

La legitimación de la dictadura franquista a través de la divulgación de contenidos geográficos. Ejemplos de la serie documental *Conozca usted España* y del filme *Días de viejo color*

Por Marta Fernández Penas

Resumen

Es bien sabido el papel fundamental que han desempeñado el cine y la televisión como vehículos legitimadores de los regímenes totalitarios. El presente artículo intenta demostrar que la España franquista no fue una excepción, dado que se valió de estos medios para difundir el espejismo de un país modernizado. Un género concreto, el documental geográfico, fue utilizado en este sentido para glosar las virtudes hispánicas y ofrecer, bajo el famoso emblema *Spain is different*, la imagen romántica de una España confiada, feliz y bañada por el sol. Esta estrategia propagandística intentó constituir un eficaz lavado de cara tanto en el interior como en el exterior de sus fronteras.

Palabras clave: España, Franquismo, documental geográfico, Olea

Abstract

It is well known the essential role played by television and cinema as vehicles to legitimize dictatorships. The present article aims to demonstrate that the Spain of Franco was not an exception given that it took advantage of these medias in order to spread the illusion of a modernised country. A particular genre, the geographic documentary, was used in this sense to display hispanic virtues and offer, under the famous banner *Spain is different*, the romantic image of a confident, happy and sunny Spain. This advertising strategy tried to be an effective make over both inside and outside its borders.

Key Words: Spain, Franquismo, geographic documentary, Olea

Resumo

Sabe-se bem o papel fundamental que o cinema e a televisão desempenharam como veículos legitimadores dos regimes totalitários. O presente artigo tenta demonstrar que a Espanha franquista não foi uma exceção, dado que se valeu destes meios para difundir a miragem de um país modernizado. Um gênero específico, o documentário geográfico, foi utilizado neste sentido para glosar as virtudes hispânicas e oferecer, sob o famoso emblema *Spain is different*, a imagem romântica de uma Espanha confiante, feliz e banhada pelo sol. Esta estratégia propagandística tentou constituir uma eficaz maquiagem tanto no interior como no exterior de suas fronteiras.

Palavras-chave: Espanha - Franquismo - Documentário geográfico - Olea

Datos de la autora

Doctora en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica
Investigadora en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
gracias a la ayuda de contratación de doctores recientes hasta su integración en programas de formación postdoctorales en la Universidad del País Vasco.

Este texto pertenece, en parte, a mi tesis doctoral titulada *Juicio al verdugo. El cine de Pedro Olea* que fue defendida el mes de diciembre del año 2014.

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 22 de abril de 2015

Cine Documental

La dictadura franquista potenció una imagen idílica de España a través del cine y la televisión en un intento desesperado por legitimarse tanto dentro como fuera de sus fronteras. Para entender cómo comenzó a gestarse esta operación cosmética debemos remontarnos a 1962, año decisivo en la historia de España, puesto que se fraguaron sustanciales cambios en la escena política que, como veremos a continuación, afectaron directamente al desarrollo de la industria cinematográfica.

En febrero, España solicitó por primera vez su ingreso en la *Comunidad Económica Europea*. Sin embargo, no tardó en ser rechazada puesto que contar con un sistema democrático era condición indispensable para la entrada en la organización. A esta desautorización en la escena internacional se unió una creciente oposición interior que atacó al Régimen desde diversos frentes. El más beligerante fue el obrero que, en la primavera de 1962, organizó una oleada de huelgas en la minería asturiana que se extendió a Vizcaya y a Madrid con la participación de más de cien mil trabajadores. Otro sector que plantó cara a la dictadura fue el movimiento estudiantil con la fundación en 1961 de la *Federación Universitaria Democrática Española* (FUDE) que en 1962 ganó las elecciones a delegados estudiantiles, e hizo fracasar al *Sindicato Español Universitario* (SEU) vinculado a la ideología falangista. Franco también tuvo que enfrentarse a un sector de la Iglesia liderado por el Padre Llanos, sacerdote obrero, que promovió el alejamiento del nacional catolicismo y el acercamiento de los movimientos cristianos de base a la oposición. Asimismo, las reivindicaciones nacionalistas materializadas en la organización terrorista *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA), formada en 1959 por la unión de un grupo nacionalista universitario bautizado como EKIN y ciertos sectores de las juventudes del *Partido Nacionalista Vasco* (PNV), estaban a la orden del día.

Así las cosas, el Régimen optó por un reajuste ministerial a gran escala que suavizase su imagen autoritaria de cara al exte-

rior y mitigase la creciente oposición interior. Con este propósito, el 10 de julio de 1962, Manuel Fraga Iribarne fue nombrado Ministro de Información y Turismo, sustituyendo a Gabriel Arias Salgado, furibundo franquista de primera hora. Esta política de "apertura" tendrá su reflejo en distintos campos: en el turístico (bajo el lema *Spainisdifferent*), en el editorial (con la nueva *Ley de Prensa* de 1966) y en el cinematográfico, que es el que atrae preferentemente nuestra atención.

Cuando el nuevo Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, nombró a José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro el 21 de julio de 1962 se abrió un nuevo periodo para el cine español. Por un lado, García Escudero poseía experiencia en la industria cinematográfica (no en vano ya había estado al mando de la Dirección General de Cinematografía y Teatro), y por otro, era un hombre respetado tanto por los partidarios del Régimen como por aquellos profesionales del cine que se oponían a la dictadura. Las circunstancias que motivaron su dimisión en su anterior etapa de director general¹, así como su participación en las famosas *Conversaciones de Salamanca* celebradas en mayo de 1955, justificaron, en cierta medida, el respeto y la confianza que suscitó entre los cineastas, incluso entre aquellos poco amigos del Caudillo.

No cabe duda de que las dotes diplomáticas de García Escudero favorecían enormemente la estrategia aperturista llevada a cabo por Fraga, que no dudó en darle carta blanca para construir un marco legislativo que posibilitase la creación de nuevos productos culturales capaces de proyectar en el exterior una imagen del Régimen más benigna, cosmopolita y modernizada. Nace así el denominado *Nuevo Cine Español* que impulsó a un grupo de cineastas jóvenes que insuflaron nuevos aires al cine nacional.

Una de las primeras medidas de García Escudero como director fue la de reorganizar la Junta de Clasificación y Censura,

institución encargada de redactar el nuevo código de censura. El resultado fueron treinta y siete normas que abarcaron una gran variedad de temas y situaciones. Se prohibía expresamente la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo. Asimismo, no se podían abordar temas como el divorcio, el adulterio, el sexo ilícito, la prostitución, el aborto, y los métodos anticonceptivos. Tampoco se podían mostrar perversiones sexuales, toxicomanía, alcoholismo, delitos excesivamente pormenorizados ni escenas de brutalidad o crueldad. Quedaban vedadas las ofensas a la religión, los falseamientos históricos, la incitación al odio racial o de clases, la negación del deber de defender la patria, las ofensivas a la Iglesia Católica, a los principios fundamentales del Estado, a la dignidad nacional y al Jefe de Estado.² A estas normas de censura se le unió una Orden Ministerial complementaria sobre censura de guiones.

Con ellas, García Escudero pretendía acabar con las arbitrariedades imperantes hasta el momento y establecer un nuevo código represivo que diese pie al *posibilismo* (dejar hacer "dentro de lo posible"). Dado que los límites del *posibilismo* marcados por las nuevas normas de censura eran notoriamente difusos, la situación derivada del nuevo ordenamiento entrañaba una flagrante contradicción: permitían un cine más atrevido y realista, pero siempre fiscalizado desde la Administración que lo había apoyado.

Además, tal y como explican Marta Hernández y Manolo Revuelta (1976:66), García Escudero puso en marcha una nueva política económica dirigida al cine que iba a favorecer dos tipos de productos. Por un lado a las películas de "consumo"³ mediante un sucedáneo de control de taquilla que empezó a funcionar el 1965 y que Antonio Castro no duda en calificarlo de "simulacro" (1974: 15), ya que no tenía en consideración los datos reales de recaudación, lo que pasó factura a medio plazo.⁴

Por otro, García Escudero intentó proteger culturalmente algunos filmes. Para ello creó la categoría de *Interés Especial* el 12 de noviembre de 1962.⁵ El organismo encargado de concederlo era la Junta de Clasificación que basaba sus decisiones en la siguiente definición: "se consideran de *Interés Especial* las películas que ofrezcan un particular interés para el Estado tanto por razones políticas, sociales, morales, religiosas o educativas (...) como por su ambición artística, y especialmente, por incorporar a la profesionalidad del cine a jóvenes valores". (Castro, 1974: 15)

El propósito de dicha reforma era promover un cine capaz de representar a España en los Festivales Internacionales y al mismo tiempo ofrecer una imagen del país moderna y acompañada a Europa. Todo ello requería cineastas que lo hicieran posible. Para ello contaron con los jóvenes profesionales de la *Escuela Oficial de Cinematografía* (EOC) que fueron los encargados de nutrir al *Nuevo Cine Español*, diseñado a imagen y semejanza de los entonces emergentes modelos europeos y que alude "a películas culturales pagadas por el Estado, realizadas por gente joven con un «espíritu nuevo», generalmente diplomada de la EOC, y que puedan representar dignamente al cine español en Europa". (Castro, 1974: 15)

El papel de Televisión Española: *Conozca usted España*

A mediados de los años sesenta, *Televisión Española* (TVE) se puso en contacto con la *Escuela Oficial de Cine* con la intención de que los jóvenes realizadores desarrollasen su carrera realizando documentales geográficos para la segunda cadena, iniciativa que propició que numerosas producciones de TVE contrataran a alumnos graduados en la EOC. La figura de Salvador Pons fue clave en ese sentido por ser el productor de la serie *Conozca usted España* y, sobre todo, debido a su nombramiento, en noviembre de 1966, como director del segundo canal de *Televisión Española* (UHF).

Cine Documental

Durante los años sesenta, el Ministerio de Información y Turismo y la Obra Sindical de Educación y Descanso tenían un doble objetivo. Por un lado, popularizar el turismo de cara al exterior y, por otro, fomentar el conocimiento geográfico y cultural de España dentro de nuestras fronteras. Para este segundo propósito Manuel Fraga puso en marcha campañas promocionales como "Conozca usted España", "Conozca usted su provincia" o "Conozca usted el mar" que, gracias a la televisión pública estatal, se materializaron en numerosos programas documentales basados en el retrato paisajístico y en las buenas costumbres españolas. No es de extrañar que ante el empeño gubernamental de fomentar las peculiaridades autóctonas, los nombres geográficos proliferasen en los títulos de los cortometrajes del *Nuevo Cine Español*. De esta manera, antes de participar para la serie *Conozca usted España* para la que realizó un breve reportaje sobre Zaragoza, y de dirigir la serie *Albergues y paradores* (1965), José Luis Borau había realizado varios cortometrajes de ese perfil: *Capital: Madrid* (1962), *Las bellas de Mallorca* (1963) o *Córdoba* (1967). Jesús Yagüe dirigió *Domingo en julio* (1963) sobre el calor madrileño en verano; *Sevilla, otro otoño* (1964); *Un escenario blanco* (1964) rodado en la Sierra madrileña y *Vivir en Castilla* (1964). Claudio Guerín también participó en la realización de los documentales *Galicia* (1967), *La Mancha* (1967), *La meseta* (1968) y *Madrid y sus alrededores* (1969) tras realizar varios capítulos para la serie *Conozca usted España*. Esta vez alejándose del convencionalismo que imperaba en este tipo de producciones, también vio la luz el cortometraje *A través de San Sebastián* (1960) de Antxon Eceiza y Elías Querejeta.

La televisión se erigió en el medio idóneo para este género documental que encontró, en los años sesenta, su máximo esplendor productivo. Así, además de la serie *Conozca usted España*, en TVE se emitieron otros programas con idéntica pretensión. José María Otero (2006:75) menciona la serie titulada *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969), dirigida por Jesús Fernández Santos, cuyo objetivo principal era dar a conocer un paisaje o un lugar deter-

minado de la geografía española a través de las obras de los escritores autóctonos más ilustres. Los realizadores que participaron en la serie tuvieron la oportunidad de rodar en 35 milímetros y de colaborar con los mejores directores de fotografía del panorama español como Hans Burmann, Francisco Fraile o José Luis Alcaine.⁶

Como es de suponer, este afán por glosar la idiosincrasia española respondía a la necesidad de perpetuación y legitimación de la dictadura. Como expresa de forma certera Antonia del Rey-Reguillo:

Además de ejercitar su particular reinención, el Régimen orientó sus discursos hacia la reconfiguración de la identidad nacional, eficazmente vehiculada por la cultura de masas del desarrollismo, creando un modelo social capaz de conjugar el frenesí consumista del capitalismo con los valores del más rancio tradicionalismo. (2007: 24)

Esta maniobra, que respondía a la necesidad de impulsar económicamente el país, suponía un eslabón más del *Primer Plan de Desarrollo Económico* puesto en marcha en 1963. Como es bien sabido, a mediados de los años sesenta, el Régimen confió su política económica a un equipo de economistas tecnócratas del *Opus Dei* que optaron por una profesionalización de la gestión gubernamental a través de una política donde las cuestiones ideológicas perdían peso en beneficio de la modernización del país y el aumento en el nivel de consumo. Es decir, se trataba de introducir a España en la era del consumo aligerando la visibilidad del sustrato ideológico que sostenía a la dictadura.

Por otro lado, tal y como explica Casimiro Torreiro:

A través de la televisión pública, el Régimen trataba de demostrar que, en contra de lo que decían «los enemigos de España», en el país soplaban nuevos vientos y que, como en el resto de Europa, el Estado estimulaba la creación de los



Cine Documental

artistas jóvenes, entre ellos, los encuadrados en el Nuevo Cine Español, y que hasta los límites de la censura, hasta entonces muy estrechos, se ampliaban con criterios más elásticos.(1995: 296)

Sin embargo otras voces, como la del cineasta Basilio Martín Patino, no se mostraban especialmente optimistas en cuanto al papel que estos artistas jóvenes desempeñaban para Televisión Española:

Resulta que cuando TVE selecciona a un grupo de realizadores jóvenes que indudablemente han demostrado su personalidad, y les dota de medios poco frecuentes, al espectador español no le llega un producto consecuente con esa cierta personalidad buscada, sino algo a hechura y semejanza del nivel entendido aquí como televisivo. El autor joven no transmite su búsqueda personalidad al nuevo espectador sino exactamente al revés, acepta sutilmente una medida como regla esencial del juego (...) A la larga, el autor español de cortometrajes no viene cosechando más que humillaciones y complicidad. Pero no tienen ellos la culpa existiendo la necesidad actual, lo mismo entre jóvenes que entre viejos, de filmar lo que sea, con tal de mantenerse sencillamente en la profesión, aunque sea prostituyendo su competencia, o con tal de entrar, o con tal de sostener a la familia. (1966: 60)

Como era de esperar, la censura en este tipo de producciones estaba a la orden del día. Tomemos como ejemplo el caso del cineasta vasco Pedro Olea, diplomado de la *Escuela Oficial de Cinematografía*, como caso representativo de las vicisitudes a las que tuvieron que enfrentarse estos jóvenes realizadores.

Olea participó en la serie *Conozca usted España* con tres documentales geográficos realizados en 1966: *Xanta* sobre Galicia, *La ría de Bilbao* que mostraba la idiosincrasia de la



Cine Documental

capital vizcaína, y *Entre naranjos*, que ilustraba la vida en Valencia.

Xantares, gastronomía gallega fue el primer encargo que el bilbaíno realizó para Televisión Española. El realizador aceptó con entusiasmo el reto porque pudo trabajar con el cineasta Edgar Neville con quien pactó la presentación y el cierre del documental con dos escenas rodadas en un restaurante gallego en Madrid. El documental, en 35 milímetros y de media hora de duración, contó con Álvaro Cunqueiro en el guion y el comentario. La fotografía en blanco y negro de José Luis Alcaine retrata Santiago de Compostela, La Toja, y el puerto de El Grove donde Olea introduce al espectador en el mundo creado en torno al marisco. La cámara también hace un recorrido por Bouzas, Samos, Villalba, y por las principales vías gastronómicas de La Coruña hasta acabar el documental en una feria frente a la Catedral de Santiago de Compostela.

Tras realizar *Xantares*, Olea recibió el encargo de rodar para la misma serie el documental *La ría de Bilbao* cuyo guion escribió junto a Gregorio San Juan intercalando poemas de Miguel Unamuno (breve poema sin título sobre la Plaza Nueva bilbaína y fragmentos de *Querido Bilbao*), Ramón de Basterra (el poema *El inquilino de Bilbao* que pertenece a la Edición particular de Ángel María Ortiz Alfau y Tomás Ellacuría. Gráficas Ellacuría. Bilbao, 1967) y Blas de Otero (versos del poema *Muy lejos* que se publicó por primera vez en 1954, en la revista gaditana *Platero* [1951-1954], núm. XXIV). El documental se rodó en 16 milímetros y contó con la excelente fotografía en blanco y negro de Hans Burmann.

La ría de Bilbao se abre con una presentación de José María de Areilza, primer alcalde franquista de Bilbao y conde de Motrico. Tal y como señala el título, el documental toma como eje estructural la ría de la capital vizcaína. Tras la alocución de Areilza, se insertan imágenes de archivo de los mineros de un

"Bilbao que se fundó sobre el hierro". Mediante una panorámica que recorre toda la ciudad, la cámara se centra en la Catedral de Santiago, núcleo de Las Siete Calles y de lo que el narrador denomina "primer Bilbao". Nos adentramos en él mientras se nos habla de Miguel de Unamuno y de la Plaza Nueva. La cámara abandona el Casco Viejo bilbaíno para adentrarse en la noche del barrio de La Palanca con sus clubs nocturnos y letreros luminosos. A través de un paseo en barco por la ría, vemos la Universidad de Deusto donde es entrevistado Juan Echevarría, el decano de la Facultad de Económicas.

Olea introduce varias secuencias de Los Altos Hornos de Vizcaya y mientras vemos imágenes de los obreros trabajando, el narrador va nombrando todos los oficios que intervienen en el tratamiento del hierro. Después de visitar brevemente el municipio de Barakaldo, se introducen planos de El Puente Colgante y mientras la cámara asciende por él, el narrador, a modo de despedida, recita el poema *El inquilino* de Bilbao de Ramón Basterra.

En 1966, TVE volvió a confiar en Olea para dirigir el documental *Entre naranjos*. El director bilbaíno se sentía especialmente motivado con este trabajo debido a que iba a presentarlo José Iturbi, pianista valenciano considerado como una de las figuras indispensables de los grandes musicales norteamericanos de la *Metro Goldwyn Mayer*.

La primera parte de *Entre naranjos*, como en el caso de *Xantares*, está dedicada a la gastronomía autóctona. Para abrir boca, asistimos al proceso de recogida de la naranja, su almacenaje y distribución internacional en barcos que parten del puerto de Valencia. Después le toca el turno a la paella a través de las imágenes de los arrozales de Sueca, "la ciudad arrocera de España", deteniéndose en L'Albufera para posteriormente acompañar a dos ancianos mientras preparan este plato típico.

La segunda parte del documental está destinada a las Fallas (el

espectáculo pirotécnico y la quema de ninots), y a los enclaves arquitectónicos de la ciudad. Recorre la Plaza de la Virgen (Plaça de la Mare de Déu) en donde se reúne el Tribunal de las Aguas en el dosel de la puerta gótica de la Catedral de Santa María, así como por los barrios viejos de Valencia que serpean contiguos a la calle de Caballeros. También visita el Palacio de la Generalidad del Reino Valenciano y La Lonja considerado el mercado más importante de Valencia para posteriormente dirigirse al centro urbano de la ciudad.

El último bloque de *Entre Naranjos* se centra en el arte. José Iturbi hace su aparición en el despacho del escritor Vicente Blasco Ibáñez en donde rinde homenaje a algunos valencianos ilustres como Luis Vives, Ausiàs March, Joaquín Sorolla o José Capuz. Asistimos al Palacio de Dos Aguas, sede del Museo Nacional de Cerámica, a Manises y sus fábricas de azulejos, y a Liria, donde se graba la actuación de la banda municipal de música. José Iturbi despide el documental con las imágenes de varios cuadros de Sorolla y con la popular canción del músico valenciano, Raimon titulada "Al vent" que acompaña a un plano final de L'Albufera.

Estos fueron los tres documentales geográficos que Pedro Olea realizó para la serie *Conozca usted España*. Con todo, el realizador no contribuyó a la creación de la imagen oficial de España que la Administración pretendía difundir lo que provocó constantes roces con la censura.

Así, *Xantares* supuso el primer encontronazo con el Régimen ya que no mostraba escenas alegres de la Galicia moderna. Las secuencias de las mujeres que se jugaban la vida para coger percebes no fueron del agrado de los censores y obligaron al realizador volver a rodar otras que sustituyeran a las consideradas ofensivas.

A pesar de que el documental *La ría de Bilba* ganó la Medalla de

Plata en el apartado de Televisión en el VIII Certamen Internacional de Cine Iberoamericano y Filipinocelbrado en 1966, el premio no estuvo exento de polémica. Se consideró ofensivo el hecho de que se hubiera retratado el barrio de *La Palanca*, conocido por albergar numerosos burdeles, a pesar de que sus imágenes no superaban los cinco planos y que ninguno de ellos mostraba las caras de los clientes. Otros criticaron que en el documental no se hiciese mención a la Virgen de Begoña pero sí al *Athletic*. También levantó ampollas las imágenes de los Altos Hornos de Bilbao en las que se rendía homenaje a los obreros, lo que fue considerado por los sectores más conservadores como un gesto "izquierdoso".

Sin embargo, fue el documental *Entre naranjos* el encargo que causó más controversia. En primer lugar porque mostraba un letrero en el que se leía *Parlem Valencià* (traducido como "hablamos valenciano"), lo que originó la protesta del Gobernador Civil. Tampoco pasó inadvertida la voz en off de José Iturbide decía que Valencia era en parte "un foco de arribismo, vulgaridad y mal gusto". Con todo, lo que más molestó a la censura fue que el documental terminase con la canción «Al vent» del cantautor valenciano Raimon que desde comienzos de la década de los años sesenta se había convertido en una canción emblema de la oposición a la dictadura. El resultado fue una llamada telefónica del mismísimo Manuel Fraga al director de *Conozca usted España*, Salvador Pons, que tuvo como consecuencia directa que Olea no realizase ningún encargo más para esta serie de televisión.

La propaganda en el cine: *Días de viejo color*

Esta "reconfiguración de la identidad nacional" a la que aludía Antonia del Rey-Reguillo no solo tuvo como probeta de ensayo el medio televisivo sino que también se manifestó en el cine. Así, además de los documentales geográficos emitidos en la segunda cadena de Televisión Española, se "premiaba" a aquellos filmes

que potenciaron el valor turístico de España. Tomemos como caso ilustrativo el largometraje *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1968). Se trata de una película juvenil sobre amores primerizos que se desarrolla en el ambiente *beatnik* del turístico municipio malagueño de Torremolinos en el que abundan las discotecas y el LSD.

La Comisión de la Junta de Censura y Apreciación de Películas le concedió el permiso de rodaje con la única condición de incluir en los títulos de cabecera la referencia concreta a la zona geográfica, ciudades o pueblos de España donde iban a ser rodados los exteriores con el fin de promocionar el ambiente de Torremolinos. De este modo, *Días de viejo color* obtuvo el favor oficial gracias a que potenciaba la imagen turística de España. Sin embargo, esta estrategia entrañaba cierta contradicción debido a que el Régimen pretendía emular a Europa pero sin renunciar a su patriotismo. Se trataba de poner en venta las especificidades nacionales sacadas de su contexto y exagerarlas hasta la caricatura. El lema *Spainisdifferent* que aglutinaba las playas, los toros, el folklora y la paella convirtió al país en una especie de parque temático de sí mismo. Pero la contradicción llega cuando la pretendida idiosincrasia española no solo es aplaudida, sino que se mira con recelo la extranjera que es considerada una amenaza.

Esta circunstancia se manifiesta claramente en la película *Días de viejo color* ya que los personajes extranjeros que aparecen representan un peligro para los valores tradicionales españoles. En primer lugar, la inclusión de un personaje americano llamado Mr Marshall, interpretado por Luis García Berlanga, en un guiño evidente hacia el antiamericanismo presente en *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), que aparece como un elemento perturbador. En el primer borrador del guion, este personaje recibe el nombre de Mister Johnson, encargado de organizar revueltas juveniles en la universidad para posteriormente convertirse en Mr Marshall, un traficante de drogas. En ambos ca-

sos, el personaje americano pretende corromper la candidez de la juventud española sin éxito.

El personaje de Katy (María Martín) representa la laxitud extranjera en materia sexual. Es una "mujer" glamurosa y rica, de la que se enamora uno de los protagonistas del filme, Juan (José Manuel Gorospe), hasta que descubre que es un hombre. El libertinaje que viene de fuera también es rechazado por los protagonistas. Cuando Juan descubre el secreto de Katy se queja irónicamente a sus amigos diciendo: "muy moderna, muy de vuelta de todo, muy Europea y resulta que es un hombre". En ambos casos, la película muestra que los jóvenes españoles han sido "bien educados" en la moralidad católica, ya que no sucumben a las tentaciones importadas desde el exterior.

John Hopewell se refiere a *Días de viejo color* para expresar cómo, desde la Administración, se intenta preservar la pureza española ante la corrupción moral foránea:

Si tenía que haber alguna escena de sexo era preferible que la actriz fuese extranjera, tuviese nombre extranjero o hiciese el papel de una extranjera. En la película de Pedro Olea, *Días de viejo color*, la censura no permitió que el personaje interpretado por Cristina Galbó se acostase con el protagonista, alegando que si la actriz fuera francesa, el acto resultaría más comprensible. (1989:166)

El filme muestra, sin embargo, que la juventud española asume como propias algunas costumbres importadas de Europa, en concreto su forma de vivir el ocio y la música, que se erige en símbolo de apertura a los nuevos tiempos. La película nos introduce en el ambiente de los clubs nocturnos de los que dice que "hay extranjeras, un sonido maravilloso y LSD". Con todo, los protagonistas chocan con el estilo *beatnik* y psicodélico torremolinense que aparece como el *súmmum* de la modernidad y en el que los jóvenes autóctonos no terminan de encontrarse cómodos.

Cine Documental

Así, Juan afirma que está hasta las narices de escuchar ese "sonido maravilloso" del club y la protagonista femenina del filme, Marta (Cristina Galbó), comenta que aquel ambiente es absurdo y que no entiende cómo alguien puede divertirse así.

Días de viejo color refleja sin ambages la difícil convivencia de las costumbres nacionales y la modernidad importada. Por el día, los protagonistas van a misa y por la noche, gracias a la música y las drogas, se convierten en el caballo de Troya del progresismo. Hay un desfase entre las formas culturales de esta juventud (su forma de vestir, hablar, bailar...) y la realidad en la que viven, todavía anclada en el pasado.

El filme, a pesar de su escaso valor artístico, consiguió plasmar de forma convincente las contradicciones que sufría España en aquella época. Estas quedaron perfectamente reflejadas en una carta ⁷ que el consejero delegado y gerente de laproductora de la película, Antonio López Moreno, escribió al Director General de Cinematografía y Teatro para solicitar el *Interés Especial*. A continuación transcribo el texto en su integridad dado que señala algunos puntos clave para entender lo expuesto en este artículo. Dice así:

Le ruego que le sea concedido el *Interés Especial* por los siguientes motivos:

En primer lugar, por los relevantes valores político-morales: Al dar una visión positiva y auténtica de la juventud española y su normal reacción frente a un ambiente sofisticado y sobre todo, al mostrar la enorme categoría humana y la honestidad del personaje de Luis, plasmada en sus relaciones con el misterioso personaje de Johnson, rechazando sus ofertas de dinero para organizar actos subversivos en la Universidad española (actividad fácilmente reconocible por ser un hecho real comentado por los periódicos hace unos meses) y que en la película se resaltarán más dejando totalmente claros los intereses del

americano, constituye un verdadero ejemplo para la juventud universitaria española, ya que con ello, Luis muestra su hombría y un claro discernimiento para con su propio país ante intromisiones de extraños.

En segundo término, por sus valores sociales: como los detalles que muestran un pueblo que vive por y para el turismo; que ha adquirido un nivel económico y cultural gracias a él, y el cariño mostrado por los seres trabajadores que hacen posible el milagro turístico, todo ello constituye un interesante estudio de acercamiento al ser humano, sin deformaciones y tomados de las más auténtica e histórica realidad.

Y tercero, por su ambición artística: por ser el tratamiento cinematográfico marcado, totalmente revolucionario y que puede aportar algo nuevo a la cinematografía española, llevando cierto tono experimental al incluir la utilización de elementos naturales de Torremolinos y de su propio paisaje, con vida y entidad propias, condicionando el desarrollo ambiental de muchas escenas y prestándoles su enorme fuerza decorativa, pretendiéndose un resultado final de rabiosa actualidad y en tono absolutamente realista.

En suma, podemos deducir que, a pesar de haber sido mutilada por la censura, *Días de viejo color* es una película totalmente ingenua al servicio del Régimen. Destila una modernidad calculada que en ningún momento pone en tela de juicio los valores tradicionales sino que, muy al contrario, los refuerza mediante una oposición en la que lo nuevo, materializado en lo que viene de fuera, muestra su peor cara.

Esta "venta" de la identidad nacional basada en bellos paisajes y folklore estereotipado pretendía mostrar un rostro más amable tanto dentro como fuera de España. La industria cinematográfica

Cine Documental

con el nacimiento del *Nuevo Cine Español* impulsado por García Escudero y la televisión pública con series como *Conozca usted España* contribuyeron en cierta medida a este lavado de cara. Con todo, el Régimen seguía sin renunciar a un patriotismo exacerbado que consideraba amenazante cualquier atisbo de libertad procedente del exterior. Esta contradicción dejaba en evidencia que la gruesa capa de maquillaje con la que la dictadura intentaba ocultar sus fisuras antidemocráticas no era lo suficientemente consistente para tapar la falta de libertades que vivía el país.

Bibliografía

- Castro, Antonio (1974), *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia.
- Del Rey-Reguillo, Antonia (2007), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Hernández, Marta y Revuelta, Manolo (1976), *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Colección "Lee y discute" Serie V, número 65 (doble), Editorial Zero, Bilbao.
- Hopewell, John (1989), *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Ediciones El Arquero, Madrid.
- López Echevarrieta, Alberto (2006), *Making of/ Así se hizo el cine de Pedro Olea*, Seminci, Valladolid.
- Otero, José María (2006), *TVE: escuela de cine*. Colección Fernando Moreno número 3, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Festival de Cine de Huesca, Huesca.
- Patino, Basilio (1966), "Bilbao: notas de un jurado" en revista *Nuestro Cine*, nº 56, Madrid.
- Torreiro, Casimiro (1995), "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en VV. AA, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

Notas

¹José María García Escudero había sido nombrado Director General de Cinematografía y Teatro en julio de 1951 pero poco tiempo después, en marzo de 1952, presentó su dimisión. Su renuncia fue motivada por intentar mantener su criterio frente a presiones externas. Así, autorizó y declaró "de interés nacional" a la película *Surcos* (Nieves Conde, 1951) cuya crudeza a la hora de representar las lacras sociales no resultó del agrado del Régimen. Además, se negó a conceder el mencionado "interés nacional" al filme *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) en el que estaba interesado el propio Generalísimo.

²Según la información recogida en el Boletín Oficial del Estado en la Orden del 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las "Normas de censura cinematográfica" (on line): <http://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>

³Con estas ayudas a las "películas de consumo" se pretendía obtener una rápida amortización y crear una industria potente capaz de desterrar del mapa a las pequeñas productoras sin capital líquido. Para ello se estableció una subvención automática del 15% de los ingresos brutos de taquilla durante los cinco primeros años de exhibición de cualquier película española, incluida coproducciones. Se trataba de un sistema semejante al aplicado en otros países como Gran Bretaña, Francia e Italia. Esta era una medida trascendente ya que España acababa de solicitar su ingreso en el Mercado Común Europeo.

⁴Los exhibidores manipulaban a su conveniencia los datos para eludir el impuesto de Tráfico de Empresas que gravaba las recaudaciones de las salas de exhibición. La consecuencia de esta picaresca fue la disminución de ingresos del Fondo de Protección, organismo encargado de salvaguardar la salud económica del cine español. Este fue uno de los factores causantes de su irreparable bancarrota cuyos síntomas se apreciaron a partir de 1969.

⁵El Fondo de Protección pagaría hasta un 40% del presupuesto de estos filmes que podía ser ampliado en un 10% en el caso de resultar premiados en festivales, con un máximo de cinco millones. Con este sistema de financiación, estas películas "culturalmente protegidas" tenían asegurada su amortización sin necesidad de someterse al plebiscito de las taquillas.

⁶En estas alentadoras condiciones Jesús Fernández Santos rodó para la serie *La víspera de nuestro tiempo* los documentales *Antonio Machado* sobre Soria y su provincia; *Tres horas en el Museo del Prado*, sobre la narración de Eugenio D'Ors; *Gregorio Marañón* en el que plasma su obra *Elogio y nostalgia de Toledo y Segovia*. Pedro Olea participó con *El rastro de Ramón* sobre el rastro madrileño. Juan García Atienza contribuyó con *Gabriel Miró y Santa Teresa de Jesús* con imágenes de Castilla León. Ramón Masats mostró la *Andalucía* vivida por Juan Ramón Jiménez; describió *La Mancha* de Cervantes y realizó un tercer documental sobre Castilla León titulado *Las coplas de Jorge Manrique*. Francisco Regueiro se adentró en el mundo de los toros mediante la literatura que comprende desde Lope de Vega a Azorín y Ernest Hemingway. José Luis Font realizó los documentales *Blasco Ibáñez* sobre Valencia; *Galicia*, utilizando textos de Valle Inclán; la biografía de *Juan Valera* para hablar sobre Andalucía dirigiendo también el documental titulado *Modernismo*, contado por medio de las obras, desde Gaudí o Utrillo hasta Doménech Montaner. Pío Caro fue el encargado de realizar el docu-

mental sobre el País Vasco de Pío Baroja; Carlos Gortari dio a conocer *Sevilla y la copla*; Antonio Mercero realizó *La casa del Lúculo y Recuerdo de Quevedo*. José María González Sinde dirigió *Biografía de un descubrimiento*, que sigue el recorrido de Colón en España hasta su partida desde Palos de Moguer. Jesús Yagüe realizó *Ernest Hemingway* sobre las fiestas de San Fermín en Pamplona. Angelino Fons fue el director de *Granada*, sobre textos de Federico García Lorca. José Antonio Páramo fue el encargado de sacar adelante los documentales: *Por tierras de Extremadura* y *La poesía mística española*. Cesar Fernández Ardaín dirigió *El mar y los escritores*. Esteban Durán recorrió Tarragona ilustrando textos de autores diversos como Eugenio Nadal, Eugenio D'Ors y Pío Baroja. José Luis Tafur realizó *Félix Lope de Vega*, mostrando las ciudades que va mencionando en sus poemas y textos literarios.

⁷Carta fechada el 15 de abril de 1967 y conservada en el expediente nº 61-67 (Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares: caja 36/ 04967)