18 años S, sala comercial, lo que se le concede* El 24.10.80 , Eduardo Moya en nombre de la Subcomisión de Calificación informa: *<Nuevo record de Iquino. Ha realizado la peor película (¿?) de su vida, que quiere decir la peor del mundo. Será difícil superar este engendro que además es burdamente pornográfico, con una osadía desvergonzada en el incesante desfile de exhibicionismo sexual más o menos simulado – el lesbianismo no lo parece y sobrepasa todos los límites considerados permisibles para su visionado normal – y con todos los excesos formales imaginables. El bodrio es una ofensa constante al espectador normal y debe reservarse a Salas Especiales>*

Indignado, Iquino remite una instancia quejándose comparando su film con el *Imperio de los sentidos (1976- Oshima)*, alegando su largo historial y películas como la historia de la Guardia Civil en *El primer Cuartel (1966)*. La Junta no le hace ningún caso y se pacta el corte de 7 escenas (133 minutos). Consigue así eludir la Calificación de *Salas especiales*.

Las relaciones, cada vez más tirantes de Iquino con la Administración –después de la española fue la catalana – se mantuvieron hasta el final de sus días en Conexión Films. Y culminaron con su claudicación, casi total, cuando le denegaron cualquier tipo de ayuda para su proyecto *Los hombres de Veciana*. Aquella fue la última batalla de su vida.

6. Iquino hombre de teatro

Desde siempre, Iquino fue un hombre de teatro. Lo prueban las 40 obras que, como mínimo, escribió y estrenó y que influenciaron tanto temática como estéticamente la mayoría de sus películas. No pueden desligarse sus comedias cinematográficas de la influencia de sus vodeviles teatrales. Su tipo de teatro era –igual que su cine- eminentemente popular, aunque no desdeñara producir teatro difícil –para la época, teatro comprometido y para elites – en su etapa de Emisora cuando creó su elitista teatro de cámara en el local de la productora..

Escribió casi la totalidad de su producción teatral en colaboración con Francisco Prada, *Don Francisco*, (Madrid, 1892-1975) a quien tuvo también como co-guionista cinematográfico en ocho largometrajes hasta 1971 y con quien compartía su predilección por los vodeviles arrevistados, hechos con mucha picardía, generosos destapes para la época y el propósito único de hacer reír de la forma más sencilla y directa. . Es un estilo que propició la aparición de actores cómicos con muchos recursos, muchas *chuletas* y mucho *saber estar* en los escenarios. Su influencia sigue siendo notoria en los actuales programas cómicos de algunas televisiones. Durante los 40 y los 50 , Iquino y Prada fueron autores de gran popularidad.

Del teatro le viene a Iquino la supeditación de los guiones a la personalidad de los actores, especialmente cómicos como Cassen o Mary Santpere. En muchas de sus comedias se producen salidas por el foro, tomas en plano único para su lucimiento o incluso se calculan los tiempos que durarán las risas para que el espectador no se pierda el chiste siguiente. En sus comedias, el trabajo de los actores –siempre desde el nivel de calidad de sus personalidades- resulta ser lo más destacado. Iquino siempre declaró que filmaba sus películas a partir de los diálogos. Sabía que el trabajo de los actores era lo que más apreciaba su público.

A medida que la personalidad del productor se iba imponiendo a la de director, sus películas suelen tener estructuras cada vez más teatrales. La deliberada elección de tiempo y escenario únicos facilitaba la redacción de los guiones y de los diálogos y el trabajo en equipo de los guionistas así como la utilización de escenarios parecidos, lo cual redundaba en rodajes más rápidos y menos costosos. Se ha podido apreciar en este sentido una gran diferencia entre los films realizados antes y después de 1962. (incluso pueden apreciarse estos planteamientos en una gran parte de los westerns). A partir de 1962 – y salvo las excepciones que ya se han comentado- IFI pareció renunciar a la búsqueda de soluciones más cercanas a lo cinematográfico, presentes incluso en los films policíacos baratos, gracias a sus rodajes en exteriores. Esta supeditación al teatro –y más concretamente al vodevil arrevistado- le hacía incluir en los guiones situaciones, réplicas o reacciones que sabía que funcionaban en la escena. Y no le importaba repetir las veces que fuese en sus películas.

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Iquino realizó su teatro desde las mismas perspectivas con que hizo cine, y viceversa., con la salvedad de que en el teatro llegó a controlar totalmente sus obras. Desde principios de la postguerra asumió la triple función de autor, director y gestor de locales. No lo hizo siempre, pero resulta significativo que en los años 40 arrendase el Borrás de Barcelona; que gestionase durante cinco años la Latina de Madrid (de 1957 a 1961) o que comprase y gestionase (junto con Martínez Soria durante un tiempo parecido, de 1949 a 1955) el Talia de Barcelona.¹³⁹ De este modo podía controlar, aun más que en el cine (aquí era propietario hasta de la exhibición), todas las ramas de la producción teatral. Y, como empresario, estuvo también detrás de las *tournées* de sus compañías. .

Para Iquino, cine y teatro eran dos caras de una misma moneda. Ya se ha hablado de las similitudes de sus temas y de su aproximación estética. Pero hay que mencionar también los actores a quienes solía intercambiar entre ambas disciplinas. A María Martín, por ejemplo, la convirtió en *vedette* de una de sus revistas. A Marujita Bustos la sacó de la Latina. Luis Oar había sido un famoso cómico de las variedades. Carmen de Lirio era así mismo una famosísima *vedette* de revista. Esta tendencia se advierte en la utilización de actores teatrales como secundarios a quienes empleaba por su profesionalidad, lo que le evitaba hacer tomas inútiles.¹⁴⁰ Al verse obligado a volcarse intensamente en IFI tuvo que abandonar sus actividades teatrales.

6. 1. Las obras teatrales de Iquino

Relación de obras teatrales escritas (y estrenadas) por Iquino.

Todas ellas fueron escritas en colaboración con Francisco Prada (FP), (Concepción Geijó (CG- esposa de Prada figura en SGAE por cuestión de derechos) y otros colaboradores que se indican. Es por ello que no se ha incluido como autor el nombre de Iquino. Estos datos se han confeccionado según los registros del SGAE y de otras fuentes: (prensa diaria, Tony San José y maestro Escobar). Se relacionan por orden cronológico de las fechas del estreno conocido, aunque como consecuencia de las habituales giras de las compañías algunas de ellas podrían haberse presentado antes en otras ciudades. Entre paréntesis figuran los títulos alternativos. No se descarta que estrenara otras obras, especialmente a finales de la República. Iquino las menciona en declaraciones pero da ningún dato preciso.

1. He conquistado a mi viuda . Comedia musical. (AKA. Me casé con mi viuda)

FP y C.G. Música: Jaime Mestres, J.M. Torrens

¹³⁹ Iquino compró el Talia en 1949 y creó sociedad al 50% con su amigo Paco Martínez Soria, entonces en Valencia arruinado. Juliana San José (ent. cit) comenta que Iquino tuvo que pagarle la pensión en que se alojaba para que pudiese volver a Barcelona y también que después le hizo una trastada por lo que Iquino decidió venderle la mitad de su participación. Se terminó una amistad de treinta años y se terminó el teatro. El Talía había sido un cine de barrio de programa doble. Después de la muerte de Martínez Soria en 1983 cambió su nombre por el del actor.

¹⁴⁰ Véase II.2.2.3 *El star-system de IFI*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

Estreno. Se ignora.

2. El profesor memori3n. Comedia

FP y CG. Estreno: Se ignora. Se presume que fue a principios de los 40.

3. ¡Tu mujer, es cosa mia! Juguete c3mico.

FP., inspirada en la novela de Iquino *¡Guau, Guau!*

Estreno: Poliorama (Barcelona) 21.1.38

Int3rpretes: Rafael L3pez Somoza, Elia Romero, Mar3a Franc3s, Modesto Cid, Catal3, Sanju3n y Sancho. (No figura en el SGAE. Fuente, la novela *¡Gua, gua!*)

4. Celedonio se divierte .Comedia

FP y CG. Estreno: Fontalba (Madrid) 3.4.40

5. El difunto es un vivo. Comedia musical

FP y CG. M3sica: Jaime Mestres, Jos3 Maria Torrens

Estreno en 1940 (se desconoce fecha exacta, ciudad y teatro). El 20.4.45 se present3 de nuevo en el Victoria (Barcelona). Int3rpretes: Pepita Benavet, Salud Rodriguez, J. Miret, A. Miret, P. Segura, V. Aparici, P. Acuaviva, A. Miras, .C. Latorre.

DB (31.3.45) se3ala que adapta la pel3cula y que *<acoplando escenas, dando a la acci3n m3s vida, vis c3mica y a3adiendo cuadros de revista, la obra supra a la que vimos en el sonoro>* , destacando la partitura (con influencias del jazz) y a los actores. Se alternaron sus representaciones con *La reina Mora* y *La dolorosa*

6. Carmen la soberana (La faena de la tarde) Comedia

Salvador Cerdan. Estreno: Poliorama (Barcelona), 12.4.41

Cia. Mar3a Fernanda Ladr3n de Guevara. Con Alejandro Nolla.

Comentario *Hoja Lunes de Barcelona* (14.4.4). *<Asunto de lograda comicidad avalado por el realce art3stico que le dieron los int3rpretes entre los que descollaron la sra. Ladr3n de Guevara y el Sr. Nolla>* DB (13.4.41) firmado por E.R.M. (Enrique Rodr3guez Mijares: *<figuran algunos lances felizmente trazados en los que la nota festiva impera constantemente>*).

7. Mis simp3ticos enemigos. Comedia

FP y CG. Estreno: Maravillas (Madrid) 21.11.41

8. Combinado de melod3as. Variedades

FP, CG, Joaqu3n Gasa. M3sica Duran Alemany. Estreno: Nuevo (Barcelona) 24.3.43

Comentario *HLB*: *<Tono alegre y din3mico - tal vez esos si demasiado afinado en el ritmo del hot>* Elogia el montaje de Joaquin Gasa. DB (25.3.43 – Enrique Rodr3guez Mijares) piensa que el t3tulo no es el m3s apropiado ya que *<el 3nico licor que nos brinda el maestro Dur3n Alemany (autor del popular Arrullo de amor) es un producto moderno de sabor agradable para quienes gustan del hot y agitado, eso si>* Se3ala que Iquino y Prada *<son los que en puridad prepararon un verdadero combinado de creaciones suya>* ya que *<confesaron con honradez loab3l3sima que hab3an trasladado a las tablas lo esencial de su pel3cula ‘Boda accidentada?’>*

Artistas destacados: los malabaristas los Perezoff y los D'Angoly Cia. Titular del Teatro Olimpia.

9. Un enredo de familia. Comedia

FP. Estreno: Serrano (Valencia). 18.11.43.

Estreno en Barcelona, Poliorama (6..2.44)

C3a. Manuel Dicenta con Ana M^a M3ndez, Amparo Silva, Miguel Pastor

Comentario de *Barcelona Teatral*: *<Ha sido ante cine no puede negarse su procedencia>*.

10. Una familia de enredo Comedia

FP, CG y Jos3 Burriel. Estreno C3mico (Madrid), 9.5.45

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

11. De Barcelona a Mataró con parada y fonda en el Brasil. Comedia musical

FP y Juan Lladó. Música: Mestres, Salinas, Torrens, Reesek, Sanmartin Estreno; Borrás (Barcelona) 1948 (se desconoce fecha exacta). Intérprete: Mary Santpere. Con motivo del centenario del Ferrocarril

12. Las siete mujeres de Adán. Comedia musical,

FP, CG., Juan Lladó, Concepción Geijó, Música: Ruiz de Azagra, Gil Serrano. Estreno Serrano (Valencia), 22.3.48. También se representó posteriormente, con cambios, en Barcelona y en La Latina de Madrid (18.1.57) reponiéndose en este mismo teatro en 21.10.57

13. Un señor dentro del armario. Comedia

FP, CG. Estreno: Borrás (Barcelona) 1.10.48.(debió estrenarse antes en otra ciudad ya que el DB la señala como una reposición.

Cia. Martinez Soria con Mary Santpere, M. Muñoz Sampedro, María Luisa Amado, José Sazatornil, Rosita Valero, Mercedes Barranco, Jorge Greiner, Carmen Lozano. Comentario HLB: <Este juguete cómico se desarrolla con gran habilidad acumulándose las situaciones y ocurrencias de eficaz estilo hilarante, Menudearon las carcajadas y los aplausos> DB (2.10.48 – L. Sainz) destaca el dominio del oficio de los autores <en el movimiento escénico, en los diálogos festivos, en pintura viva de los tipos> lo que hace que <no importe que el asunto y la forma de desarrollarlo entren en formas y métodos poco disciplinarios formalmente hablando>

14. Se traspasa caballero cariñoso. Comedia

Adaptación con FP, Francisco Prada, de la obra Testa, Francini y Rip.

Talia (Barcelona), 1949. Se ignora fecha exacta de estreno. No figura en SGAE.

15. Tres maridos en globo. Comedia musical

FP, CG, Juan Lladó. Estreno Talia (Barcelona), 5.3.49.

Intérpretes: Mary Santpere, Gemma del Rio, Rina Celi, Silvia de Soto, Consuelo de Nieva, Nieves Ferrándiz, Isabel Sandoval, Jorge Greiner, Pedro Sempas, Manuel Murcia. (Compañía de comedias burlescas de Prada, Iquino y Lladó)

Comentario: HLB: <Farsa burlesca. No pretende más que un rato de entretenimiento al público sin grandes exigencias. Descabellada en algunos lances>.. Matías Guiu escribió en *Fotogramas* (15.9.49) en su reposición en el Borrás: <Tiene el corte de otras cosas de esos mismos autores>. DB (6.3. 49) sitúa a los autores como especialistas de un género teatral <en que se juega con el enredo a veces con espíritu picante acaso excesivo> señalando que <la obra contiene abundante sustancia dislocada en que se alude satíricamente a determinadas 'cosas' de la actualidad o se carga mucho la mano en lo desenfadado o se busca el chiste en el retruécano más audaz>

16. Escuela de serenos. Comedia

FP, CG. Estreno: Argensola (Zaragoza) 25.3.49

17. Parará Pachín. Revista

FP, CG. Juan Lladó. Música: Benito Ulecia, José María Torrens, Gunther Manuel Salinger

Estreno: Borrás (Barcelona) 28.10.49

Intérpretes: América Imperio, Gemma del Río, Mary Santpere, Mercedes Vecino, Antonio Amaya y la reaparición de Blanca Negri. Comentario HLB: <De muy endeble contextura, el nuevo espectáculo no fue del agrado del público. Forman un plantel de primeras figuras raras veces visto en España (...) Estampas burlescas musicales> (Nota del autor: El título viene de aquel chiste del padre y del niño en un tren. El padre le explica cómo se inventó la música cuando el niño, que llama Pachín le pregunta si el tren parará. ¿Parará Papá?; Parará Pachín!)

18. Las ocho mujeres de Adán. Comedia

FP, CG, Juan Llado, Concepcion Geijó. Estreno Talia (Barcelona) 10.11.49. Parece probable que la fecha de estreno esté equivocada. Sin embargo, y según Juliana San José era una variante de *Las siete mujeres de Adán*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

19. Las chicas del diablo. Revista

Juan Lladó, Manuel García Bengoa. Música: José M^a Torrens, José M^a Morató, Gunther Manuel Salinger. Estreno Borrás (Barcelona) 12.12.49 anunciada como *fantasía cómico musical*. Intérpretes: América Imperio, Gemma del Río, Mary Santpere, Mercedes Vecino, Antonio Amaya. Comentario HLB: <Espectáculo harto endeble. Casi de nulo valor artístico. Sólo concedemos nuestro aplauso a Mercedes Vecino y Gemma del Río. Parece una prolongación de Parara Pachín>

20. Las faldas de Pepe. Comedia

FP, CG. Estreno en San Sebastián de Garabandal (Cantabria) 14.12.49

21. La señora de mi señor es mi señora. Comedia

FP, CG, José Alfayate, Juan Valls. Estreno: Barcelona (Barcelona) 15.3.50 Cia. Aurora Redondo y Valeriano Leon. Comentario HLB: <No se aparta del modesto camino que hasta aquí siguieron los autores. No entraña muestras de ingenio ni de cierto tono teatral. Lo mejor A. Redondo y V. León>. DB (Enrique Rodríguez Mijares) <Nada nuevo revela (...) respecto al estilo teatral de los ssres. Prada e Iquino. Ni el asunto en sí deja ya de ser muy trasnochado ni hay atisbos de fina agudeza ni el diálogo en el que no faltan los consabidos chistes de pobre ingenio, sobre abastos y otras estrecheces del día>. Duró una semana

22. Las cuatro copas. Comedia musical

FP, Leandro Navarro, Santiago Guardia, Música: Augusto Algueró Algueró. Estreno: Fontalba (Madrid) 26.5.51

23. Luna de miel para cuatro. Comedia

FP, CG.. Juan Valls, Fco. Martínez Soria, Estreno: Arriaga (Bilbao) 6.10.51. Estreno teatro Alcázar (Madrid) 1.7.52. Intérpretes: Guadalupe Muñoz Sampedro, Luchy Soto, Rosita Salvador, Marisa Castelló. Comentario en Alcázar (1.8.52): <Tema más que conocidísimo, la tía que aparece inopinadamente. Para no perder la herencia, los sobrinos arman un regular enredo. Se llega hasta lo inverosímil y los personajes pierden toda humanidad para convertirse en grotescos muñecos de cartón. La interpretación exagerada por forzar demasiado las escenas cómicas. Es el origen de La viudita ye-yé>.

24. El tambor del Bruch. Zarzuela

FP, CG, Juan Valls, Juan Llado Música: Moreno Torroba Larregla, Torroba Ballesteros. Estreno: Borrás (Barcelona) 19.10.51 Cia. De Arte Lírico de Tomás Ros. Conchita Panadés, Juan Gual, José Farré, Oscar Pol, Pepita Paredes, Roberto Bartual, Pedro Vidal.

Comentario HLB: <Más que por el libro en que sus autores no consiguen apartarse de una tónica incoherente e insulsa, la zarzuela obtuvo aplausos merced a la partitura en la que se amalgaman los aires regionales y los evocadores de la opereta vienesa. Duró un par de semanas. Se alternaba con otras zarzuelas> DB (21.10.51 – Enrique Rodríguez Mijares) <el libro es bastante endeble, sobre todo por su carencia de un acertado concepto de lo teatral, si bien hay que reconocer que los autores no desaprovechan cuantas ocasiones se le presentan para trazar vibrantes pinceladas patrióticas a través de diversos episodios> interrogándose al final sobre <si el asunto del ‘Tambor’ hubiese revestido un más adecuado realce en una zarzuela escrita en lengua catalana como ‘Don Juan de Serrallonga’ y otras igualmente famosas>

25. Los cuatro besos. Comedia musical

FP, Leandro Navarro, Santiago Guardia. Música: Augusto Algueró Algueró. Estreno: Alvarez Quintero (Madrid). 12.4.52

26. Dos lunas de miel. Comedia musical

FP, Juan Valls, Fco. Martínez Soria. Música: Augusto Algueró Algueró Daniel Montorio, Pedro Montorio. Estreno : Argensola (Zaragoza) 22.12.53

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

27. Manolo ante el peligro. Comedia musical

FP. Música: Fernando Moraleda, Luis Moraleda. Estreno: Comedia (Madrid)16.7.55.

28. Más mujeres. Comedia musical

FP, CG. Música: Jaime Mestres. Estreno: La Latina (Madrid) 6.11.57. 179 representaciones

29. El festival del beso. Comedia musical

FP, CG. Música: Fernando Moraleda, Luis Moraleda. Estreno: 28.2.58. La Latina (Madrid hasta el 11.5.58. Reposición del 26.9 al 13.10.58

30. El lunes a Marte . (Buscando estrellas) Comedia

FP. Música: Enrique Escobar, Jaime Mestres, Manuel Lopez Quiroga. Estreno: La Latina (Madrid)13.5.58. 33 representaciones. Tournée por España. Regreso a La Latina, 13.8.58 hasta 19.9.58.

31. Bésame con musica. Comedia musical

FP. Música: Casas Augé. Intérpretes: Mary Begoña, Paquito Cano, María Jesús. Estreno: La Latina (Madrid)11.1.59. 175 representaciones. Tournée posterior.

32. Timoteo que las das. Comedia musical

FP, CG. Música: Jaime Mestres, Ramón Ferrés. Estreno: 590722 La Latina (Madrid). 22.7.59. Cia. Titular de revistas Antonio Garisa con Mary Begoña, Elisa Wardon, Enriqueta de la Cámara, los Camoiras. Luis Oar Comentario ABC. <El público rió mucho con frases y situaciones. M. Begoña cantó y bailó como sabe hacerlo. Tipos y escenas de sainete, Ambiente comienzos de siglo. Farolero, cochero de punto, los pariente de la Habana, tabladillo de época Publicidad: Una gran compañía de actores y grandes figuras femeninas. Sigue crítica: encierra novedades: el caballo que habla. Polkas, rumbas, pasodobles, chotis>..

33. Tu mujer es cosa mia. Comedia musical

FP, CG. Música: Enrique Escobar, Ramón Ferrés. Estreno: La Latina (Madrid) 21.6.60. Versión musical de la comedia del mismo titulo estrenada el 21.1.38. Intérpretes: Angel de Andrés, Lilian de Celis, Maria del Sol, Luis Oar, Armonia Monterde, Morenito de Levante, Marujita Bustos.

Comentario ABC.: <Soportamos la comedia. Andrés improvisó chistes y tuvo ocurrencias no previstas que fueron las únicas reídas. Luis Oar demostró su capacidad de buen actor cómico en medio de aquel desbarajuste. Todo era tan gracioso como un infortunio (..) Gracias a ellas que son guapas y a Angel de Andrés con su humor campechano y popular la comedia no ha naufragado>. Versión actualizada de la estrenada en 1938.

34. Las alegres chicas de Portofino. Comedia musical

FP, CG. Música: Ramón Ferrés, Enrique Escobar. Estreno: La Latina (Madrid) 25.10.60) Intérpretes: Antonio Garisa, Maria Begoña, Armonía Montez, Luis Oar, Laura Ripoll, Maria del Sol, Angelines Yangüez, Morenito de Levante.A. Marquerie en ABC destaca a <Garisa y Begoña, a Maria del Sol, bailarina de gran estilo, Armonia Montez, más en el garbo del clásico español señalando que en el texto hay situaciones de enredo y equívocos habituales en los vodeviles (..) Chistes de todos los calibres, algunos excesivos (..) y demasiado subidos de tono>.

35. Un lio de faldas. Comedia musical

FP, Juan Valls. Música: Ramón Ferrés, Enrique Escobar. Estreno: Ruzafa (Valencia) 29.10.60

36. Mister Guapo 1961. Revista

FP. Música: Enrique Escobar. Estreno: La Latina (Madrid) .. Se ignora fecha exacta estreno. Podría estar entre julio y agosto 1961. Cia. Antonio Casal y Carme Esbí, con Eugenia Roca, Venancio Moreno, Marinette

37. Ay que rico, Federico. Comedia musical

Eduardo Arana. Música: Ramón Ferrés, Enrique Escobar. Estreno: La Latina (Madrid) 29.9.61. Intérpretes: Eugenia Roca, Venancio Moreno, con la colaboración de Marinette. Comentario de Alfredo Marquerie en

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

ABC <equivocos, peleas y gritos de los personajes ensarzados en una de las consabidas situaciones de enredo - celos infundados e inocente tomado por culpable- situaciones polvorientas y telarañosas de lo más vetusto. No ensayaron bien el texto y se equivocaron con frecuencia>

38. Aquí hay gata encerrada. Comedia musical

FP, Leandro Navarro. Música: Augusto Algueró Algueró, Daniel Montorio Estreno: Martín (Madrid) 21.12.61. Intérpretes: Ángel de Andrés,, Esperanza Roy, Rubens García, Marisa de Landa, Rafael Cerera, Blas de Almenara, Ángela Beomi, Kira Zelaska, Rafael Cervera, Blas de Almenar, el ballet Martín. Comentario ABC: . <Chistes de doble sentido e insinuaciones más o menos acertadas. Entretienen>. Elogio de E. Roy.. SGAE. La atribuye a Iquino pero en la gacetilla de estreno ni se le menciona.

39. Tres hombres para mí sola. Comedia musical

Eduardo Arana, María Luisa Paso. Música: Daniel Montorio, Enrique Escudé, Pedro Montorio. Estreno: Gran Teatro (Cáceres) 31.5.64

40. Dos mujeres pueden con uno. Comedia musical

FP. Música: Enrique Escobar . Se ignora si llegó a estrenarse. fuente

Existen otras dos posibles obras escritas por Iquino de las que no se tiene constancia de su estreno: *Busco tonta para fin de semana* (base del film del mismo título; *Amado mío* (partiendo de declaraciones de Iquino a *Fotogramas* (1.7.48) en las que decía que la interpretarían Mary Santpere y Martínez Soria en el teatro Borrás.

7. Semblanza personal de Iquino

Iquino fue siempre un hombre atractivo. No era alto, ni incluso para su época, ya que debía medir 1.66. No le gustaba practicar ningún deporte excepto el ping-pong. De joven llevaba el pelo untado con brillantina y fijador, planchado hacia atrás. Gustaba a las mujeres por su físico y, sobre todo, por su seguridad. No solía llevar traje ni corbata aunque durante algunos años se aficionó a las pajaritas. Prefería cazadoras y jerseys de cuello alto, que utilizaba incluso con trajes de etiqueta. Sus pantalones habituales eran los de pana. De mayor, se cubría normalmente la cabeza con una gorra, por la calle y durante los rodajes.

Su imagen con bigotillo y gafas forman un icono reconocible del cine español. Porter Moix escribió que *<si llevaba gafas oscuras no era por coquetería sino porque, como muchos otros cineastas tenía graves defectos visuales >*(Tony (ent. cit) aclara que *<eran gafas simplemente ahumadas que incluso dejaban ver los ojos>*) *Y si llevaba un 'bigote horizontal', que muchos jóvenes califican de fascista, habría que decir que no eran fascistas sino signos de una 'modernidad' importada de los galanes jóvenes norteamericanos de su época>*. Isabel Coixet (Sal Común, ent.cit.) le describió así: *<tiene 70 años y aparenta 10 menos. Lleva gafas, unas impresionantes gafas de culo de botella. Eso me tranquiliza, los miopes suelen ser buena gente>*.. Tony aclara que aquellas gafas con cristales tan gruesos las llevaba porque había salido recientemente de una operación de cataratas que había realizado el doctor Barraquer.

Se ha podido confirmar que Iquino solamente usó un pseudónimo en toda su carrera, Steve McCoy (o McCohy). Lo hizo primero para sus westerns (y no sólo los exportados) y después para los films de Conexion. En enciclopedias internacionales se le atribuye el de John Wood (que es el pseudónimo de Joan Bosch) quizá porque confundieron su papel de productor con el del director. Y en algunas filmografías españolas se le atribuyen los films de Nick Nostro, un italiano que realmente existía, que fue contratado por IFI para *Un dólar de fuego (1965)* – que finalmente no acabó- y que después trabajó para Balcázar. José María Forn (ent. cit.) piensa que, a menos que hubiesen mediado razones económicas, Iquino no hubiese utilizado nunca un pseudónimo porque *< a él le gustaba figurar como autor de sus películas >*

Discutido hasta la saciedad desde que prácticamente empezó a conocerse como director a principios de los postguerra, española, Ignacio F. Iquino siempre hizo gala de su amor por el cine. Aunque lo alternara con el teatro hasta mediados de los cincuenta, el cine siempre fue su razón de ser. *<¿El cine?. Lo más importante de mi vida, lo más importante, lo primero. Lo segundo, la mujer, ¡je,je!>* dijo en una entrevista (Sal Común, ent. cit.). *<El cine es mi pasión. Sólo junto a la cámara soy feliz>*. *El rodaje de una película me alarga la vida >*. (Dirigido ent. cit.) José María Nunes, que se formó en IFI, dijo después de su muerte (LA 21.6.94): *<Era un gran amante del cine, alguien que había dado toda su vida al mundo del cine. Tenía incluso su dormitorio en la trastienda de sus oficinas>*. En una serie de entrevistas radiofónicas Del Arco (ent. cit.) dijo que *<convirtió en profesión el cine, que era su hobby>*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

A lo largo de su vida siempre se mantuvo fiel a la personalidad independiente que configuró durante su adolescencia. Su obra cinematográfica- productor, director, guionista, autor total – no puede desligarse de sus actividades empresariales paralelas. Autodidacta, su figura se forjó con una irreplicable mezcla de materialismo y sentido artístico. Tuvo siempre las ideas muy claras de que para seguir haciendo cine necesitaba ganar dinero con sus películas. *<Sin comercialidad no hay continuidad. Si no ganas dinero con una película no puedes hacer la siguiente>(EP 11.5.86)*. Es por ello, que siempre tuvo en cuenta los gustos del público, o lo que él creía que eran los gustos del público. *<No se puede hacer cine de espaldas al público. Puedes hacer la primera pero luego tendrás que robar para pagarte la segunda>(TX 1.2.78)*. Cuando en el programa radiofónico *Fantasia*, Federico Gallo le censuró de que hiciese películas muy comerciales, Iquino le contestó: *.<Si yo fuese pintor, pintaría un cuadro y no me importaría que no fuese comercial, que solamente lo vieses mis amigos. Una película vale mucho más que un cuadro y si no te devuelve el dinero que te has gastado no se pueden hacer más>* (cit. por Tunet Vila, ent. cit):. Esta es una filosofía seguida por la mayoría de productores del denominado cine comercial, los de Hollywood son los primeros en aplicarla.

Esta supeditación a lo comercial llegó a truncar finalmente una prometedora carrera como director con altibajos, ciertamente, pero con títulos que demostraban su excelente bagaje profesional, muy por encima de algunos de los directores famosos del cine español. *<De haberse limitado a lo que ciertamente le agrada, dirigir películas, contaría con varios títulos excelentes. Pero cuando se es de una manera y el temperamento manda es difícilísimo cambiar>* escribió Gómez Mesa (Arriba, 5.8.73).. Antonio Liza, uno de sus hombres de confianza en IFI lo justifica (ent. autor): *<Iquino hizo películas muy buenas pero la gente no iba a verlas. Entonces aplicó la lógica y se planteó ¿qué quiere el público? Naturalmente lo sabía y a partir de aquel momento le dio lo que éste le pedía. Si en Barcelona hubiesen habido tres o cuatro Iquinos, la industria catalana seguiría siendo floreciente>*.

Desde siempre se le reprochó la rapidez de sus rodajes. *<Ya no me puedo parar>* – declaró en 1981 (Sal común, ent. cit)-. *<Tengo un equipo fijo y debo mantener el ritmo de producción>*. Es una opinión que confirmó su colaborador José Ulloa (ent. cit.) :*<En IFI tenía una enorme cantidad de gastos y tenía la obligación de rodar películas sin parar>*. Sin embargo, este es un reproche bastante común que se le hacía ya en su etapa de CIFESA cuando era un asalariado. Muchos de sus críticos alaban sus películas pero le reprochan su falta de reflexión y sus excesivas prisas por terminirlas. Este exceso de dinamismo formaba parte de su personalidad. Según su amiga Mary Santpere (op. cit. 75.- 85) *<Si Iquino está diez minutos sin trabajar llama inmediatamente al médico>* Sin embargo, hombre inteligente como era, conocía perfectamente sus puntos débiles *<Yo creo que mi defecto y mi virtud cinematográficos se confunden en una misma cosa>*a – declaró en 1944 (PP 31.12.44) *<El defecto está en que me cansa pronto la obra que realizo. Tengo prisas, siento deseos de acabarla. Quizá porque la que estoy haciendo no me satisface ya.*

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

La virtud podría ser la capacidad de trabajo, el nervio, la espontaneidad....>. Siempre confesó que no planificaba antes de rodar aunque siempre tenía en mente que sus películas debían ajustarse a los condicionantes económicos de sus bajos presupuestos, indefectiblemente por debajo de la media de los del cine español. Esta alta actividad le llevó a ser, junto con Pedro Lazaga (también de Valls), Jesús Franco y Mariano Ozores, el más prolífico director español de postguerra. Y que, desde 1940 hasta su muerte dirigiera como mínimo una película cada año, excepto en 1960, 1963, 1964, 1967 y 1970 en que se dedicó por completo a la producción. Su vitalidad y una salud de hierro (excepto en sus últimos años ya alejado del cine) le mantuvo siempre en activo. Hay un ejemplo que ilustra su tesón. Durante el rodaje de un western se rompió una pierna. Al día siguiente siguió rodando sentado con la pierna inmovilizada. Su actitud vital la captó Joan Barril (LV 22.6.94) al escribir su necrológica: <La última voluntad de Iquino es un postrer ejercicio de inmortalidad>

Está comúnmente aceptado que en la lucha entre las dos personalidades existentes en la persona de Iquino, la del productor se impuso finalmente a la del director. Si crear IFI y los estudios fue un acierto desde el punto de vista industrial, destruyó, a medida que iban pasando los años y aumentando los problemas, su futuro como director. Félix Martialay (La Nación 13.9.94) escribió: <Si hubiera nacido en USA, a buen seguro que hubiera sido conocido y reconocido por todo el mundo>.

Se apuntaba a todas las modas habidas y por haber con tal de seguir haciendo cine. Iquino solía justificarse así <Cuando me inicié en el cine, lo hice en unos momentos en que era muy prematuro pensar en el ulterior desarrollo de la industria y el arte cinematográficos en España. Sacrifiqué mi vanidad, mi gusto, mi espíritu, para que con este tipo de cine medio que yo vengo haciendo, aportara mi grano de arena a la creación y estabilidad de una industria cinematográfica auténtica> añadiendo una frase que iría repitiendo a lo largo de su vida: <No puede creer que el cine se consiga arruinando al productor, a los hombres de buena fe que se acercan al cine>(PP 31.12.44) Forn (ent.cit.) opina que hubiese podido ser un excelente director de cine negro y que hacía fácil lo que para otros era muy difícil.

Sus inicios vienen marcados por una sincera y positiva actitud cinematográfica, unos deseos de hacer una obra de calidad aunque siempre pensando en el espectador. Sabía que necesitaba de la técnica para hacer llegar al público sus películas y se esforzó para adquirirla. Admiraba *M* de Fritz Lang, <por sus efectos cinematográficos indirectos, por su nervio> destacando que aquella época había sido la mejor para el cine, <la época en que el cine asciende a arte> (PP 31.12.44). Sin embargo, aunque exteriormente pudiese parecer prepotente, en esta misma entrevista confesó su inseguridad ante proyectos mayores: <Hasta ahora mismo no me he considerado ni me considero a mí y a mis colaboradores bastante capacitados para la aventura de una producción superior, por su coste, a una amortización, por optimista que ésta fuera>. Son declaraciones que siguen delatando su obsesión por la aceptación del público.

8. Filmografía (largometrajes) de Iquino como productor y director

Se relación por orden cronológico de la teórica finalización de su rodaje. En los no dirigidos por Iquino se indica en cursiva el nombre de su director. Todos s figuran en detalle en la sección *VIII. Fichas de películas producidas y dirigidas por Iquino.*

Orígenes (diversos productores)

- 1935. Al margen de la ley
- 1936. Diego Corrientes
- 1938. Paquete el fotógrafo número uno (mediometraje)

Etapas Campa/Cifesa

- ¿Quién me compra un lío?
- 1941. Alma de Dios
- 1941. El difunto es un vivo
- 1942. Los ladrones somos gente honrada
- 1942. El pobre rico
- 1942. La culpa del otro
- 1943. Boda accidentada
- 1943. Un enredo de familia,
- 1943. El hombre de los muñecos

Etapas Emisora Films

- 1943. Viviendo al revés
- 1943. Fin de curso
- 1944. Turbante blanco.
- 1944. Hombres sin honor
- 1944. Cabeza de hierro
- 1944. Una sombra en la ventana
- 1945. El obstáculo
- 1945. ¡Culpable!
- 1945. Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario
- 1946. Aquel viejo molino
- 1946. Borrasca de celos
- 1947. Sinfonía del hogar
- 1947. El ángel gris
- 1947. Noche sin cielo
- 1948. El tambor del Bruch
- 1948. Canción mortal

Etapas IFI

- 1949. La familia Vila
- 1950. Historia de una escalera
- 1950. Brigada criminal
- 1951. *Bajo el cielo de Asturias. Gonzalo Delgrás*
- 1951. *Dulce nombre. Enrique Gómez.*
- 1951. *Almas en peligro. Antonio Santillán*
- 1951. El sistema Pelegrín
- 1952. *Mercado prohibido. Xavier Setó*
- 1952. *Persecución en Madrid. Enrique Gómez.*
- 1952. *La danza del corazón. Raul Alfonso*
- 1952. El Judas

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

1953. *Bronce y Luna*. Xavier Setó.
1953. *La montaña sin ley*. Miguel Lluch.
1953. Fuego en la sangre
1953. *La hija del mar*. Antonio Momplet.
1953. *Fantasia española*. Xavier Setó.
1953. El golfo que vio una estrella
1954. La pecadora
1954. *El presidio*. Antonio Santillán.
1954. *Los gamberros*. Joan Lladó.
1954. *La canción del penal*. Jean Sacha y Juan Lladó.
1954. *Sor Angélica*, Joaquín Luis Romero-Marchent.
1955. *Los agentes del quinto grupo*. Ricardo Gascón.
1955. *Sitiados en la ciudad*. Miguel Lluch
1955. *El ceniciento*, Juan Lladó.
1955. Good bye Sevilla
1955. Camino cortado
1955. *El ojo de cristal*. Antonio Santillán.
1956. *El difunto es un vivo*. Juan Lladó
1956. Quiéreme con música,
1956. *Pasaje a Venezuela.*. Rafael J. Salvia.
1956. *Hospital de urgencia*. Antonio Santillán
1957. *Cuatro en la frontera*. Antonio Santillán
1957. Los ángeles del volante
1958, *Los cobardes*. Juan Carlos Thorry
1958. Secretaria para todo
1959. El niño de las monjas
1959. Buen viaje, Pablo
1959. *Llama un tal Esteban*, Pedro LL Ramírez
1960. *Los claveles*. Miguel Lluch
1960. *Las estrellas*. Miguel Lluch
1960. *Botón de ancla*. Miguel Lluch
1961. Juventud a la intemperie
1962. *¿Pena de muerte?*. José María Forn
1962. *¿Dónde pongo este muerto*. Pedro L. Ramírez.
1962. Las travesuras de Morucha
1962. Trigo limpio
1962. *La ruta de los narcóticos*. José María Forn
1963. *Un demonio con ángel*, Miguel LLuch
1963. José María. J.M. Forn
1963. *El precio de un asesino*. Miguel Lluch.
1963. *Los farsantes*. Mario Camus.
1963. *Crimen*. Miguel Lluch
1963. *Young Sánchez*. Mario Camus.
1964. *La chica del autostop*. Miguel Lluch.
1964. *Vivir un largo invierno*. José Antonio de la Loma
1965. Un rincón para querernos
1965. Oeste Nevada Joe
1965. *Un dólar de fuego*. Nick Nostro.
1965. *Cinco pistolas de Texas*. Juan Xiol.
1966. *Río maldito*. Juan Xiol.
1966. El primer cuartel
1966. 07 con el 2 delante (Agente Jaime Bonet)
1967. *La tía de Carlos en minifalda*. Augusto Fenollar.
1967. *El terrible de Chicago*. Juan Bosch.
1968. La mini tía

III, IQUINO, EL HOMBRE DETRAS DE IFI

1968. *La viudita ye-ye. Juan Bosch.*
1968. De picos pardos a la ciudad
1969. *Chico, chica, ¡boom!. Juan Bosch*
1969. La banda de los tres crisantemos
1970. *Veinte pasos para la muerte. Juan Bosch.*
1970. *Abre tu fosa amigo llega Sábata. Juan Bosch.*
1970. *Investigación criminal. Juan Bosch.*
1970. *La diligencia de los condenados. Juan Bosch*
1971. *El puro se sienta, espera y dispara. Edoardo Mulargia.*
1971. *Aquel maldito día. Siro Marcellini*
1971. Un colt para cuatro cirios
1972. *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad. Pedro. L. Ramírez*
1972. Los fabulosos de trinidad
1972. La liga no es cosa de hombres
1972. Busco tonta para fin de semana,
1973. Aborto criminal
1974. Chicas de alquiler
1975. Las marginadas
1975. *La dudosa virilidad de Cristóbal, Juan Bosch*
1976. Fraude matrimonial
1976. La zorrita en bikini
1977. La máscara
1977. *¿Y ahora qué, señor fiscal?. León Klimowsky*
1978. Los violadores del amanecer
1978. Emanuelle y Carol
1978. Las que empiezan a los quince años
1979. La basura esta en el ático
1979. ¿Podrías con cinco chicas a la vez
1980. Un millón por tu historia
1980. Dos pillos y pico
1980. La caliente niña Julieta
1981. La desnuda chica del relax
1981. Jóvenes amiguitas buscan placer
1981. Inclinación sexual al desnudo
1981. Los sueños húmedos de Patrizia,
1982. Esas chicas tan pu

Etapas Conexión Films

1982. Secta siniestra
1983. Hombres que rugen
1984. Yo amo la danza

9. Cuadro esquemático de la obra de Iquino como director y productor

| <u>Etapa</u> | <u>Como director</u> | | <u>Sólo como productor</u> | |
|---------------------|-----------------------------|----------------------|-----------------------------------|----------------------|
| | <u>Largos</u> | <u>Cortos</u> | <u>Largos</u> | <u>Cortos</u> |
| Aprendizaje | 3 | 3 | | |
| CIFESA | 9 | 4 | | |
| Emisora | 16 | 4 | | |
| IFI con estudios | 25 | 2 | 49 | 30 |
| IFI sin estudios 23 | | 1 | 5 | - |
| (Resumen IFI | (48) | (3) | (54) | (30) |
| Conexión | 3 | | | |
| Totales | 79 | 14 | 54 | 30 |

Iquino acreditado como guionista: 95 largometrajes

Iquino acreditado como director de fotografía: 15

Proyectos no realizados: 56
(CIFESA, 2; Emisora, 10; IFI, 37; Conexión, 5; s/f 2)

Rodajes en IFI de otros productores: 60
IFISA distribución 75

Sonorizaciones propias y ajenas en Parlo Films (Se ignora el número exacto)

Discográfica: Ediciones musicales y Discos IFI (Se ignora el número exacto)

Novelas 1
bras teatrales escritas y estrenadas: 40
Revista Imágenes

IV. IQUINO DESPUÉS DE IFI (1982 – 1984)

1. Conexión films

Aunque no se disolviera legalmente hasta 1987, IFI dejó de existir después de *Esas chicas tan pu...* Aquel mismo año, 1982, Iquino y Juliana San José crearon, por motivos fiscales y patrimoniales, una nueva productora con el nombre de Conexión Films que mantuvo la sede en Valencia, 233. Solamente se registró como empresa cinematográfica y no figura en el Registro Mercantil. Era una S.L. propiedad de Juliana San José.¹⁴¹ Iquino no reconoció públicamente su propiedad ni tampoco la desaparición de IFI: *<IFISA sigue en la calle Roger de Lluria, 96. –sigo trabajando y vendiendo películas para la TV de América. Como director he sido contratado por Conexión Films y no tengo ningún negocio con ellos> (Dirigido ent. cit.)*. Aunque compartiendo territorios con otras distribuidoras, IFISA siguió distribuyendo películas de IFI. La vida activa de Conexión Films fue de algo menos de tres años durante los cuales produjo tres largometrajes y acometió sin éxito algunos proyectos. Tony confirma que fue una empresa ruinosa en la que se perdió mucha parte del dinero ganado en la última etapa de IFI. Los rendimientos en taquilla, ya en una etapa de transparencia, parecen confirmarlo.

1.1. Cine de terror. Secta siniestra (1982)

El primer de film de Iquino en su nueva productora es, curiosamente, una película de terror, un género que nunca había abordado en su abundante filmografía. Es una película que tiene infinidad de *influencias* de otros films de éxito. Es como una especie de *collage* en el que aparecen temas y subtemas de *La semilla de diablo*(1968- Roman Polanski), *El resplandor* (1980- Stanley Kubrick), *La profecía* (1976 – Richard Donner, *La noche de los muertos vivientes* (1968, George A. Romero) *Los pájaros* (1963 – Alfred Hitchcock) y los films de vampiros, como mínimo. La realización de Iquino es descuidada y raya a la misma altura de su guión. El autor busca constantemente truculencias para impactar al espectador: el terror satánico; a un personaje le clavan un tridente en los ojos; otro come conejo crudo, etc. así como alguna que otra escena erótica. Lo paradójico es que, dada la naturaleza diabólica de los embarazos, la película parece justificar el aborto, una idea totalmente opuesta a la de la época de *Aborto Criminal* (1973). Tuvo una distribución muy limitada. No se han encontrado críticas.

¹⁴¹ Juliana San José, ent. cit.

IV. IQUINO DESPUES DE IFI (1982- 1984)

1.2. Género criminal. *Hombres que rugen* (1983)

El origen argumental de *Hombres que rugen* puede encontrarse remotamente en *Hombres sin honor* (1944), de su etapa Emisora aunque el policía infiltrado fue utilizado por Iquino en muchas de sus películas policíacas (*Brigada criminal* (1950) es también una de ellas. El origen legal está en el proyecto titulado *Turbulencia* presentado al Ministerio el 3.5.82, (expediente 000151 . signat. 96055). Y 000028- 83- sign 82465) para anunciar el comienzo de su rodaje. No figuran actores pero sí esta sinopsis (sintetizada) <*Debora, una mujer muy decidida, está en contacto con las dos bandas más fuertes de trafico de drogas. Con sus artimañas, consigue dominar a un guardaespaldas y enfrenar a las dos bandas por un alijo importante, bandas que al final caen en manos de la policía*>.

Iquino trató de recuperar el espíritu del cine policíaco de IFI sacando las cámaras a la calle y rodando en escenarios naturales. Hay incluso escenas calcadas (la muerte en las costas de Garraf por ejemplo se parece a la de *Llama un tal Esteban*(1959). Igual que en todas sus películas de Conexión, el fallo principal es de guión. Debió confeccionarlo acumulando escenas sin pensar en su lógica ni continuidad. Hay erotismo –pero en escenas de corta duración- y alguna pelea –que no funciona- así como elementos propios de los films policíacos con pocas pretensiones.

Resulta interesante destacar el cambio de actitud moral, quizá inconsciente de Iquino, respecto a toda su obra. La protagonista (Adriana Vega) es un personaje sin ningún tipo de escrúpulo, capaz de cualquier acción, incluso matar. Iquino no la distancia críticamente, la convierte en la heroína del film y, por tanto, portadora de la ideología implícita finalmente en la historia. Ella es, por otra parte, el reclamo de la película tal como demuestra el slogan publicitario: *ella tiene unas piernas bonitas y en las manos un revólver*.

Enric Ripoll-Freixes escribió (Avui 1.6.74) que Iquino lo había < *tratado en estilo ingenuista, primitivo, modesto sin matices y con todos los convencionalismos gratuitos de los productos fabricados en serie de los años 40*>.

1.3. Cine Musical *Yo amo la danza* (1984)

Después de dos proyectos no realizados, *Ponte mis faldas Pepe* (que debía dirigir Manuel Esteba) y *La Tramontana, época 1880* (que se había concebido simultáneamente como película y miniserie televisiva), Iquino realizó el último largometraje de su carrera. Se presentó al Ministerio el 2.11. 84 solicitando subvención y al discrepar sobre el coste de la película, la Comisión le recordó que tenía un año para presentar alegaciones. Conexión no las hizo. Al parecer Jordi Cadena declinó el ofrecimiento para dirigirla.

Fue la última película dirigida por Iquino. Nunca se recató de decir que se la había inspirado

IV. IQUINO DESPUES DE IFI (1982- 1984)

Flashdance (1983- Adrian Lyne) y efectivamente el film es en su planteamiento, tanto argumental como formalmente hablando, un autentico calco. Después, Iquino va introduciendo elementos cercanos a sus comedias juveniles –aunque con un erotismo muy *light* (a pesar de que se muestren algunos desnudos integrales femeninos). Potencia los números musicales con una puesta en imágenes muy discotequera y videoclipera. Están muy bien filmados y espléndidamente montados recordando el estilo *disco* que habían popularizado Travolta y Olivia Newton Jones. Busca *modernidad* con escenas de *aerobic* y lo adereza todo con sus inevitables escenas de playa. Juega por última vez con sus habituales equívocos y demuestra también sus conocimientos del cine y su eclecticismo al recrear un tipo de cine que en aquellos momentos triunfaba en taquilla y que estaba formalmente muy alejado de sus films anteriores. Y le da la oportunidad de ser actriz a una tal Lydia Marcel, que se había hecho popular en el concurso televisivo *Un, dos, tres...* y que luego se haría todavía más popular en el cine con el nombre de Lydia Bosch. Un reportaje recordaba que *Iquino cumple cincuenta años con el cine y filma I love to dance*. Nuria Vidal (LV 23.5.85) escribió que *<pocos directores hay en Barcelona que sepan hacer un cine urbano tan identificable con la ciudad condal como Iquino>* pero no se extiende en comentarios críticos aunque señala que, curiosamente, *<las chicas que aparecen llevan camisetas que anuncian la propia película>* Por su parte Joan Lorente afirma (Avui, 5.5.85) en que *<es un tontería como una casa>*

2. Trabajando hasta el final

Después del fim lucha lo indecible para conseguir apoyos oficiales para filmar el que esperaba sería su último gran proyecto. *Los hombres de Veciana* que dirigiría Simón Fábregas. Con un planteamiento argumental muy parecido al de *El primer cuartel* narraría la fundación de los *Mossos de Esquadra*. El presupuesto oficial previsto era de 143.412.995'65 ptas.; el reparto estaría formado por Angel Alcázar (o Emilio Aragón), Martín Garrido, Eva Cobo (o Mercedes Resino), Adolfo Marsillach (que interpretaría a Veciana), Simón Andreu (o Miguel Palenzuela), Joan Borrás (o Carlos Martos), Amparo Soler Leal (o Merceds Bruquetas, Carme Elías, Assumpta Serna y Pau Garsaball. El se presentaba como autor del argumento y del guión y se reservaba el rol de productor ejecutivo. Le denegaron la subvención en el Ministerio de Cultura (22.7.85) y, después de un recurso, se lo volvieron a denegar (18.9.85). Un año después (6.5.86) recibe el Premio honorífico extraordinario de cine de la Generalitat, lo cual sorprendió a más de un cronista y desató las iras de otros, quizá por que solamente conocían sus películas S¹⁴² Iquino lo recibió por sorpresa: *<Confieso que a pesar de ser muy escéptico me emocioné mucho cuando me lo entregaron* (EP 11.5.86). Jose María Forn, entonces director general de Patrimoni Cultural confirma que el

¹⁴² El Periódico, 22.5.86. En un artículo de opinión, Jordi Adell dicen entre cosas que es vergonzosa la concesión del Premio argumentando que *existe en la carrera del sr. Iquino una serie de películas de bajo presupuesto, reprochable mal gusto y calificación S. Tras una primera etapa de aparente éxito en plena época franquista, pasó el director ha producir sus propios filmes a los que equivocadamente califica de cine comercial añadiendo Aparte de su dudosa capacidad para dirigir, cabe destacar su bien ganada fama de ogro, de divo malhumorado y de prepotente, lo cual puede constatarse fácilmente con quienes trabajaron en su equipo*

IV. IQUINO DESPUES DE IFI (1982- 1984)

director no estaba enterado y que consiguió llevarle a la ceremonia de entrega en complicidad con Mary Santpere. Se anuncia (El País 7.5.86) que la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña le homenajeará con una retrospectiva (nunca se llevó a cabo). Resulta significativa la relación de las películas que a Iquino le hubiese gustado que se incluyeran en su ciclo (EP 11.5.86): *Aborto criminal* (1973), *Chicas de alquiler* (1974), *Fuego en la sangre* (1953), *El tambor del Bruch* (1948), *Trigo limpio* (1962), *Oeste Nevada Joe* (1965) y, naturalmente *El Judas* (1952).

En 1988 trató de resucitar *Los hombres de Veciana*. La sinopsis es completamente clara a este respecto: *Después que los soldados de Napoleón pisotearan nuestros huertos, etc. España quedó sumida en una espantosa miseria y pronto aparecieron grupos de ladrones, prófugos y asesinos. Las gentes de los pueblos luchan implacablemente contra esta plaga. En Valls, el alcalde señor Veciana organiza una fuerza pública para castigarlos. Se crean entonces los Mossos de Escuadra. El coste oficial era muy parecido (152.534.705 ptas) y Simón Fábregas también sería el director. El reparto había variado sustancialmente: Pepe Martín sería Veciana y le acompañarían Juanjo Puigcorbó, Sergi Mateu, Miguel Cors, Josep Minguel, Eva Cobos, Abel Folk, Maribel Verdú, Mireya Ross, Ovidi Montllor, Silvia Marsó, etc. El proyecto estaba completo hasta en sus menores detalles pero no fue aprobado por la Comisión a pesar de que Iquino dirigió una carta al director general Fernando Méndez Leite en la que decía que el film tocaría ligeramente la creación de los Mossos y que los personajes y la época serían totalmente ficticios, añadiendo que < puede interesar a todos los públicos pues las aventuras y la violencia están a la orden del día >. Siguió la misma suerte en la Generalitat de Cataluña.*

Miguel Porter Moix, entonces Jefe del Servei de Cinematografia explica (Serra d'Or, 9.94 cit.) que Iquino había ido a visitarle para preguntarle que tipo de cine podía interesar a la Generalitat. Porter le respondió que < cualquiera, siempre que se tratase desde una óptica catalana, pero más si habían referencias históricas o sociológicas concretas >. Al cabo de un par de meses, Iquino le presentó el guión de *Los hombres de Veciana*. Porter considera que < siendo hijo de Valls, lugar fundacional de la institución armada, quería aprovecharlo para hacer un homenaje a la gente de su tierra >, calificándolo como < una especie de spaghetti-western donde el buen cowboy acaba ingresando en los Mossos >. Porter dejó el cargo casi inmediatamente pero piensa que *a nivel popular, la cinta era perfectamente asumible* > Según afirma Tony, (ent. cit.) Iquino se indignó tanto por la negativa de la Generalitat que rompió el guión en mil pedazos. Sin embargo, se han localizado copias del mismo en el Museu de Valls y en el Ministerio de Cultura español. La decepción de Iquino se explica porque realizarlo hubiese significado su reencuentro con Valls, su ciudad de origen. Aquel mismo año, el Festival de cine de la Costa Brava (*Mostra de Cinema Catalá*), en Platja de Aro, le rindió un homenaje. La *Associació de Professionals de la Producció Cinematogràfica de Catalunya (ASPROCC)* le entregó las claquetas de plata por su trayectoria profesional.

Siguió luchando hasta el fin de sus días para poder seguir haciendo cine a pesar del quebranto de su salud.

IV. IQUINO DESPUES DE IFI (1982- 1984)

De 1988 hay registrados otro proyecto que no realizó por fallarle la subvención. *Asesinato de Al Kassim* era una actualización politizada de algunos temas de su género criminal y que tiene un punto de arranque muy parecido al de *La fuerza de la hembra* que nunca pudo realizar. *<Un importante alijo de heroína cruza la frontera del Sur de España para ir hasta Marsella. Lleva esta droga Al Kassim, un negro revolucionario que quiere armar a sus compatriotas para acabar con el régimen dictatorial de un blanco. Le acompaña una ex cantante de cabaret con el propósito de apoderarse de la droga. El coche en que viajan se mete en unas obras de la carretera y cae en un terraplén>*.

Iquino murió en Barcelona el 29 de abril de 1994. Pero su muerte no se hizo pública por decisión propia mediante documento notarial, hasta el 21 de junio de aquel mismo año. Fue su amigo y colaborador de casi toda la vida Enrique Escobar quien la anunció a la prensa. Cuatro meses antes de morir, le había llamado y le había dicho (LV 21.6.94) *<Tú, que eres católico, me tienes que jurar que cuando me muera no se enterará nadie hasta que hayan transcurrido dos meses. Nunca he podido soportar el boato de los entierros, quiero que mi muerte pase lo más inadvertida posible>*.

José María Nunes (LV 21.6.94) sintetizó su perfil como cineasta *<Para mí, era sin duda el hombre que más sabía de cine de España y, como él pocos más había en Europa>* y José María Forn le definió como productor: *Trabajaba para él. Le había entregado el guión que me había encargado. Me dijo: No está mal pero es demasiado intelectual. Ten en cuenta que hay fábricas de zapatos y fábricas de alpargatas. Esta es una fábrica de alpargatas*. Esta última frases escrita por Forn en su necrológica del diario Avui (21.6.94) ha quedado como emblemática y definitoria de IFI.

V. CONCLUSIONES: IFI e Iquino, una interpretación

1. La singularidad de IFI como empresa cinematográfica

Que una empresa cinematográfica sobreviva durante 34 años en España es un caso único. Sobrevivir (desde 1949 hasta 1982) significa una adaptación permanente no sólo a los cambios sociales lógicos de evolución de cualquier sociedad, sino, en este caso, a las consecuencias de los cambios políticos que se fueron produciendo, desde una dictadura dura hasta una democracia y que, lógicamente, repercutieron en una industria tan apetecible ideológicamente como la cinematográfica. IFI fue una obra personal de Iquino y duró mientras a Iquino le quedaron fuerzas para regirla.

IFI es, por otra parte, uno de los ejemplos más paradigmáticos para demostrar que el modo de producción condiciona indefectiblemente la obra cinematográfica. Su longevidad se explica por el pragmatismo de una gestión empresarial que buscaba invariablemente el beneficio aprovechando primero las ventajas de los sistemas de protección oficiales para, al modificarse o anularse éstos, encarrilar su producción de cara a la máxima aceptación por su público. IFI eligió una filosofía productiva basada en la clásica relación de coste-beneficio pero a niveles monetarios que otros productores hubiesen considerado bajo mínimos. Sin embargo, ésta le funcionó a nivel global de empresa demostrando que se pueden obtener mayores beneficios invirtiendo en cuatro películas baratas el mismo dinero de una película cara, que viceversa. Al menos, se consigue una diversificación del riesgo y un aumento de las posibilidades de ganancias. La lógica de esta fórmula y un férreo control de los costos de producción – que se movieron siempre en los límites que el producto requería siempre en función de su consumo potencial- explican una gran parte de las razones de esta supervivencia.

Para que una apuesta de este tipo funcione hay que tener un conocimiento muy fiable del público destinatario del producto. IFI, por medio de Iquino, lo tenía. Creía conocer, y conocía, a su público. Primero, por sus experiencias teatrales de gran éxito destinadas a espectadores de sectores populares muy cercanos a los de sus películas. Después por la ubicación de su empresa en uno de los barrios barceloneses de clase baja trabajadora y por el grupo de obreros, administrativos y técnicos de su empresa de parecido estrato social. El público de IFI era el mismo público que leía las novelas baratas de autores despreciados por los intelectuales en las que se cultivaban todos los géneros populares (romántico, western, acción, aventuras...) de forma mimética que escribían a destajo para ganarse un sobresueldo de su actividad principal. Este mismo público veía reflejado en el cine de IFI historias y héroes parecidos a las de esas novelas, que no compraba sino que alquilaba. Encasillar el cine de IFI como una parte de la cultura popular no sería decir demasiado, ya que el cine nació y sigue siendo cultura popular aunque haya pasado a formar

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

parte de la cultura de masas ¹⁴³ El cine de IFI y todo el de Iquino, salvo escasas excepciones, estaría más cercano al producto cultural consumido por la clase trabajadora, una derivación del creado por la burguesía.¹⁴⁴ Si como dicen Dolors Llopart, Joan Prat y Llorenç Prat (op. cit. pag. 10) *<cada grupo humano, socialmente definido, crea a partir de su propia experiencia, unas culturas o subculturas diferentes>*, el cine de Iquino partió casi siempre de una cultura de la clase obrera, una denominación por otra parte de gran complejidad y difícil de encajar en una obra realizada a lo largo de medio siglo, ya que esta cultura fue evolucionando, modificándose, hasta convertirse en cultura de masas democratizada. La obra de Iquino viene marcada por los usos y costumbres de la clase trabajadora de Barcelona y la rural de su Valls natal y puede considerarse popular, no por sus referencias folklóricas o costumbristas (aunque existiesen) sino por la perspectiva desde la que narraba sus historias (estereotipos, lenguaje, lugares comunes...) . No puede tomarse peyorativamente la expresión *cultura de la clase obrera*, minimizándola al ligarla a clases sociales bajas, ya que en la Cataluña de la República y la de la inmediata postguerra sus niveles culturales eran sorprendentemente altos. Marcel Oms¹⁴⁵ define el papel del cine hablado en la evolución de esta cultura: *<El cine sonoro permite una vulgarización de los valores culturales burgueses, sean literarios o teatrales, integrando en el fondo nacional cultural, formas más populares del melodrama o el folletín>*. Era precisamente un público directamente heredero de las entregas folletinescas de los periódicos y las novelas eróticas surgidas en las primeras décadas del siglo XX que tenían sus equivalencias en un teatro no menos folletinesco que perpetuaron hasta bien entrado el franquismo actores como Rambal o los seriales de Guillermo Sautier Casaseca, con formas que han actualizado los culebrones televisivos. El gran acierto comercial de Iquino fue darse cuenta de su evolución cualitativamente a la baja y fue dando a este mismo público el tipo de cine que le gustaba, desoyendo voces oficiales que proclamaban la elevación de su nivel cultural. Iquino sabía que una cosa eran los gustos individuales y otra muy diferente los colectivos. Eso explica que muchos de los films más taquilleros de los subgéneros del cine español de los 60 y 70 sigan contando con la aceptación de un elevado número de espectadores a pesar de su mayor nivel de educación.

Entender los gustos y las aficiones de este público resulta imprescindible para explicar otra de las razones principales de la supervivencia de IFI. Se le daba lo que se sabía que le gustaría y, en líneas generales, se acertaba, aunque siempre partiendo de la mencionada relación coste beneficio con presupuestos ínfimos. Esta vocación de hacer cine popular ha convertido a IFI en la cuarta empresa cinematográfica de la historia del cine sonoro español en cuanto a número de largometrajes: 1ª CIFESA (176); Balcázar (136) Suevia

¹⁴³ En su trabajo *Cultura popular y cultura de masses* (en Llopart C (coord.) *La cultura popular a debat* considera que la cultura popular (y lógicamente también el cine) se convirtió en cultura de masas gracias a su reconversión democrática fruto de la era tecnológica (pag.111)

¹⁴⁴ Para profundizar en la cultura popular, y sus difíciles delimitaciones, véase Llopart (coord.)

¹⁴⁵ Cahiers de la cinématèque, num. 23/24. Navidad 1977. Preámbulo. *Le cinema du samedi soir*.

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

Films (116) e IFI (102)¹⁴⁶. Y aquí habría que sumar sus otras actividades, como las del arrendamiento a otras productoras de los estudios del Paralelo y sus distribuciones.

2. Films de consumo para paladares populares

Con estos planteamientos, y después de unos comienzos ambiciosos abortados por la realidad de un mercado viciado por el intervencionismo estatal, IFI se decantó ya decididamente hacia el cine de consumo popular de serie B. o incluso de categorías inferiores. Esas limitaciones fructificaron en un cine típicamente de género, absolutamente diferenciado con respecto al de otras empresas cinematográficas del país. IFI fue una de las grandes cultivadoras de los subgéneros del cine español y en algunos momentos una de sus pioneras. Supo sacar partido de sus limitaciones y también de los vacíos legales oficiales inventándose las dobles versiones o buscando soluciones imaginativas a las co-producciones. Sería posible encontrarles a sus películas equivalentes en otros países cercanos –Francia., Italia, Alemania, etc.- pero, igual que ocurre en las historias del cine español, también en las de éstos se silencian este tipo de productores y este tipo de películas. No cuentan para escribir las historias del cine, aunque sin embargo, existen. IFI precisamente da la pista de sus similitudes foráneas en las listas de material de su distribuidora, donde este tipo de cine es mayoritario a pesar de algunos insólitos *deslices*, que ahora hacen las delicias de los cinéfilos, y que son únicamente explicables por la tan traída política de lotes o reventas de sobrantes de lotes. Igual que los producidos por IFI, se trata de cintas de serie B o incluso de inferior categoría. El alcance popular del cine vocacional – obligado por las circunstancias- de IFI se pone de manifiesto al analizar los locales (o las cadenas de locales) donde se estrenaban, la mayoría de ellos cines de barrio y en programa doble- y en el carácter de sus co producciones realizados con empresas como las italianas New Star, Admiral, Cineproduzioni y Devon, la alemana Despa Films o la francesa EDIC. Ninguna de ellas figuran con mayúsculas en las historias del cine de sus países. Esta tendencia empresarial tuvo lógicamente sus excepciones, al menos hasta 1962, pero después hay una total supeditación a las modas y a lo que daba dinero. Lo único que variaba eran los montantes de las inversiones en función de la ambición (crematística) de cada película.

Son contadas las películas de IFI que podrían resistir cribas de tipo artístico. Si, como destaca Cassetti (pag. 139), <la industria cultural señala la muerte del arte>, ya que la difusión masiva de los productos denominados culturales impone productos uniformes creados en función de los sistemas reproductivos, el modelo IFI estaría en una de las partes más bajas del espectro, en las antípodas del cine como arte. Sin embargo, sería injusto no destacar algunos de sus films,. Por ejemplo, *Brigada criminal (1950)*, *El judas (1952)*, *Fuego en la sangre (1953)* *El ojo de cristal (1955)*, *(Buen viaje Pablo (1959)* y *Trigo limpio (1962)*, todos ellos con limitaciones pero, al menos se desmarcaban del modelo *standard* de la casa. El resultado artístico fue, pues, irregular y descendente a medida que envejecía- y se consolidaba- la empresa..

¹⁴⁶ Cifras elaboradas por el autor a partir de la web del Ministerio de Cultura. Son cifras quizá no exactas, pero sí absolutamente representativas de la correlación empresarial..

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

Independientemente de sus resultados IFI comenzó con películas ambiciosas pero, salvo contadas excepciones, los directores contratados no supieron estar a la altura que exigían las condiciones de producción. Los consagrados no se adaptaron a sus condiciones de trabajo por lo que fueron los de menos renombre o los noveles quienes hicieron los films más destacados, casi siempre imitando los modelos que le marcaba Iquino. Es por ello que éste creó moldes que luego se repetirían fielmente y que él, desconfiando de la mayoría de sus directores, vigilaba férreamente. Además de algunos títulos destacables del género criminal, lo mejor de IFI hasta el inicio de su decadencia artística, aunque no empresarial, a mediados de los 60 - son los films dirigidos por Iquino.

3. Un mundo de cine diferente

Adentrarse en el universo de IFI es adentrarse en un mundo de cine sorprendente, insólito, desconcertante..... Es sabido que siempre decepciona conocer la trastienda de la llamada fábrica de sueños. Visitar un rodaje o un estudio siempre provoca una sensación de perplejidad. Conocer IFI por dentro es descubrir otros modos de hacer cine para los que no sirven los baremos comúnmente aceptados. IFI era una productora artesanal que se movía con recursos escasos que rozaban casi siempre lo imposible. La frase de Iquino a Forn (ent. cit.) de que la mayoría de estudios trabajaban con zapatos y que ellos trabajaban en alpargatas (*espartenyas*), describe perfectamente cómo era la empresa. Trabajar con alpargatas significaba tener que re-utilizar las veces que fuese necesario los mismo escenarios poniendo parches a diestro y a siniestro para reconvertirlos y que no se notasen que eran los mismos. Significaba no poder repetir escenas porque no podía sobrepasarse el celuloide asignado para cada película. Significaba no pasarse nunca de los días de rodaje o tener que contratar a gente inexperta (que luego se iba formando con la práctica o abandonaba la empresa) tratando de que no cometiesen errores graves. La utilización del bar la Cubana como lonja de contratación de secundarios es todo un ejemplo del ambiente de clase baja trabajadora que luego se trasladaba al estudio. Entrar en el mundo de IFI es entrar en un mundo absolutamente impensable para quienes ven a la gente que hace cine como unos privilegiados que nadan en la abundancia o que llevan un *dolce vita* comparable a la que se ve sus películas. El *glamour* no tenía cabida en IFI.

Los conceptos sobre la calidad del cine que tenía la gente que trabajaba en IFI (detectados a través de las entrevistas realizadas) no tienen nada que ver con quienes consideran al cine como arte ni de aquellos que le buscan perfección como espectáculo. Resulta sorprendente descubrir algunas valoraciones de los films en que intervenían o los de otros productores. Y sin embargo, con esa precariedad y esos conceptos cualitativos sobre el cine, IFI funcionó durante 34 años y creó una legión de profesionales en los más diversos oficios cinematográficos. Iquino es sin duda el hombre – clave de la industria cinematográfica barcelonesa de post-guerra. Primero con Emisora Films y después con IFI.

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

4. El modelo IFI del *studio-system*

Resulta indudable que IFI nació con vocación de adaptar a España el modelo del *studio-system* de Hollywood. Pero se quedó a considerable distancia por culpa de inversiones insuficientes, la falta de una decidida política empresarial en este sentido, la imposibilidad de controlar la exhibición y por las condiciones políticas y de mercado en que operaba. Se aproximó bastante al modelo hasta 1962 pero los cambios de legislación y la falta de recursos económicos le obligó a un viraje radical (aunque conservase la distribución). Iquino había conseguido una aproximación más fiel en su época de Emisora, aunque la situación coyuntural era diferente y tampoco concentraba en su única persona tantas y tan diversas funciones como en IFI. Esta acumulación de responsabilidades le hizo perder la perspectiva global que indudablemente había tenido y le obligó a centrarse en el día a día perjudicando sobre todo su faceta como director. Su ambición necesitaba una industria de mayor envergadura que, por lo comentado, se quedó en una industria artesanal y personal. Sin embargo, y aun con estas limitaciones, resulta interesante seguir su política de estrellas, su política de géneros y, por añadidura, su política de directores, ya que redundó en un estilo propio e inconfundible de la empresa.

5. IFI como escuela de cineastas

La lista de estrellas, directores, guionistas y técnicos que se formaron en IFI es suficientemente elocuente para justificar este calificativo. Iquino demostró que se podía aprender cine con la práctica continuada y con una supervisión eficaz, la suya. Los cineastas surgidos de IFI son auténticos autodidactas que aprendieron con Iquino, trabajando en los estudios y haciendo películas. Era el sistema oficializado sindicalmente por el cine español de la época franquista pero con la ventaja de contar con trabajo fijo y continuado. La precariedad de medios antes mencionada fue para ellos un estímulo para desarrollar su creatividad, y su profesionalidad, a partir de sus limitaciones. Aprendieron el oficio y se dieron cuenta de que todos los problemas que surgían en un rodaje podían tener una solución, aunque ésta no fuese la perfecta. Aprendieron, sobre todo, del ejemplo cotidiano que les daba el propio Iquino.

IFI fue una auténtica escuela de cineastas. Iquino facilitó la entrada al mundo del cine a gente que nunca hubiese tenido esta oportunidad de no haber existido IFI y los formó, sin una auténtica planificación de carreras, haciéndoles trabajar en las más diversas actividades. Su sistema de contratos fijos se aplicaba principalmente a personal técnico y, sobre todo, a personal no cualificado, ya que el personal artístico recibía tratamientos contractuales y formativos diferentes. Dándoles cualquier trabajo les iba formando en todos los campos del oficio cinematográfico para finalmente, a quienes le sobrevivían, encajarles en la disciplina profesional más conveniente. Su gran conocimiento en detalle del oficio de hacer cine, a pesar de su actitud dictatorial, de su forma chapucera de trabajar para ahorrar y de las restricciones económicas de sus producciones –metraje, horas, rapidez, etc. –le convirtieron en el indiscutible maestro de varias generaciones de cineastas y de un modelo de hacer cine. Otra cosa diferente es que los productos de IFI tuviesen calidad parecida a la de otras productoras.

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

6. Importancia relativa de IFI en la industria del cine español

La magnitud de la producción señala su condición de empresa puntera, industrialmente hablando, en el cine español. Su valoración como productora de films importantes, sin embargo, no raya a la misma altura aunque siguiendo rigurosamente este criterio, ésta misma valoración podría aplicarse a la mayor parte de las empresas españolas. Su importancia como empresa cinematográfica se acrecienta al sumarle el resto de sus actividades (estudio, distribuidora, discográfica, etc.). En el marco del cine catalán su importancia y su influencia todavía fueron más decisivas.

Al no existir en España, empresas cinematográficas de tan larga vida ni de características parecidas, resulta imposible su comparación global, teniendo en cuenta además que muchas empresas cinematográficas españolas eran *holdings* encubiertos –ligados por mismos nombres en sus consejos de administración- que dominaban de forma efectiva varios sectores. El caso más paradigmático es de P.C. Balcázar , estrechamente vinculada a Filmax, la cual a su vez controlaba Bengala y Concordia. Sociedad Anónima. Empresa prácticamente de un solo accionista, de un solo ejecutivo con plenos poderes y responsabilidad, IFI no podía competir en igualdad de condiciones con ninguna de ellas. Y sin embargo lo fue haciendo con planteamientos artesanales en el terreno de la serie B.

7. Iquino como director

Resulta obvio decir que IFI no hubiese existido, ni hubiese sobrevivido, sin Iquino.

Fue su dueño absoluto y quien , con su pragmatismo, eclecticismo, olfato comercial, dedicación total y capacidad de trabajo, la convirtió en una de las pocas empresas cinematográficas estables del país. En este terreno no hay discrepancias sobre su importancia. Pueden existir sin embargo, en lo que respecta a sus cualidades como director o sobre si fue o no un autor de cine. En el primer punto, una gran parte de sus films demuestran su dominio absoluto del medio, una opinión corroborada por quienes trabajaron a su lado. Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, estas películas –no todas- demuestran su capacidad para narrar una historia, su absoluto dominio del oficio y su facilidad para adaptarse a cualquier género.

Técnicamente, Iquino era un hombre que sabía todos los secretos del cine. Era un intuitivo que se había hecho a sí mismo. Dominaba la fotografía más que cualquier fotógrafo y sabía más de música que cualquiera de sus músicos. Participaba, directa o indirectamente en todos los guiones y, evidentemente, intervenía en los montajes de todas las películas, propias o ajenas. Tenía lógicamente el *final cut*.

En otros de sus films –algunos de ellos dirigidos a partir de 1962 (especialmente *westerns* y comedias) no se aprecia este oficio (normalmente alabados por la crítica) quizá por unos rodajes excesivamente rápidos condicionados por la índole del propio producto. Las razones principales que impidieron su progresión como director fueron sus concesiones hacia lo que él entendía como comercial y sus negativas endémicas a asumir riesgos. El creía conocer a la perfección los gustos del público sin atender a las razones de quienes le

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

argumentaban que éstos habían venido cambiado con el paso del tiempo. Sin embargo, es justo reconocer que comercialmente se equivocó en muy contadas ocasiones, eso sí bajando el listín de calidad de sus producciones y dándole al público, a su público, lo que éste efectivamente quería. Lo demostró sacando jugosos beneficios de sus westerns, de sus *films denuncia* o sus comedias eróticas. Iquino está considerado por los especialistas como uno de los grandes maestros del cine erótico y su película *La caliente niña Julieta (1980)* pasó a ser un punto de referencia, creando sin duda un modelo, tanto narrativo como de planteamiento de producción, de las películas 'S' españolas.

Lo mejor de Iquino como director se encuentra en las películas ya mencionadas en el apartado 2 de estas conclusiones, en algunas de las comedias de CIFESA y, sobre todo, en la mayoría de sus obras de la segunda parte de su etapa de Emisora. En todas ellas supo aunar cierta ambición artística y deseos de innovación sin renunciar a sus propósitos comerciales. Sin embargo, Iquino como director no fue un innovador en el estricto sentido de la palabra. Pese a haber realizado películas tan notables como las ya señaladas, no creó escuela en el cine español, ni siquiera con *El Judas (1952)* aunque el film renovase el anquilosado cine religioso de la época. Ni tampoco pueden encontrarse un estilo fílmico diferenciado ya que, por ejemplo, sus logros en *Brigada criminal (1950)* eran importaciones del cine americano. Sus ambiciones artísticas iniciales se fueron diluyendo a medida que el hombre de empresa se fue imponiendo al director, sumándose miméticamente a los *westerns* y a los géneros de moda, sin aportarles nada especial ni personal, aunque luego conseguiría un estilo diferenciado –que sí tuvo imitadores- en sus *films denuncia* y en sus comedias eróticas. Pero fueron logros menores más a nivel narrativo práctico que artístico.

Sin embargo, su evolución cualitativamente descendente no ha sido la única del cine español. Si se toma como ejemplo a otros importantes directores españoles de postguerra, se observa que se va produciendo en ellos un parecido desinterés artístico en aras de lo comercial. Juan de Orduña (1907) acabó dirigiendo *Me has hecho perder el juicio*; Rafael Gil (1913), *Las autonomuyas*; Pedro Lazaga (1918) *¡Vaya par de gemelas!*; Sáenz de Heredia (1911) *Solo ante el streaking* y Antonio del Amo (1911) *¿Qué pasa contigo tío?* y las películas de Joselito.

8..Iquino como autor

Aunque Iquino fuese el responsable total de las películas que firmaba e interviniese prácticamente en todas las fases de su realización (acreditado o no), no puede considerársele un autor en el sentido que le da la *politique des auteurs*. Las producía, escribía los guiones, las dirigía, las montaba, hacía su lanzamiento publicitario, las distribuía... pero, sin embargo, no puede apreciarse en ellas unas constantes personales, su mundo, a través de una puesta en escena reconocible y diferenciada. Iquino se adaptaba prácticamente, más o menos bien a cada nuevo film supeditando su hipotético estilo a lo que él consideraba que favorecía la comercialidad o, sobre todo, lo que potenciaba la personalidad del actor protagonista. Este predominio de los recursos técnicos sobre su presunta autoría se produjeron a lo largo de toda su carrera, incluso en su

V. CONCLUSIONES. IFI E IQUINO UNA INTERPRETACION

etapa de Emisora. Tal como se comenta en el capítulo correspondiente hasta resulta discutible su aportación personal al género criminal, uno de los más emblemáticos de la productora ya que, más que un género de autor, era un género surgido de un sistema de producción. Sus también comentadas influencias teatrales –fruto de sus propias experiencias- repercutieron más como recursos narrativos y de producción que no en formas estéticas personales. En este sentido, Iquino siempre reconoció que dirigía sus películas partiendo de los diálogos.

Sin embargo, estas consideraciones no dejan de poner de manifiesto las limitaciones de la *politique des auteurs* como única herramienta teórica de trabajo para determinar las autorías en el cine. Lo señala Román Gubern en su libro sobre Benito Perojo (pag. 462) advirtiéndole que hay que tener en cuenta <ciertos países, épocas y contextos> aunque reconociendo que incluso en un cine tan industrializado como el norteamericano puede detectarse. Gubern afirma que <si consideramos poco adecuado encuadrar a Perojo en una ortodoxa 'politique des auteurs' a la francesa, afirmamos en cambio que existió inequívocamente un 'look' perojiano y, en su época de plenitud, un estilo perfectamente identificable>. ¿Puede aplicarse este mismo criterio para valorar a Iquino? Sí, pero con las salvedades propias de su condición simultánea de productor y director de casi todas sus películas. Y así mismo con diferencias fundamentales de ese hipotético *look* en función con cada una de sus diversas épocas. Hay un *look* iquiniano en las comedias de Campa/CIFESA, en una gran parte de sus películas de Emisora Films, en sus comedias propias, (no las costumbristas) y en sus *films-denuncia*. Y paradójicamente hay también un estilo, más como productor que únicamente como director en su género criminal. Pero en cada una de sus etapas ese *look* se fue modificando aparentemente –pero no profundamente- en función de sus nuevos planteamientos comerciales. Y acabó por imponerse la mirada del empresario a la del artista.

VI. FUENTES CONSULTADAS

VI. FUENTES CONSULTADAS

Entrevistas propias

BOSCH, Joan. Director de cine. Trabajó en IFI. Marzo 1998
COMINGES Jorge de. Periodista. Enero 2001
ESCOBAR Enrique. Músico, varias entrevistas año 2000 y 2001
FARRE QUERALT Ramón. Procurador jubilado de Valls. Julio 2000
FELIU Roser. Administrativa en IFI. Mayo 2000.
FERNANDEZ Manuel. Valls. Experto en Iquino. Varias entrevistas
FERRANDO Magí. Compañero de colegio. Valls. Julio 2000
FLORES, Marta. Actriz. Amiga. Barcelona. Julio 1998.
FORES Artur. Trabajó como caballista en *El tambor del Bruch*. Julio 2000
FORN Josep Maria. Director de cine. Trabajó en IFI. Diciembre 1999
GRAU Miguel. Productor de cine. Trabajó en Emisora Films, enero 1998
GUASC Francesc. Historiador. Valls. Conoció a toda la familia, agosto 2000
GUELL MAGRIÑA. Propietario del *Bosc de Farrés*. Agosto 2000.
KIRCHNER Antonio. Periodista. Febrero 2001
IQUINO Ignacio F. Iquino. Entrevista efectuada por el autor en 1973.
LASA Juan Francesc de. Crítico e historiador de cine. Colaboró con Iquino. Junio 1998.
LIZA, Antonio. Jefe de Producción. Agosto 1998 y febrero 2001
MARTINEZ SUÑE, María. *Masovera* del *Bosc* de Valls. Verano 2000
MC BAIN, Ed. Escritor (pseud. Evan Hunter). Festival de Cognac, 1999.
MONNET, Joan. Forjador de Valls. Conoció a la familia. Verano 2000
NUNES José Maria Nunes. Director de cine. Trabajó en IFI, verano 1999
OLTRA COSTA, Ramón. Escritor cinematográfico. Mayo 2000.
PENA Biel. Masover. Vecino del *Bosc* de Valls. Verano 2000
ROVIRA BELETA, Francisco. Director de cine. Barcelona, mayo 1998.
SAN JOSE DE LA FUENTE, Juliana. Diversas entrevistas, 2000 y 2001
SIMO Josep. Ex industrial. Trabajó en el *Bosc* Verano 2000
ULLOA José. Director. Varias entrevistas. 2000 y 2001
VILA, Tunet. Dibujante, figurante, ambientador y actor. Verano 1999
VITORIA, Assumpció. Presentadora de TV. Actriz. Agosto 1998.
VIVES Ramón. Coetáneo de Iquino en Valls. Julio 2000

Bibliografía

ACADEMIA de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. **Cuadernos de la Academia** - nums. 1 al 7. Madrid 1997 al 2001.

AGUILAR Carlos. **Guía del video-cine**. Cátedra, Madrid 1995

ALSINA THEVENET Homero. **Historia del cine americano/1. Desde la creación al primer sonido**. Laertes, Barcelona 1993

HAMAIIKA (ed.). **El erotismo en el cine**. 4 volúmenes. Hamaika, Barcelona 1983

ANALYSE GÉNÉRALE DES FILMS. Fiches du cinema. **Anuario**. Paris 1963

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA. Diversos números. Editada por la Sección de Documentación y

VI. FUENTES CONSULTADAS

Publicaciones. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

ARKOFF, Samuel Z. **I was a teenage werewolf**. Birch Lane Press. New York 1992

ATANES BLANCO José Antonio y RAUFAST CHICO, Miguel. Ignacio G. **Iquino**. Estudio sin publicar depositada en la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña. Barcelona (s/f)

AYUSO (edit.). **La política de los autores**. Versión española de *La politique des auteurs*, éditions Champ libre (Paris, 1973) editado por ed. Ayuso, Madrid 1974 con prólogo de César Santos Fontenla.

BALLO Jordi, ESPELT Ramón, LORENTE Joan. **Cinema catalá, 1976-1986**. Columna. Barcelona, 1990

BASSA Joan y FREIXAS Ramón.

- **El sexo en el cine y el cine de sexo**. Piados. Barcelona 2000
- **Softcore, sexploitation, cine S**. Futura. Barcelona 1996

BAUTISTA Pancho. **Carne de cine**. Imp. Raimundo. Sevilla 1975

BAXTER John. **The gangster film**. Tantivy Press. Londres 1970

BESAS Peter. **Behind the Spanish lens**. Arden Press, Denver 1985

BIANCO E NERO (ed.) **Filmlexicon degli autori e delle opere**. Enciclopedia. Roma 1959.

BOOKBINDER Robert, **Classics of the gangster film**. Citadel, Secacus 1985.

BORAU José Luis (coordinador). **Diccionario del cine español**. Alianza Editorial, Madrid 1998

CABERO Juan Antonio. **Historia de la cinematografía española (1896-1949)**. Gráficas Cinema. Madrid 1949.

CAHIERS DE LA CINEMATEQUE. Ed. Les Cahiers de la Cinematèque. Diversos números. Perpignan.

CAMERON Ian. **A pictorial history of crime films**. Hamlyn, New York 1976

CAPARRÓS Lera José María

- **El Cine republicano español (1931-1939)**. DOPESA. Barcelona 1977.
- **Arte y política en el cine de la República (1931-1939)**. Universidad Barcelona 1984.
- **El cine español de la democracia (1975-1989)**. Anthropos, Barcelona 1992
- **Introducción a la historia del arte cinematográfico**. Rialp. Madrid 1990

CARTELERA TURIA.

- **Cine Español, cine de subgéneros**. Fdo. Torres Valencia 1974
- **7 trabajos de base sobre el cine español**. Fdo. Torres. Valencia 1975

CASARES Julio. **Diccionario ideológico de la lengua española**. Gustavo Gili. Barcelona 1963

CASSETTI Francesco. **Teorías del cine**. Cátedra. Madrid 1994

CATEDRA (Obra colectiva). **Historia del cine español**. Cátedra. Madrid 1995.

CEBOLLADA Pascual y RUBIO GIL Luis. **Enciclopedia del cine español - Cronología -**. Ediciones del Serbal. Barcelona 1996

CHABROL Claude, (con Eric Rohmer). **Hitchcock**. Editons Universitaires (Ramsay). París 1957

VI. FUENTES CONSULTADAS

CINE ASESOR. **Anuarios**. Madrid

CINE PARA LEEER. **Anuarios**. Eds. Mensajero. Bilbao.

CINEMA D'AUJOURD'HUI. **L'Amérique des stars**. Film Editions. París 5/6 1976

CINEMATOGRAF. Annals de la Federació Catalana de Cine Clubs. 4 volúmenes. Fed. Catalana Cine Clubs, Barcelona 1983-1987

CINEMATOGRAF, Societat Catalana de Comunicació. 2 vols. Institut d'Etudis Catalanas Barcelona 1993 y 1995.

COMA Javier. **Diccionario del cine negro**. Plaza y Janés. Barcelona 1990

COMAS Angel,

- **El último refugio/El cazador**. Ed. Dirigido por... .Barcelona 2000

- **La reina de Africa/El crepúsculo de los dioses**. Ed. Dirigido por... Barcelona 1998

- **El star-system del cine español de postguerra (1939-1950)**. Trabajo no publicado. Cursos de doctorado. Profesor Román Gubern. UAB

- **El cinema a Catalunya després del franquisme**. Col.legi de directors de cinema de Catalunya, Barcelona 1997

COMERY Douglas, **Hollywood el sistema de estudios**. Traducción de *The Hollywood studio-system*, BFI, London, publicada por Verdoux S.L. Madrid 1986.

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. **Guía de estrenos**. (diversos años) Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía. Madrid.

COOK Pam (editor) **The cinema book**. British Film Institute. London 1985

COURSODON Jean- Pierre (con Pierre Sauvage) (coord.). **American directors**, 2 volúmenes. McGraw Hill. New York 1983

COWIE Peter (editor). **International Film Guide** 1976. Tantivy Press. London 1976

CUETO Roberto (coordinador). **Los desarraigados en el cine español**. Obra colectiva. Festival de Cine. Gijón 1998

DAVIS Brian. **The thriller**. StudioVista, Londres 1973

DEL ARCO, Manuel.

- **Mano a mano**. Planeta. Barcelona 1972

- **El personaje en el bolsillo**. Ed. Barna. Barcelona 1948

DEL AMO Alvaro. **Comedia cinematográfica española**. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1975

DYER Richard. **Stars**. British Film Institute. Londres 1972

ECO Umberto. **Cómo se hace una tesis**. Gedisa,.Barcelona 1996

ECRITS. **La politique des auteurs**. Cahiers du cinema. Editions de l'Etoile. París, 1984.

VI. FUENTES CONSULTADAS

EQUIPO CARTELERIA TURIA. **Cine español, cine de subgéneros.** Fernando Torres, Valencia 1974.

ESPELT Ramón.

- **Ficción criminal a Barcelona (1950-1963).** Editorial Laertes. Barcelona 1998.
- **Cinema catalá, 1976-1986.** (Con BALLO Jordi, LORENTE Joan. Columna, Barcelona 1990

FANES, Felix. **CIFESA, la antorcha de los éxitos.** Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia 1981.

FERNÁNDEZ CUENCA Carlos. **Toros y toreros en la pantalla.** Festival Internacional de Cine de San Sebastián 1963.

FERNADEZ-TUBAU RODES, Valentí, **El cinema en definicions.** Ixia llibres, Barcelona 1990

FILM-HISTORIA (Obra colectiva). **El cine en Cataluña, una aproximación histórica.** Centro Investigaciones Film Historia, PPU. Barcelona 1993.

FINLER Joel W. **The Hollywood story.** Octopus. London 1988.

FONT Domènec.

- Del azul al verde. **Avance. Barcelona 1976**
- Un cine para el cadalso (**con Román Gubern**). Euros Barcelona 1975

FORD Charles (con JEANNE René). **Les vedettes de l'écran.** Presses Universitaires de France. Paris.1964.

FRAY FRAC. Revista satírica semanal. Imprenta Layetana, Barcelona, 1931

FREIXAS Ramón. y BASSA Joan

- **El sexo en el cine y el cine de sexo.** Paidós, Barcelona, 2000
- **Softcore, sexploitation, cine S.** Futura, Barcelona, 1996

FRUGONE Juan Carlos. **Oficio de gente humilde.Mario Camus.** 29 Semana de cine de Valladolid 1984

GALAN Diego. **Memorias del cine español.** Teleradio. Madrid, s/f

GALÁN, Diego y LLORENS, Antony. **Fernando Fernán Gómez.**Fundación Municipal de Cine y Fernando Torres. Valencia 1984.

GARCIA ESCUDERO, J. M.

- **Cine español.** Rialp. Madrid. 1962
- **La primera apertura.** Planeta. Barcelona 1978

GARCIA FERNANDEZ, Emilio C. **El cine español, una propuesta didáctica.** C.I.L.E.H. Barcelona 1992

GARFIELD Brian. **Western films a complete guide.** Rawson. New York 1982

GASCA Luis. **Un siglo de cine español.** Planeta, Barcelona, 1998

GELMIS Joseph. **The film director as superstar,** Doubleday. New York,.1970.

GIL LLAMAS Tomás. **Brigada criminal.** Planeta. Barcelona. 1955

VI. FUENTES CONSULTADAS

GÓMEZ MESA, Luis. **La literatura española en el cine nacional**. Filmoteca Nacional de España. Madrid 1978.

GOROSTIZA Jorge. **Directores artísticos del cine español**. Cátedra / Filmoteca. Madrid 1997

GRANT Barry Keith.(ed.) **Film genre reader**. University of Texas Press. Austin. 1986

GUARNER José Luis. **30 años de cine en España**. Kairós. Barcelona. 1971

GUBERN Román.

- **El cine sonoro en la II República**. Editorial Lumen. Barcelona. 1977
- **Un cine para el cadalso** (con Domènec Font). Euros Barcelona.1975
- **Melodrama en el cine español (1930-1960)**. Ya fue producciones. Buenos Aires.1991
- **Benito Perojo, pionerismo y supervivencia**, Filmoteca Española, ICAA. Madrid 1994
- **La novela criminal**. Tusquets. Barcelona 1970
- **El cine español de los años 50: sumisión y resistencia**. Texto inédito.
- **Viaje de ida**. Anagrama. Barcelona 1997
-

GUERIF François. **Le cinéma policier français**. Artefact, ed. Henri Veyrier. Paris 1981

GUIA CINEMATOGRAFICA DE PELÍCULAS ESTRENADAS. **Anuario**. Comisión Episcopal española de cine, radio y televisión. Cinestudio. Madrid, diversos años.

GUIA DE PELÍCULAS. **Anuario**. Ed. Xafaro, Madrid, diversos años.

HEMBRUS Joe. **Western Lexicon**.Wilhl Heyne Verlag. Munic 1978.

HEREDERO, Carlos F. **Las huellas del tiempo (cine español 1951-1961)**, Filmoteca Española (Madrid y Filmoteca Generalitat Valenciana 1993.

HERNANDEZ Marta. **El aparato cinematográfico español**. Akal. Madrid1976

HOPEWELL John. **El cine español después de Franco**. El arquero. Madrid 1989

HUESO, Angel Luis,

Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941-1950) Cátedra/Filmoteca Española. Madrid 1998

Historia de los géneros cinematográficos, Heraldo.Valladolid 1976

HURT James (ed.), **Focus on film and theatre**. Prentice House, Englewood Hills. New Jersey 1974

IDOLOS DEL CINE. **Mercedes Vecino**. UDE. Barcelona 1958

IQUINO ;**Gua... Gua...!**. Novela. Publicada por el propio Iquino, No figura editorial. Barcelona 1938.

JEANNE René (con FORD Charles) **Les vedettes de l'écran**. Presses Universitaires de France. Paris 1964.

KERR Paul (ed.), **The Hollywood film industry**. British Film Institute. London 1986

VI. FUENTES CONSULTADAS

KRANKOL Joe y PEREZ NIÑO Tomás. **España erótica. Historia del cine clasificado S** . Stripper Ediciones. Madrid 1996

LABOR (ed.). **Enciclopedia ilustrada del cine**. Editorial Labor. Barcelona 1969

LARA Fernando y RODRÍGUEZ Eduardo *Miguel Mihura. En el infierno del cine*. Semana Internacional de Cine de Valladolid 1990.

LASA Joan Francesc de. **Aquell primer cinema catalá. Els germans Baños**. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Barcelona 1996

LLOPART D. (con J. Prat y LL. Prats). **La cultura popular a debat**. Fundació Serveis de Cultura Popular. Altafulla. Barcelona 1984

LLORENS, Antonio y GALÁN, Diego. *Fernando Fernán Gómez. Diego*. Fundación Municipal de Cine y Fernando Torres. Valencia 1984.

LLORENS Antonio. **El cine negro español**. 53 semana internacional de cine de Valladolid. Valladolid 1988

LORENTE Joan, BALLO Jordi, ESPELT Ramón, **Cinema catalá, 1976-1986**. Columna. Barcelona 1990

MCARTHUR Colin. **Underworld USA**. Secker and Warbug. Londres 1972

MARIAS Julián. **El cine de Julián Mariás**. Royal Books. Barcelona 1994

MARTI GOMEZ José. **La España del estraperlo (1936-1952)**. Planeta. Barcelona 1995

MARTÍNEZ MONTALBÁN y José L.. PÉREZ GÓMEZ Ángel A. **Cine español 1951-1978. Diccionario de directores**. Ediciones Mensajero. Bilbao 1978).

MATA MOCHO AGUIRRE ,Juan de. *Cine y literatura. La Adaptación Literaria en el cine español*. Filmoteca Valenciana 1986.

MEDINA Elena, **Cine negro y policíaco español de los años 50**. Laertes, Barcelona 2000

MÉNDEZ LEITE Fernando. *Historia del cine español* . Ediciones Rialp. Madrid 1965.

MINISTERIO DE CULTURA (Obra colectiva). **Cine español, 1896-1983**. Dirección General Cinematografía. Madrid 1984

MORIN Edgar, **Las stars, servidumbres y mitos**. DOPESA. Barcelona 1972

MONTERDE José Enrique. **Veinte años de cine español**. Piados. Barcelona 1993

MOTTRAM James. **Public enemies: the gangster movie A-Z**. BT Badsford. Londres, 1998

MUNSO CABUS Juan.

40 años de radio (1940-1980). Picazo. Barcelona 1980

Els cinemes de Barcelona. Proa, Barcelona 1995

VI. FUENTES CONSULTADAS

NASH Jay Robert y ROSS Stanley Ralph (ed.) **The motion picture guide.** Enciclopedia.Cinebooks. Chicago 1985

NEALE Stephen. **Genre.** BFI. London 1980

NEVILLE Edgar. **Producciones García, S.A.** (novela). Taurus. Madrid 1956

NOGUER Ramón S. **El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939).** Mensajero. Bilbao 1993

NOVELA PASIONAL la. **Colección de novelas** de 1924 editadas en facsimil por Renacimiento Sevilla 1999

OAKLEY Virginia. **Dictionary of fim and television terms.** Barnes and Nobles, New York 1983.

OLTRA I COSTA, Romà. **Seixanta anys de cinema català (1930-1990).** Colección Orphea. ICC. Barcelona 1990.

PACO José de y RODRÍGUEZ. Joaquín **Amparo Rivelles, Pasión de actriz.** Filmoteca Regional de Murcia. Editora Regional de Murcia 1988.

PÉREZ GÓMEZ Ángel A. y MARTÍNEZ MONTALBÁN José L. **Cine español 1951-1978. Diccionario de directores.** Ediciones Mensajero. Bilbao 1978)

PEREZ MERINERO, David y Carlos. **Cine y control.** Castellote. Madrid 1984.

PEREZ NIÑO Tomás y KRANKOL Joe. **España erótica. Historia del cine clasificado S.** Stripper Ediciones. Madrid 1996

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). **El cine de José Isbert.** Ayuntamiento de Valencia 1984.

PEREZ PERUCHA Julio,

- **Antología crítica del cine español (1906-1995).** Serie Mayor. Cátedra/Filmoteca, Ediciones Cátedra. Madrid 1997
- **Mestizajes (realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973).** Vol. I, Mostra de Valencia. Valencia 1990.

PIRIE David. **Anatomy of the movies.** McMillan. New York 1981

PLANETA (Obra colectiva). **Historia Universal del cine.** Editorial Planeta. Barcelona 1982

PORTER MOIX Miquel

- **Història del cinema a Catalunya.** Departament de Cultura- Generalitat de Catalunya. Barcelona 1992.
- Id. Edición de Biblioteca de Cultura Catalana, Táber. Barcelona 1969

PRADO (ED.) **La vida cotidiana y sus canciones. España de los 40 a los 90.** 7 volúmenes. Ediciones del Prado. Madrid 1990

.QUESADA Luis. **La novela española y el cine.** Edic. JC. Madrid 1986.

RAMOS, Dionisio. Paco **Martínez Soria, su vida y sus éxitos.** Guara editorial. Zaragoza 1978

RAUFAST i CHICO.Miquel. **Emisora films: una productora de cinema a Catalunya. Primera part: l'etapa Iquino (1943-1948).** en **Cinematògraf** - vol. 4. - Federació Catalana de Cine-Clubs.1987

VI. FUENTES CONSULTADAS

RAUFAST i CHICO Miguel. Ignacio G. y ATANES BLANCO José Antonio, **Iquino**. Estudio sin publicar. Barcelona (s/f) Biblioteca Filmoteca Generalitat Catalunya.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES FILMS **Anuarios**. Cantrale Catholique du cinéma, de la radio et de la télévision. Editions Penser Vrai. Paris, varios números

REQUENA, Jesús G. **CIFESA comedia y melodrama**. Sin identificar.

RIAMBAU Esteve.

- **La producció cinematogràfica a Catalunya (1962/69)**. Tesis doctoral. Dir. Román Gubern. UAB 1995.
- **Guionistas del cine español** Cátedra/Filmoteca. Madrid 1998 (Con Casimiro Torreiro)
- **IFI, la fábrica del Paralelo**. Artículo publicado en *Cuadernos de la Academia*, AACC. Madrid 2001.
- (con TORREIRO Casimiro) **Temps era temps. L'escola de Barcelona i el seu entorn**. Dep. de Cultura. Generalitat Catalunya. Barcelona 1993

RIPOLL FREIXES Enric. **100 películas de la guerra civil española**, CILEH. Barcelona. 1992

RODRÍGUEZ Joaquín y PACO José de. **Amparo Rivelles, Pasión de actriz**. Filmoteca Regional de Murcia. Editora Regional de Murcia 1988.

ROHMER Eric (Con Claude Chabrol). **Hitchcock**. Editons Universitaires (Ramsay). París 1957

ROMAGUERA Joaquim. **Diccionario Filmográfico Universal –I**. Lazertes. Barcelona 1994

ROMAN Manuel. **Los cómicos**. Colección de diez volúmenes. Royal Books. Barcelona 1996

ROSS Stanley Ralph y NASH Jay Robert (ed.) **The motion picture guide**. Enciclopedia.Cinebooks. Chicago 1985

ROTHA Paul. **The Film till now**, Vision Press. London 1960

RUBIO GIL, Luis y CEBOLLADA Pascual **Enciclopedia del cine español - Cronología** -. Ediciones del Serbal. Barcelona 1996

SAISON CINEMATOGRAPHIQUE. IMAGEN ET SON. **Anuarios**. Paris

SALA NOGUER Ramón. **El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939)**. Ediciones El Mensajero. Bilbao 1993

SALVAT (edit.). **Enciclopedia Salvat del séptimo arte**. Salvat. Barcelona 1978/81

SANTPERE, Mary. **Mi vida**. Ediciones Este. Barcelona 1963

SARRIS Andrew (ed.).

- **Hollywood voices**. Secker and Warburg. Londres 1971
- **El cine americano**. Versión española de **The american cinema** (Dutton, 1968) editada por editorial Diana. México 1970
- **Entrevistas con directores de cine**. Versión española de Interviews with film directors (1967) editada por Novelas y cuentos. Madrid 1969

SERVER Lee (ed.). **The big book of noir**. Carroll and Graf. New York 1998

VI. FUENTES CONSULTADAS

SAUVAGE Pierre (con Jean- Pierre Coursodon) (coord.). **American directors**, 2 volúmenes. McGraw Hill. New York 1983

SEGUIN Jean Claude. **Historia del cine español**. Colección Flash. Acento Editorial. Madrid 1995.

SCHICKEL Richard. **Cine y cultura de masas**. Versión española de **Movies, the history of an art and an institution** (Basic Books, New York) editada por Paidós. Buenos Aires 1964

SHERMAN Eric. **Frame by frame (El cinema pas a pas)**. Versión catalana de *Frame by frame, a handbook for creative filmmaking*,. Ixia libres. Barcelona, 1990

SHIPMAN David. **The great movie stars**. 2 vols. Hill and Wang. New York 1970

SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO. Anuarios españoles de cinematografía. Varios años. Madrid

SLIDE Anthony. **The american film industry. A historical dictionary**. Limelight Editions. New York 1990

STAIGER Janet. **The studio-system**. Rutgers University Press. New Jersey 1994

STAPPLES Donald E. (coord.). **Antología del cine americano**. Traducción de *The american cinema* Marimar. Buenos Aires 1996.

TORREIRO Casimiro.

- **Guionistas del cine español** Cátedra/Filmoteca. Madrid 1998 (Con Esteve Rimbau)
- **Temps era temps. L'escola de Barcelona i el seu entorn**. Dep. de Cultura.Generalitat Catalunya, Barcelona 1993 (Con Esteve Rimbau)

TORRELLA PINEDA Josep. **Rodatges de postguerra a Barcelona**. Orphea. Barcelona 1991.

TORRES Augusto Maria.

- **Diccionario del Cine Español** Espasa. Espasa Calpe. Madrid 1999
- **Cine español años 60**. Anagrama. Madrid 1973

TRUFFAUT, François

- **Las películas de mi vida**, versión española de **Les Films de ma vie** (Flammarion, Paris) editado por Eds.Mensajero. Bilbao. 1976.
- **El cine según Hitchcock**, versión española de **Le cinema selon Hitchcock** (Laffont, Paris) editada por Alianza Ed. Madrid 1974

TUBAU Iván

- **Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años 60**. Universitat de Barcelona 1983
- **Hollywood en Argüelles**, Universitat de Barcelona 1984

TULARD, Jean. **Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs**.Lafont. Paris 1992

UNION CINEMATOGRAFIA HISPANO AMERICANA. **Anuario Cinematográfico Hispano Americano 1950**. Madrid 1950

VALLES CALATRAVA , José R. **La novela criminal española**. Universidad de Granada 1991

VI. FUENTES CONSULTADAS

VALLES COPEIRO DEL VILLAR Antonio. **Historia de la política de Fomento del cine español.** Ediciones de la Filmoteca. Valencia 2000

VAZQUEZ DE PARGA Salvador. **Los mitos de la novela criminal.** Planeta. Barcelona 1981

VIDAL Nuria. **Humor, música... y hermanos (El cine de Iquino en CIFESA).** Ponencia Simposium sobre CIFESA (11.81 – 2ª Mostra Cinema Mediterrani). Publicada por Archivos de la Filmoteca. Num-12/2/1990. Valencia.

VIZCAINO CASAS Fernando.

- **Contando los cuarenta.** Altamira. Madrid 1972
- **Historia y anécdota del cine español.** Adra. Madrid 1984
- **Diccionario del cine español.** Editora Nacional. Madrid 1970

WALKER Alexander, **El estrellato el fenómeno de Hollywood.** Anagrama. Barcelona 1970

WEISSER Thomas. **Spaghetti westerns-the good, the bad and the violent.** McFarland. Jefferson. New York 1992

WORTLEY Richard. **Erotic movies.** Crescent Books. Londres 1979

- Hemereografía

Revistas:

Academia, Barcelona teatral, El Be negre, Bianco e Nero, Cahiers du cinema, Cámara, Cineinforme, Cinema, Cinema 2002, Cinematographie Française, Cinestudio, Contracampo, Dirigido por..., Film Guia, Films Selectos, Fotogramas, Imágenes, Monthly Film Bulletin, Nuestro cine, Popular Film, Primer Plano, Radiocinema, Revista Internacional del Cine, Sal común, Serra d'Or

Prensa Diaria

ABC, Avui, El Alcázar, Cataluña Express, El Correo Catalán. Diario de Barcelona, La Hoja del Lunes de Barcelona, Informaciones, La Crónica de Valls, La Gaceta de Valls, El Noticiero Universal, La Prensa, Mundo Diario, Solidaridad Nacional, TeleExpress, La Vanguardia, La Veritat de Valls

Medios audiovisuales

Radio

DEL ARCO, Manuel. Entrevistas en Radio Barcelona. 1967

COMAS Angel, Entrevista con Ignacio F. Iquino, San Sebastián, 1973. Radio España de Barcelona, 1973.

TV

- Entrevista con Jaume Figueras en el programa Cinema 3 (TV3 – 13.5.85)
- Entrevista en *Angel Casas show* TV3. 24.5.85
- Video que recoge la entrega de las Claquetas de Plata 1988, organizada por la Associació de Professionals de la Producció Cinematogràfica de Catalunya (ASPROCC)
- La noche del cine español. Fernando Méndez Leite. ent. con Iquino y Antonio Vilar (TV2- 27.1.86)- presentación de *El Judas*
- Id. Id. monográfico dedicado a Emisora Films (TV2) 1.7.85

VI. FUENTES CONSULTADAS

- TV3 – Entrega Premis cinematogràfics de la Generalitat. (5.5.86)
- Cinema 3 – programa especial dedicado a Iquino (TV3 - 29.10.87)
- Informatiu Cinema. Entrevista con Iquino (Canal 33, 24.6.94)

CD ROM e Internet

CD-ROMS

Enciclopedia del cine español. 1996. Micronet. Madrid

Internet:

www.conferenciaepiscopal.es/mcs/cine/htm

www.gna.es/cinemadirect (Col.legi Directors de Catalunya)

www.mcu.es (Ministerio de Cultura)

<http://www.imagesjournal.com/issue06/infocus/spaghetti2.htm> (Westerns)

www.imdb.com (general)

www.egeda.es (Entidad de gestión de derechos de los productores audiovisuales)

www.fiafnet.org/index/html (Federacion Internacional de Archivos de Películas con links a sus asociados de todo el mundo)

Documentos (fotocopias)

Acta de nacimiento de Ignacio F. Iquino. Juzgado municipal de Valls

Registro mercantil de Barcelona: anotaciones de Emisora Films

Registro mercantil de Barcelona: anotaciones de IFI S.A.

Registro mercantil de Barcelona. anotaciones de Parlo Films

Registro de la propiedad de Barcelona. anotaciones finca de los estudios del Paralelo.

Documento Nacional de identidad de Ignacio F. Iquino

Carnet de conducir de Ignacio F. Iquino

Archivos.

Filmoteca de la Generalitat de Cataluña, Filmoteca Nacional de España, Biblioteca de la FGC y de la FNE. Biblioteca Central de Catalunya. Arxiu Històric de Catalunya, Biblioteca de la Facultat de Ciències de la Informació de la UAB, Biblioteca Central de la Generalitat de Catalunya. Arxiu Municipal de Valls. Archivos de Manuel Fernández (Valls). Registro de la Propiedad de Barcelona. Registro Mercantil de Barcelona.

VII. AGRADECIMIENTOS

VII. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, que abarca 85 años de la vida de un hombre y por tanto 85 años de la vida y de la cinematografía españolas, no hubiese podido hacerse de no contar con la inestimable colaboración de todas las personas entrevistadas y con las experiencias ajenas de autores que se recogen en *VI. Fuentes consultadas*. A los primeros se les agradece sus siempre difíciles esfuerzos de recuperar sus recuerdos, muchos de ellos incluso demasiado lejanos. A los segundos, sus aportaciones para la reconstrucción de la historia del cine español y de la historia del cine en general.

Merecen agradecimientos especiales las personas siguientes. Se relacionan por orden alfabético por la imposibilidad real de asignarles un orden de preferencia. Cada uno de ellos ha sido una pieza importantísima:

Manuel FERNÁNDEZ. Prestigioso cinéfilo y cineasta amateur. Estudioso de Iquino, está trabajando lo indecible para situarle en su exacta dimensión en la historia del cine. Me abrió su archivo y todas las puertas de la gente de Valls que conoció a Iquino. Me ayudó eficazmente, y sin buscar nunca protagonismo, en una de las etapas de reconstrucción más difícil.

Román GUBERN. Mi director de tesis. Sus conocimientos, su increíble memoria y su experiencia han sido inapreciables para orientarme en facetas investigadoras que yo nunca hubiese podido imaginar. Le agradezco así mismo su dedicación incondicional aun a costa de restar tiempo a sus múltiples actividades,

Juliana SAN JOSÉ DE LA FUENTE. Compañera de Iquino durante medio siglo. Me abrió las puertas de su casa y de sus archivos. Me puso en contacto con antiguos colaboradores, hasta entonces inaccesibles. Me facilitó material e informaciones inéditas. Me descubrió la parte personal de Iquino. Me dió su confianza. Este agradecimiento lo hago extensivo a su fiel secretara **María Rosa Font**.

José ULLOA. Ex ayudante de dirección de Iquino y un entusiasta de su personalidad como profesional del cine. Ulloa es uno de los hombres que mejor conoce los entresijos de IFI. Me abrió las puertas de Juliana San José y de otros colaboradores de Iquino y puso a mi disposición. sus recuerdos y una memoria realmente prodigiosa.

He de agradecer asimismo la gran ayuda que me han prestado las personas o instituciones siguientes:

Marga Lobo de Filmoteca Española

Mariona Bruzzo de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña.

VII. AGRADECIMIENTOS

Todo el personal de la Biblioteca de la Filmoteca Española, de la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña; de l'Arxiu Nacional de Catalunya; de la Biblioteca Central de Barcelona; de l'Arxiu Històric de Barcelona (casa de l'Ardiaca); Archivos Estatales, y del Arxiu Municipal de Valls

Y lógicamente a los miembros de mi familia por haber tolerado que les descuidara durante cuatro años por mi dedidación casi total a Ignacio F. Iquino.

VIII. FICHAS DE TODAS LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS Y DIRIGIDAS POR IGNACIO F. IQUINO

Figuran por orden cronológico de rodaje todos los largometrajes y cortometrajes dirigidos por Ignacio F. Iquino, así como de los largometrajes que produjo. El capítulo 0.4.5. *Criterios seguidos para la elaboración de las fichas*, los explica en detalle. A efectos prácticos, se señalan aquí las siglas – que figuran inmediatamente después de la información preliminar de cada film- que permiten localizarlas en los apartados analíticos correspondientes:

A (II. 3.1 . Adaptaciones)

APR (I. 2. Aprendizaje)

AV (II. 3.8. El cine de aventuras)

C (II. 3.5 Las comedias)

CIF (I. 3. CIFESA)

CD (II. 3.10. Los films denuncia y de autor)

Co (II. 3.11. Cortometrajes)

CX (IV Conexión Films)

EMI (I.4. Emisora Films)

GC (II.3.3. El género criminal)

M (II. 3.2. Los melodramas)

N (II. 3.6. Las películas con niño)

NCE (II. 3.7 IFI y el Nuevo cine español)

R (II. 3.4. El cine religioso)

W (II. 3.9 El western).
