

LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS SESENTA: LA PROPAGANDA DEL RÉGIMEN A TRAVÉS DEL NUEVO CINE ESPAÑOL (1962-1967)¹.

Carlos Aragüez Rubio
Universidad de Alicante

(Artículo publicado en la Revista “Sociedad y Utopía”)

NOTA: al cerrar el número, nos dimos cuenta de que carecíamos de la filiación completa respecto a la nota bibliográfica de este artículo. Más adelante se ofrecerán los datos completos.

1962 es un año capital para entender la evolución histórica del régimen franquista. Una serie de hechos de gran relevancia lo van a convertir en una fecha significativa en la reciente historia de España. En febrero de ese año el país solicita, por primera vez, el ingreso en la Comunidad Económica Europea, al que Europa contestará con el informe *Birkelbach*, que establecía la democracia como condición indispensable para la entrada en el proyecto común. En mayo se declara el Estado de emergencia en Asturias y el País Vasco, y al mes siguiente la oposición democrática confluye por primera vez en un lugar, bautizándolo el Régimen con el célebre nombre de “contubernio” de Munich. Finalmente en Agosto, y para culminar el clima de palpable tensión, estallan importantes huelgas en la cuenca minera asturiana. Parece claro, como ha indicado Juan Pablo Fusi, que está naciendo una oposición interior a la dictadura a través de la conflictividad obrera, a la que se une la estudiantil, la eclesial y el problema nacionalista².

Desde las altas esferas del Régimen se es consciente de la situación y de la necesidad de una estrategia para encauzarla. Ésta pasará por un reajuste

ministerial a gran escala. Un cambio que, ya en el ámbito de nuestro estudio, lleva a Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en sustitución de Arias Salgado. Con Fraga se pondrá en marcha una nueva estrategia política consistente en difundir públicamente el desarrollo del país, su crecimiento económico y su modernización, con los ojos puestos claramente en Europa³. Esta propaganda tendrá su reflejo en distintos campos como el turístico, el editorial o el cinematográfico, siendo precisamente este último del que nos vamos a ocupar. El objetivo es analizar el nacimiento y la construcción de esa política propagandística en torno al mundo cinematográfico, y reflexionar sobre su implantación y resultados en la España de los sesenta.

Fraga y la política de apertura: la estrategia de la propaganda.

Cuando en 1962 Manuel Fraga Iribarne sustituye a Gabriel Arias Salgado como Ministro de Información y Turismo, la situación política española se encuentra en un punto de inflexión en el que el país, ante los acontecimientos anteriormente relatados, debe volver a fijar su rumbo. En 1957 se habían firmado los Tratados de Roma que fundaban la nueva Comunidad Económica Europea, y pronto algunos de los analistas políticos más cercanos a Franco vieron claro el camino que España debía tomar para su fortalecimiento exterior. La entrada en la CEE supondría, además de posibles beneficios económicos, el paso definitivo para la legitimación exterior del Régimen. Pero la falta de democracia, como no podía ser de otra manera, se convertía en un obstáculo insalvable en el camino del ingreso europeo. Por ello, cuando el Informe Castiella de 1962 es rechazado por las altas instancias de la CEE, comienza a tejerse un cambio de estrategia consistente en demostrar a la comunidad internacional que España estaba preparada para la modernidad y que era capaz de competir culturalmente con el resto de países europeos. Aquí se encuentra la clave de la nueva política que Fraga se encargaría de poner en marcha y que sería sintetizada en una palabra con la que los españoles iban a empezar a familiarizarse: la apertura.

Desde ese momento el término “apertura” va a ser utilizado por el Régimen como lema propagandístico que paliara la carencia de libertades que él mismo imponía. Pronto la apertura va a comenzar a relacionarse con ciertos indicios, no sólo de desarrollo económico y social, sino también de modernización cultural. A partir de entonces se van a tomar medidas en distintos campos que proyecten, tanto interior como exteriormente, una imagen de progreso político y social, y de aumento de libertades. En definitiva, una imagen de apertura. Se trata, pues, de una clara estrategia de propaganda del Régimen para justificarse interiormente y legitimarse exteriormente con la vista puesta en el nuevo mapa europeo.

A nivel genérico cuando se piensa en la política de aperturismo del popular ministro gallego, lo primero que nos viene a la mente es la Ley de Prensa de 1966. Una ley que se convertiría en símbolo del nuevo camino del Ministerio y de la propaganda sobre una mayor libertad social y cultural. Pero que, sobre todo, supondría un punto de inflexión para el mundo periodístico y editorial, que parece empezar a renovarse en estos momentos. Estamos quizá ante el hecho culminante de la política Fraga y, por ende, de su aperturismo. Aunque éste había comenzado antes, prácticamente desde su nombramiento en 1962, trazando unas nuevas líneas políticas que comenzaron a dar sus primeros resultados a los pocos meses con el cine como protagonista. La Ley de Prensa se ha llevado la mayor parte de la atención por su gran importancia, pero la apertura se dejó sentir, antes si cabe, en otras parcelas entre las que la cinematografía debe ser resaltada por su incidencia social y su repercusión cultural.

En un contexto en el que el Régimen trata de reivindicarse culturalmente ante Europa, el mundo del cine, por su envergadura e impacto popular, va a cobrar una especial dimensión en la política del Ministerio. Esto no era algo nuevo, pues desde principios de la década se comienza a barruntar dicha estrategia, pero ahora se va a crear una maquinaria específica para ello. Quizás el

primer ejemplo en ese sentido se vive en 1960 cuando el gobierno español, viendo el grandísimo éxito que Luis Buñuel⁴ cosecha en Europa y en el mundo, decide invitar al director aragonés a rodar en España su último proyecto. Todo ello en un intento de reivindicar como español a una de las grandes figuras culturales europeas del momento.

Buñuel aceptó la propuesta bajo el auspicio de un acuerdo de coproducción con Méjico y creó una obra maestra del cine como es *Viridiana* (1961). La película se estrenó en el Festival Internacional de Cannes con el rotundo éxito de conseguir la prestigiosa Palma de Oro, pero allí mismo surgió el escándalo al comprobar las autoridades nacionales el revuelo internacional organizado por un film duro con la Iglesia Católica y que incluso contaba con más de un apócrifo sobre pasajes bíblicos. La obra de Buñuel quedaba desde ese momento prohibida en España y lo que pretendía ser una muestra de la permisividad del Régimen, acabó convirtiéndose en un nuevo ejemplo de férrea censura. Además, el asunto acabó con el puesto de Muñoz Fontán en la Dirección General de Cine y dejando en una posición difícil al Ministro Arias Salgado.

Con esos antecedentes, la política de aperturismo tenía que plantearse desde el Ministerio de Información y Turismo con un gran sentido del equilibrio, pues debía dar imagen de progreso pero sin chocar con los propios cimientos sobre los que se sostenía el Régimen. Desde el punto de vista cinematográfico, el objetivo debía ser la creación de un cine técnicamente moderno, que pudiera competir con el europeo y a la vez ser controlado por el Estado. Pero para ello hacía falta un cambio en el funcionamiento de la cinematografía nacional y la construcción de unas nuevas bases de trabajo. En definitiva, había que construir un nuevo proyecto que debía ser dirigido por alguien fiel a los nuevos principios y, ante todo, gran conocedor del mundo del celuloide español e internacional. Fraga, en una decisión sorprendente para muchos, confiaba el puesto de Director General de Cinematografía y Teatro a

José María García Escudero, un viejo ocupante del cargo y reputado intelectual del cine.

La apertura llega al cine: José María García Escudero.

Falangista militante en su juventud, hombre de leyes, católico propagandista y gran teórico cinematográfico, José María García Escudero llegaba a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en julio de 1962. Algo que no resultaba nuevo para él, pues ya había ocupado el puesto en 1951 al ser nombrado por el Ministro Arias Salgado⁵. En aquella ocasión sólo duró unos meses en el cargo, dimitiendo irrevocablemente por disparidad de criterios con el Ministerio. El motivo del conflicto fue la postura de García Escudero ante la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), un excelente film que desde su creación estuvo rodeado de polémica. Estamos en los años del principio del fin de la autarquía y el comienzo del desarrollo industrial, donde el éxodo rural empieza a ser una realidad notable en las grandes ciudades. El film de Nieves Conde, en un hecho sin precedentes, se hace eco de una situación real con toda su dureza para mostrar en la gran pantalla los avatares de una familia que se ve obligada a abandonar el campo en busca de trabajo en la gran ciudad. Las penurias de la vida periférica, el estraperlo y la prostitución se hacen patentes en una cinta cuya calidad cinematográfica asombra dentro del panorama por el que atravesaba la industria.

Desde el primer momento, el recién nombrado García Escudero apostaría por la concesión del Interés Nacional⁶ a *Surcos* (1951), debido a su extraordinaria calidad y al gran avance cinematográfico que suponía. Pero pronto surgieron voces discordantes dentro de la Junta de Calificación y Censura, que veían una atrocidad el premiar así a una cinta que mostraba tan claramente algunas de las vergüenzas del Régimen.

Junto a esto, el Director General también recibió fuertes presiones internas por el hecho de negar el citado Interés Nacional al film de Juan de Orduña *Alba de América* (1951), producido por CIFESA y de temática mucho más oficialista⁷. Finalmente, en Febrero de 1952 y tras sólo unos meses en el cargo, García Escudero dimite al comprobar las presiones del puesto y la falta de importancia de la calidad en las películas en detrimento de cuestiones políticas. La dimisión se hace pública el 3 de marzo, y no resulta sorprendente que el 15 del mismo mes se le conceda el Interés Nacional a *Alba de América*⁸.

Tras este fugaz paso por la Dirección General, García Escudero incrementó su labor de estudioso del séptimo arte con la publicación en los años posteriores de hasta cuatro monográficos sobre cine que culminaron en la obra *Cine español*⁹, que se convertiría en su nuevo programa de trabajo al ser nombrado de nuevo por Fraga en 1962¹⁰. Pero si hay un momento que consolida a García Escudero como nombre de referencia en la intelectualidad cinematográfica española, ese es su participación en las Conversaciones Nacionales de Cinematografía, organizadas en 1955 por el Cine-club del SEU de la Universidad de Salamanca. Éstas van a suponer, por primera vez, la articulación en torno al cine de una intelectualidad preocupada por su estado como género importante de la cultura española. Esa intelectualidad va a tomar conciencia de grupo en Salamanca, donde van a confluír grupos de muy distinta extracción política, social e, incluso, generacional. Jóvenes como Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducay, de los que posteriormente se conocería su afiliación al PC, compartieron mesa y estrado con personajes como Fernando Vizcaíno Casas, José Luis Sáenz de Heredia y el propio José María García Escudero.

Por todo ello no es de extrañar que cuando el mundo del cine español recibió la noticia del nuevo nombramiento de García Escudero, el optimismo

fuera la nota predominante. Pues su nombre, no sólo no se relacionaba con implicación y compromiso cinematográfico, sino que también iba ligado a la defensa de conceptos como calidad y modernidad. Se explica así la multitud de cartas de apoyo y felicitación que el recién nombrado Director General recibió los primeros días en su nuevo despacho, no sólo de gente de su misma ideología sino de algunos de los representantes del sector más socialmente comprometido del cine español como Juan Antonio Bardem o Ricardo Muñoz Suay. Este último llegó a escribirle “estoy a tu lado completamente, con sincera lealtad”¹¹.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, y sobre todo el de la dimisión de 1952, a muchos les resultó sorprendente el hecho de que Fraga volviera a confiar en García Escudero. Pero si lo analizamos detenidamente, puede entenderse como una pieza más del engranaje del aperturismo. Pues la imagen del nuevo Director General era la de un intelectual comprometido con la evolución del cine español e implicado en la consecución de un panorama cinematográfico más serio, técnicamente moderno y estéticamente cercano a alguna de las tendencias ya consolidadas del cine europeo. Además, hechos como su dimisión y la participación activa en Salamanca, proyectaban ciertas dosis de confianza a ese sector más crítico de la cinematografía española que, como decimos, aceptó de buen grado su nombramiento. Nuevamente, y esto sería una tónica de la política de apertura, la imagen ofrecida primaba sobre la realidad de los hechos que, como veremos más adelante, no satisficieron completamente las promesas de modernización y libertad que el Ministerio lanzó a los cuatro vientos.

De esta manera Fraga ponía la primera piedra de la propaganda de apertura, un consagrado intelectual del cine cuyo nombramiento simbolizaba ese aperturismo que su cargo debía representar. El primer paso estaba dado y la esperanza envolvía al mundo del celuloide nacional, pero interiormente había que empezar a poner las bases del nuevo proyecto. Éstas no debían ser otras que las del fomento de una nueva producción cinematográfica, que no sustituyera a la

existente pero que aportara un cine de mayor calidad técnica para ser exportado, además de algunos nuevos contenidos, siempre bajo el control estatal. Para ello iban a ser cuatro los pilares sobre los que se sustentaría el nuevo proyecto: formación de profesionales, propaganda de lanzamiento, control de la recaudación y nuevas formas de censura.

Nuevo Cine Español: la construcción de una política cinematográfica.

Cuando el 22 de julio de 1962 José María García Escudero toma posesión como Director General de Cinematografía y Teatro, el esquema de trabajo ya está sobre la mesa y hay que empezar a darle forma. De los cuatro pilares que habían de sustentar el proyecto, el que primero echa a andar es el referido a la formación de los profesionales. Desde los años cincuenta existía en Madrid un centro oficial dedicado a la formación de profesionales del séptimo arte bautizado como Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). A partir de este momento dicho centro va a ser reformado, modernizado y dotado de un nuevo personal docente destinado a formar nuevos cineastas según los cánones modernos que en ese momento se destacan en el panorama europeo. La idea es la de crear profesionales capaces de realizar técnicamente un cine de calidad que pueda rayar a la altura de las producciones internacionales. Es decir, modernizar cualitativamente una producción muy distanciada de la realizada en países como Francia o Italia, por poner algunos ejemplos significativos. La renovación del centro culmina con el cambio de nombre, pasando el antiguo IIEC a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

La EOC se publicita entonces como el gran centro del que el Régimen espera obtener a los cineastas del futuro, cuyas producciones modernicen la industria con obras nunca antes vistas en las pantallas españolas. El producto de esta Escuela será lo que ya empieza a denominarse Nuevo Cine Español. Un nombre que se convertirá en logotipo de la propaganda de la apertura

cinematográfica española tanto a nivel interior como exterior. Así, pronto irán apareciendo nuevos nombres en el panorama fílmico español que van a ser considerados los primeros representantes de ese Nuevo Cine Español. Apellidos como Grau, Regueiro, Picazo, Summers, Mercero o Camus, pertenecen a la primera promoción de directores jóvenes en busca de un cine moderno. Además, dentro de esta gran campaña, también se introducen nombres que, aunque ya no parten como alumnos de la EOC, pertenecen a su engranaje. Es el caso de Carlos Saura, que trabajará durante algunos años como profesor de la nueva Escuela. Precisamente, como indicaría años después el conocido crítico de la época César Santos Fontenla, puede decirse que la primera película que podemos considerar por sus hechuras como perteneciente al NCE es *Los Golfos* (1962)¹², que Saura rodó en 1959 y que la censura prohibió hasta la entrada del nuevo equipo en la Dirección General¹³.

Las primeras bases de la política de García Escudero, factoría y producto, estaban claras. Pero para su correcto funcionamiento era necesaria una revisión profunda de los supuestos legislativos que regían el cine nacional. Se antojaba necesario una revisión de tres tipos: protección al cine nacional, reglamentación en materia de censura y control de la recaudación.

En cuanto al primero hay que decir que desde 1944 se establecen unas normas de protección para el cine español ante el que se produce en el extranjero. Ésta consiste en obligar a la proyección de una semana de cine español por tres, cuatro, cinco o seis, según la época, de cine extranjero. Con la entrada del nuevo gabinete, la orden de 19 de Agosto de 1964 establecía una semana de cine español por cuatro de cine extranjero. Posteriormente se siguió negociando con distribuidores y exhibidores para conseguir una nueva orden (la de 20 de Enero de 1967) que dejaba la protección en un 1 por 3. Esto puede considerarse como una cuestión superficial, pero no lo es en absoluto, pues según la proporción vigente las dotaciones económicas y las oportunidades para un cine

nacional aumentaban o disminuían notablemente.

En segundo lugar nos encontramos con la censura. A simple vista el núcleo de los males del cine español. Y es que las normas de censura en vigor en 1962 eran prácticamente las mismas que se habían establecido al finalizar la Guerra y en los primeros pasos políticos del Régimen. La revisión se antojaba urgente, pues la nueva política cinematográfica necesitaba unas nuevas bases legales en materia de censura. El objetivo era el de reducir cortes en la mayoría de films para dar esa imagen de apertura, pero sin tolerar realmente una manifiesta libertad de expresión.

Pero la cuestión no era tan sencilla, pues primero había que reestructurar la propia Junta de Calificación y Censura para conseguir un grupo cohesionado que fuera controlable y que tuviera criterios similares. García Escudero nombra entonces a su compañero en la revista *Film Ideal*, Florentino Soria, como Subdirector General de Cinematografía y Vicepresidente de la Junta de Calificación y Censura, y hace un hueco en dicha Junta a intelectuales de similar ideología como Pascual Cebollada y Marcelo Arroita-Jaúregui. Ambos serían, a partir de entonces, habituales de las reuniones censoras, compaginando esa actividad con la que desempeñaban como críticos en publicaciones como *Reseña* y, nuevamente, *Film Ideal* respectivamente. De esta forma queda configurada una Junta bastante uniforme en cuanto a censura, cortes y calificación moral, tal y como nos desvelan los expedientes del momento. Así, gran parte de las decisiones del período se tomarán, normalmente, en votaciones de muy amplia mayoría¹⁴.

Pero para terminar de reorganizar la situación, la nueva política de censura culmina con la aprobación en 1963 de la Ley que establecía las nuevas normas de censura. Esta nueva legislación sería también publicitada como una medida aperturista, pues al menos suponía un avance con la situación anterior. Era la

primera vez en 25 años que se hacía un compendio de aquello que la censura debía castigar o no podía tolerar.

Con estos mimbres la Junta de Calificación y Censura comenzó a actuar en una línea clara. Sus miembros intentaron establecer un criterio que, aunque en las directrices básicas no cambiara lo anterior, sí premiara más la calidad técnica de las películas, fomentando de esta manera una producción que pudiera competir en Festivales Internacionales con las del resto de países europeos. Eso sí, a nivel temático, seguía estando totalmente prohibido cualquier crítica a la política nacional, cualquier mención a la figura del Jefe del Estado y la justificación en pantalla de hechos considerados atentatorios contra la moral, tales como el adulterio, el incesto, el aborto o el suicidio. Pero salvando estos temas, se concedía a priori una mayor libertad para tratar ciertos temas sociales y humanos con mayor profundidad y realismo. Este planteamiento se completaba con la idea extendida de que ciertas dosis de crítica intelectual en algunos films, les daría a éstos empaque de cara al exterior, mientras que en el interior su repercusión sólo llegaría a una reducida minoría, no considerándolo peligroso para el Régimen. Un claro ejemplo lo encontramos en el expediente del film de Carlos Saura *La Caza* (1966), donde podemos leer que el largometraje “tiene una gran carga y enorme mala intención pero no veo motivo para la prohibición, pues no creo que mucha gente entienda la mala idea que tiene”¹⁵. Esta frase refleja el paternalismo cultural característico de la época y propio del pensamiento de católicos propagandistas y del Opus Dei, que en la Junta eran mayoría.

En general, se trata de establecer una línea entre lo verdaderamente intolerable y lo favorable para el Régimen. Todo ello envuelto de un notable aparato publicitario. Pues, como ya se ha dicho, la política de “aperturismo” fue una gran campaña propagandística.

Con estas hechuras el Nuevo Cine Español ya podía comenzar a rodar.

Pero, en tercer lugar, faltaba dotar de un cierto control a ese engranaje. Y este vino desde la Ley de Control en las Taquillas de 1964. La medida partía de la necesidad de un mayor control sobre cines, películas y recaudaciones en todo el territorio nacional. La idea era un férreo seguimiento oficial de los números que ofrecían los diversos estrenos y que mostraran, no sólo la situación real del cine español con respecto al de otros países que llegaba a las pantallas nacionales, sino también en que medida se cumplían las disposiciones del 1 por 4 impuestas en esas mismas remodelaciones de 1964. Dicha Ley, que puso en contra a los propietarios de los cines y al Sindicato de Exhibición, desgastó mucho a García Escudero, aunque finalmente logró imponerla. Es complicado decir si fue un éxito o un fracaso, en la medida en que no podemos contrastar los datos oficiales con otros. Así pues, la única evidencia que tenemos de su aplicación fue la memoria que publicó la Dirección General de Cultura y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo en 1968, y que recogía los datos de forma anual desde 1965. Eso sí, el propio Ministerio, volvió a publicitar la modernidad de esta nueva medida aperturista¹⁶.

El cine español en la encrucijada: problemas y contradicciones del Nuevo Cine Español.

Con la nueva maquinaria puesta en marcha, pronto habían de llegar los primeros resultados. De esta forma 1963 se convierte en el “año I” del Nuevo Cine Español. Un primer trío de películas hace su irrupción en la cartelera nacional bajo el rótulo de un cine diferente: *Noche de verano* de Jordi Grau, *El buen amor* de Francisco Regueiro y *Del Rosa al amarillo* de Manuel Summers. Los tres directores provienen de la Escuela Oficial de Cine y los tres films presentan una nueva factura técnica y una mayor calidad, en comparación con la producción cinematográfica habitual. Las principales revistas especializadas se hacen eco de estos éxitos¹⁷ que culminan en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián donde *Del Rosa al amarillo* consigue la Perla del Cantábrico. Un

éxito que parece reforzar la política del Ministerio y pone de acuerdo a los principales críticos de los diarios como Alfonso Sánchez (*Informaciones*) y Tomás García de la Puerta (*Pueblo*), que hablan en sus páginas de “gran acierto cinematográfico”¹⁸.

A partir de aquí y en los años posteriores van a surgir nuevas producciones de calidad con títulos como *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *La Busca* (Angelino Fons, 1966) o *Nueve Cartas a Berta* (Basilio M. Patino, 1996), que conviven con las producciones de los ya considerados maestros como Juan Antonio Bardem (*Nunca pasa nada*, 1963), Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963) y Carlos Saura (*La caza*, 1966). Pero esta producción, no sólo era minoritaria sino que interiormente se veía lastrada por continuos avatares con la censura. La contradicción resultaba evidente en el momento en que se intentaba formar profesionales bajo los criterios estéticos de moda en Europa para que pudieran competir en festivales internacionales. Pues esas corrientes tendían hacia una representación fidedigna de la realidad, algo que era intolerable desde las bases del Régimen¹⁹. Según la propaganda del Ministerio, la nueva política de “apertura” debía facilitar el reflejo de la realidad social en la pantalla, pero el resultado iba a distar mucho de eso. Es cierto que algunos temas como el sentimental comienzan a ser tratados con mayor cercanía, pero el total realismo queda coartado por la cuestión moral que tanto preocupaba a la Junta de Calificación y Censura. Por ejemplo, dos de las primeras películas del Nuevo Cine Español como son *Noche de Verano* (1963) de Jordi Grau y *El buen amor* (1963) de Francisco Regueiro, son acogidas con escepticismo por las respectivas juntas de calificación a pesar de su presunta calidad, y sólo son altamente calificadas cuando los miembros comprueban que tienen “sentido moderno, pero buen sentido moral”²⁰ en el caso del film de Grau y “un amor tratado con pureza”²¹ en el de Regueiro.

Pero donde la realidad se hace mucho más complicada de asumir por el Estado es en los films que plantean crítica social, y que precisamente son los más premiados en los Festivales Internacionales. Esto supone una nueva contradicción de la política de apertura. Como ejemplo podemos citar los problemas de tres de las obras más realistas del período como son *Juguetes Rotos* (1966) de Manuel Summers, *Nueve Cartas a Berta* (1965) de Martín Patino y *La Caza* (1966) de Carlos Saura. Todas ellas tuvieron duros encontronazos con la censura, a pesar de que la Junta les reconociera su calidad. Finalmente las películas son aprobadas porque, como ya se ha dicho en el caso de *La caza* (1966), su realismo desprende una considerable crítica, pero excesivamente sesuda para ser comprendida y asimilada por el grueso del público²². Sus alusiones a la Guerra Civil y la corrosión que la sociedad ha provocado en los personajes, resultan hirientes para los censores pero, según su opinión, demasiado complejos para el gran público, por lo que puede ser aprobada²³.

Quizás la más problemática de las tres por más cercana al público era *Juguetes Rotos* (1966). En ella se plantea un documental sobre grandes figuras del mundo de la cultura y el ocio en su tiempo que han quedado sepultadas y olvidadas por la misma sociedad que las encumbró: un actor, un boxeador, un futbolista y un torero, que ponen de manifiesto la cruda realidad de un Régimen que no tiene piedad ni de sus propios ídolos. Las dificultades que tuvo la proyección de la cinta, ya no fueron únicamente de censura, sino que las propias productoras no quisieron arriesgarse a proyectarla. Finalmente el film vio la luz tras un año de duras negociaciones y más de seis reuniones de la Junta de Calificación y Censura que al final aprueba el metraje con 9 cortes y la calificación de prohibida para mayores de 18 años²⁴.

Por su parte, *Nueve Cartas a Berta* (1966) está considerada uno de los films de mayor calidad, pero también de mayor oposición al Régimen en los

sesenta. Cuenta la historia de un estudiante español que, tras un viaje a Londres, vuelve a su rutinaria y aborrecida vida española en la que su única evasión es escribir sobre su realidad y sus sentimientos a Berta, hija de un inmigrante español de la que se enamoró durante su estancia londinense. El reflejo de la realidad de la vida española y el hastío que produce en el protagonista, junto con la loa a la libertad de la vida en el exterior, convierten a *Nueve Cartas a Berta* (1966), no sólo en una de las cintas intelectuales de referencia en la cultura española del momento, sino en una dura crítica a la sociedad franquista. No es de extrañar que el film tuviese problemas para ver la luz. Pero su persecución no fue la misma que se realizó con la publicación de su guión por la editorial Ciencia Nueva tras el estreno de la película. Volvía a presentarse en la Junta de Calificación y Censura el asunto de la crítica y la minoría en la que podía calar, pero en aquella época todavía prevalece el pensamiento de que la letra impresa influye más que cualquier otra forma de expresión. Finalmente se aprueba todo el metraje a excepción de 7 cortes en los que aparecen alusiones al mundo militar y a la guerra, con la calificación de prohibida para mayores de 18 años²⁵.

La aprobación de estos tres films, problemas de censura incluidos, no podría entenderse fuera de esa política de propaganda y reivindicación cultural que era el Nuevo Cine Español. De hecho, ya en 1970 y con la política de aperturismo de Fraga concluida, la nueva Junta de Calificación y Censura prohibirá totalmente, sin posibilidad de cortes o modificaciones, la obra *Canciones para después de una guerra*, del propio Martín Patino.

Teniendo en cuenta todos estos problemas y contradicciones, no sorprende que la política del Nuevo Cine Español comenzara a ser cuestionada por su falta de continuidad y envergadura. El mundo del cine empieza a ser consciente de que el tan mencionado cambio hacia un nuevo cine es más superficial de lo que el Régimen grita a los cuatro vientos. En 1966 la beligerante y polémica editorial Ciencia Nueva publica un libro firmado por César Santos Fontenla y titulado *El*

cine español en la encrucijada. En él se pone de manifiesto esta situación y, prácticamente por primera vez, se critica la falta de credibilidad del NCE, pronosticándose su final en un futuro próximo²⁶. Tan honda será la repercusión de la publicación que, ese mismo año, la revista *Triunfo* organiza unas jornadas de debate sobre la situación de la industria cinematográfica española bajo el mismo título de *El cine español en la encrucijada*²⁷. No es extraño que todo esto ocurra a fines de 1966, si pensamos que a mediados del año siguiente un desgastado García Escudero sería sustituido en el cargo por Carlos Robles Piquer y su Dirección General sería absorbida por la de Información, regentada por su sucesor.

La crisis resultaba evidente y las preguntas comenzaban a plantearse. Una de las reflexiones más incisivas de la época sobre ese nuevo cine de los jóvenes españoles y su situación la hizo Álvaro del Amo en las páginas de la revista *Cuadernos para el diálogo*²⁸. En esas líneas se concluía subrayando la importancia individual de algunas obras de gran mérito y novedad que habían surgido de ese marco del NCE, pero que no podían tener más calado que su propia entidad, pues existían una serie de condicionantes que les negaban a sus miembros la posibilidad de identificarse y actuar como un todo²⁹. No había por mucho que se intentaba publicitar, un sentimiento de grupo como en la “nouvelle vague” francesa o en el “free cinema” inglés, por poner ejemplos del momento. Los nuevos realizadores pudieron filmar obras novedosas y técnicamente avanzadas, pero la ausencia de esa conciencia de un todo con trabajos en una misma línea o en sentidos complementarios³⁰, hacían a la generación perder el potencial poder que pudiera tener. En resumen, que además de la propia idiosincrasia de la política cinematográfica del Régimen, cuya apertura cultural era esencialmente una cuestión publicitaria, el Nuevo Cine Español entendido como un colectivo de jóvenes realizadores con nuevas pretensiones, tenía además problemas de fondo. Como escribía Del Amo, faltaba, no ya un mismo

objetivo, sino una estrategia común para conseguirlo.

La sociedad ante el Nuevo Cine Español: Cifras y balance.

En las líneas anteriores hemos tratado de esbozar en qué consistió la nueva política cinematográfica de los sesenta y su relación con la “apertura” del Ministerio Fraga, así como las contradicciones y problemas de base que este presentaba. Pero para intentar ofrecer un panorama más completo de la situación, conviene detenerse en la reacción social hacia esa política. Es decir, hasta que punto la sociedad fue afín a esa nueva producción cinematográfica española que tanto publicitaban Ministerio y Dirección General de Cine.

Desde el punto de vista oficial, los datos de los que disponemos son los derivados de la ya comentada Ley de Control de las Taquillas de 1964. A través de ella se comienza a recoger cifras exactas a partir de 1965 y hasta 1967. Unos números que quedarán recogidos en una memoria del Ministerio de Información y Turismo que verá la luz pública en 1968^{[31](#)}. En las próximas líneas trataremos de analizar estos datos, cuya objetividad es, al menos cuestionable. Pero se trata de los únicos números oficiales sobre los que podemos trabajar.

Por otro lado, sería de gran interés conocer la opinión en aquel momento de la gente de la calle sobre la situación del cine, sus costumbres y sus preferencias. Para ello contamos con algunas encuestas que publicaron las revistas especializadas durante los sesenta. Es cierto que la mayoría de estos sondeos se realizaban a profesionales o estudiantes de la Escuela Oficial de Cinematografía, es decir, implicados directamente en la producción de cine. Pero, y ahí tenemos una fuente interesante, la revista *Nuestro cine* realizó de manera esporádica viajes a pueblos pequeños de la geografía española y entrevistó a gran parte de sus vecinos acerca del tipo de cine que veían, sus gustos personales y su conocimiento del séptimo arte. Estos reportajes pueden acercarnos algo más a la

realidad española del momento y su reacción ante el cine de esos años.

Puestos a analizar todos estos datos, primeramente hemos de comentar que la información destilada de ambas fuentes resulta bastante complementaria. Y es que en general la gente prefiere ver cine extranjero, normalmente norteamericano, pues parece que tiene más credibilidad como espectáculo, mientras que el cine español no la tiene. Encuestados varios habitantes de Quismondo, pueblo agrícola situado a 66 kilómetros de Madrid, se repite la misma respuesta: “ no me gustan las películas españolas, son un rollo”³². Las cifras del Ministerio arrojan la misma conclusión: el porcentaje de espectadores de las películas norteamericanas ronda el 40% del total, por el 25% de las españolas³³. Pero estos datos hay que unirlos a los de exhibición, en los que la nueva política del Ministerio coloca al cine español con un 32% de las proyecciones en 1967, mientras que los films extranjeros representan un 68%. Esta diferencia había sido mayor en años anteriores³⁴, pero la nueva ley de protección para el cine nacional que establecía el 1 por 3, dejaba las cifras algo menos distanciadas.

En general la recaudación cinematográfica es más alta cada año, pero esa subida representa la del cine en general y no la del nacional, pues los números tras 1967 ofrecen para el cine español una recaudación anual del 27% del total, mientras que el extranjero presenta un porcentaje del 73%. Dos años antes, ya con la protección fijada en el 1 por 4, las cifras eran del 21% de recaudación para la producción española, por un 79% del cine foráneo. En general resulta evidente el liderazgo del cine extranjero también en los sesenta. Esto había sido una tónica en los cincuenta, que el Ministerio y la Dirección General tratan, sino de revertir, de igualar en los sesenta con las nuevas estrategias de protección. Pero, aunque las cifras nacionales han ascendido, la distancia sigue resultando muy grande.

Asumiendo esas diferencias, centrémonos en el cine español. En los

pueblos se pregunta por el Nuevo Cine Español y la gente hace muecas de incomprensión. Allí los ídolos siguen siendo Carmen Sevilla y Sara Montiel entre los adultos, y Marisol y Rocío Durcal entre los más jóvenes. Y es que las cifras oficiales también reflejan esa realidad. Los films más taquilleros siguen siendo los de tinte folclórico y que presentan en la gran pantalla a ídolos de la sociedad como Raphael (*Cuando tú no estás*. Mario Camus. 1966)³⁵, Marisol (*Las cuatro bodas de Marisol*. Luis Lucía. 1967) o Sebastián Palomo Linares (*Nuevo en esta plaza*. Pedro Lazaga. 1965). Precisamente este último pertenece a la extensa producción del director más taquillero de los años sesenta, Pedro Lazaga, cuyo cine comercial batió todos los records con *La ciudad no es para mí* (1965), interpretada por Paco Martínez Soria y que alcanzó la inverosímil recaudación de 60 millones de pesetas en 1967. El propio Lazaga contaba en 1965 a *Film Ideal* que él hacía un cine humilde, sin complicaciones, “el que la gente quiere ver”³⁶.

La realidad es que en la clasificación que elabora el Ministerio sobre las 210 películas más taquilleras entre fines de 1964 y 1967, cuesta mucho encontrar títulos correspondientes a ese nuevo cine joven del que tanto hablan los círculos especializados. El liderazgo absoluto lo tiene *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1965), con una recaudación que ya en 1967 asciende a 60 millones de pesetas. Mientras tanto, del Nuevo Cine Español sólo nos encontramos con *El juego de la oca* (Summers, 1966) en el puesto 49 con 15 millones de recaudación, *La Tía Tula* (Picazo, 1964) en el 114 con más de 9 millones y *La niña de luto* (Summers, 1964) en el 193 con 6 millones de pesetas en taquilla. Una mención aparte habría que hacer a *Nueve cartas a Berta* (Patino, 1965), que se convierte en la película más impactante del nuevo cine con una recaudación de 7 millones de pesetas sólo en el año de su estreno. Como curiosidad, comentar que aparece en el puesto número 14 y con más de 28 millones de recaudación, el film de Bardem *Los pianos mecánicos* (1965), precisamente una de las obras más

maltratadas por la crítica³⁷. Pero esto demuestra que el nombre también tiene tirón, y esto es algo con lo que contaba el director madrileño y les faltaba a los jóvenes directores.

Analizando más profundamente los datos, estos no dejan lugar a duda. Por ejemplo, si comparamos en las recaudaciones de 1965 la más exitosa del Nuevo Cine Español que fue *El juego de la oca*, con una película de Marisol ni mucho menos de las más taquilleras como *Cabriola*, los resultados son definitivos. El film de Summers queda con una recaudación de 650.000 pesetas, por los más de cuatro millones del protagonizado por Pepa Flores. Lo mismo ocurre si nos vamos a 1966 y comparamos *Juguetes Rotos*, la más taquillera del nuevo cine, con *En Andalucía nació el amor*, protagonizada por El Cordobés. Los datos son aplastantes a favor del film de Enrique López Eguiluz con una recaudación de cuatro millones de pesetas frente a las 801.172 de la película de Summers. Pero tampoco se puede cometer el error de analizar estas cifras sin un filtro evidente. Y es que, como hemos visto, los problemas de censura de la mayoría de las obras del NCE traían consigo una calificación de aptas para mayores de dieciocho años, lo que reducía en gran medida la recaudación de esas películas. Aunque, aún así, las diferencias seguían siendo evidentes.

Es cierto que la fiabilidad de los datos no puede ser objetivamente contrastada, pero las encuestas de las revistas reflejan que los gustos de la gente marchan de modo acorde con las cifras. Y éstas demuestran que entre las doscientas películas más taquilleras de 1964 sólo se encuentran cinco de la nueva ola y no precisamente bien clasificadas. Que de estas cinco, dos sean de Summers, también es un hecho significativo pues, al margen de *Juguetes Rotos* (1966), la mayoría de su producción durante estos años es ostensiblemente más comercial que la de sus compañeros de generación, bien por su característico humor visual o porque sus films, al contrario que muchos del NCE, que son interpretados por actores semidesconocidos³⁸, están protagonizados por artistas

muy conocidos como Alfredo Landa (*La niña de luto*) o Sonia Bruno (*El juego de la oca*), por citar dos de las más taquilleras. Esto vuelve a refrendar el poder que el personalismo tiene en la cultura y en el cine español del momento, donde la gente no iba al cine a ver *En Andalucía nació el amor* (1966) o *Digan lo que digan* (1968), sino “lo nuevo de El Cordobés” o “la última de Raphael”.

En resumen, puede decirse que el cine folclórico o de ídolos es el que mejores resultados monetarios ofrece, de ahí que la mayoría de las productoras sigan apostando por él, en detrimento de ese cine de mayor calidad técnica y estética que promociona la Escuela Oficial. Además, y ya para concluir, hay que tener en cuenta un último factor, y es la influencia que la Iglesia tenía en la sociedad. Pues cuando alguna de estas nuevas películas llegaba a los pueblos, el párroco correspondiente se encargaba de advertir sobre su peligrosidad. Como bien refleja el reportaje de *Nuestro Cine* en Ciudad Pegaso, el párroco habla con las jovencitas del pueblo para que no vayan a ver ciertas películas (“hay que quitar a Satanás de donde esté”) y, como explicaba el empresario del cine, “si no hay chicas, los muchachos no van”³⁹. En fin, una serie de condicionantes que conducen a todas esas realidades que acabamos de desglosar, y a los que el propio Ministerio no era ajeno a la hora de poner en marcha su nueva política. Pero no olvidemos que ésta era una estrategia nacida del deseo de propaganda por encima del de modernización.

Conclusiones

En las líneas anteriores hemos tratado de dibujar una panorámica sobre la puesta en marcha de la nueva política cinematográfica en España a partir de 1962. En ella hemos destacado a una serie de personajes como Manuel Fraga y José María García Escudero, que serán ideólogo y ejecutor de la nueva estrategia que se va a aplicar al cine nacional de los sesenta, siempre dentro de una política general del Ministerio de Información y Turismo: el aperturismo.

La primera conclusión que hay que extraer de estas líneas es que la política de apertura, entendida en un peculiar contexto internacional con la recién nacida CEE, no es más que una estrategia publicitaria sobre los valores de la cultura española y su capacidad de formar parte del nuevo mapa europeo. Unos valores que a los ojos de Europa poco podían significar mientras la ausencia de democracia siguiera imperando en España. Pero como el Régimen no podía plantearse una apertura seria hacia la democracia, ésta iba a ser enfocada, de un modo más propagandístico que real, hacia el mundo social y cultural. Así, la política de apertura se iba a encaminar por el camino de la modernización económica y técnica, pero no política, pues las bases sobre las que se sostenía el Régimen eran en ese aspecto intocables.

Todo ello el mundo del cine lo va a vivir intensamente, con la puesta en funcionamiento de una política que va a ser enunciada a bombo y platillo con el triunfalista eslogan de Nuevo Cine Español. El objetivo básico era el de crear nuevas producciones cinematográficas capaces de competir en los Festivales Internacionales con las obras europeas de primer nivel. Para ello se crea una factoría de cineastas, la Escuela Oficial de Cinematografía, donde se enseñe a los futuros directores según los parámetros técnicos y estéticos que dominan el panorama internacional.

A corto plazo el objetivo se consigue y algunas producciones nacionales comienzan a triunfar en los Festivales más prestigiosos. Por ejemplo: en Venecia triunfa Berlanga con *El verdugo* (1963), en Berlín Carlos Saura con *La Caza* (1966), en Cannes Manuel Summers con *La niña de luto* (1964), en Mar del Plata Jordi Grau con *Noche de Verano amarillo* (1963), Mario Camus con *Young Sánchez* (1964) y Manuel Summers con *Del rosa al amarillo* (1963), Miguel Picazo con *La Tía Tula* (1964) y Basilio Martín Patino con *Nueve Cartas a Berta* (1966). Pero cuando estas obras llegan a España, la censura las oprime fuertemente, teniendo muchos problemas para ver la luz, algo que normalmente

acababan consiguiendo no sin cuantiosos cortes de censura. Y es que al Ministerio no le interesaba prohibir los films, pues de esta forma se haría publicidad negativa de la pretendida apertura, así que era preferible que éstos fueran presentados íntegramente de cara al exterior y debidamente recortados en el interior.

Esa va a ser la dinámica que siga el denominado Nuevo Cine Español en sus años de existencia, los cuales pueden extenderse hasta 1967, año del cese de García Escudero como Director General de Cinematografía, o incluso hasta 1969, cuando Manuel Fraga abandona el Ministerio de Información y Turismo. En esos años, el Nuevo Cine Español va a convivir con el cine folclórico y de comedia que triunfaba en los cincuenta, y que lo va a seguir haciendo en los sesenta. Sería un error pensar que con la nueva política cinematográfica se va a pretender acabar con este cine. Muy al contrario, los promotores de la nueva estrategia sabían muy bien que la repercusión de un cine técnicamente mejor dotado y estéticamente modernizado, iba a ser mucho mayor de cara al exterior que en el interior de un país controlado por la censura y, como ejemplificábamos al final del artículo, muy influenciado por la doctrina eclesiástica.

En definitiva, la política del Nuevo Cine Español, a pesar de tolerar algunas producciones novedosas y cualitativamente más cercanas a la cinematografía europea de la época, en ningún momento va a plantearse seriamente la modernización de la cinematografía nacional. La estrategia va a ser la de crear paralelamente una producción técnicamente más moderna y dotada de un gran aparato publicitario, que sirviera de propaganda cultural a un país que buscaba un hueco en el nuevo orden europeo, negado por la falta de democracia de un régimen dictatorial.

¹ Este artículo se enmarca dentro de un proyecto de tesis doctoral subvencionado por el Ministerio de Educación y Cultura sobre “la percepción de los cambios sociales de los años sesenta a través del cine y de la música”. Esta tesis pertenece, a su vez, a un proyecto general del Departamento de Humanidades Contemporáneas de la Universidad de Alicante sobre “los años sesenta y la percepción de los cambios a través de la cultura”, también avalado por el Ministerio de Educación y dirigido por el Catedrático de Historia Contemporánea, Glicerio Sánchez Recio.

² Ver FUSI, Juan Pablo: “La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta” en FONTANA, Joseph (ed.): *España bajo el franquismo*, Crítica, Barcelona, 1986, pp. 160-169.

³ El propio Franco se manifestaba sobre Europa en Diciembre de 1962 diciendo que “*ante Europa, de la que formamos parte, nuestros sentimientos están claros y formalmente definidos. Como parte, tenemos una definitiva vocación europea, y como europeos, defendemos una consideración de igualdad que nos compromete en cuanto respeta nuestra personalidad*”. Texto extraído de MORENO JUSTE: *España y el proceso de construcción Europea*, Barcelona, Ariel, 1998. Apéndice de textos, p. 32.

⁴ Recordemos que Buñuel, republicano confeso, vivía en un perpetuo exilio laboral entre Méjico y Francia, países donde rodó el grueso de su filmografía.

⁵ Ese mismo año se había creado el nuevo Ministerio de Información y Turismo que sustituía a la antigua Subsecretaría de Educación Popular, y que albergaba en su interior una Dirección General de Cinematografía y Teatro.

⁶ El Interés Nacional era la máxima mención que podía obtener una película española por la Junta de Calificación y Censura. Esta denominación, además del prestigio publicitario, suponía prácticamente el pago total del coste del rodaje del film por parte del Estado. A partir de 1962 se sustituye por la mención “Especial Interés Cinematográfico”.

⁷ Esta reflexión la realiza el biógrafo de José Antonio Nieves Conde en LLINÀS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde: el oficio del cineasta*. Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995, p.28.

⁸ Para el especialista Carlos Heredero, este hecho de 1951 junto con el estreno de la primera película de Bardem y Berlanga (*Esa pareja feliz*, 1951), marca un primer momento de ruptura en la historia del cine español. Ver HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.

⁹ Publicado como GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine español*, Rialp, Madrid, 1962.

¹⁰ Según el propio García Escudero, fue este libro lo que le entregó a Fraga cuando éste le interrogó sobre su visión del cine español y su propuesta de trabajo. Ver GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*. Planeta, Barcelona, 1978, p.35.

¹¹ Ver *Íbidem*, p. 37.

¹² SANTOS FONTENLA, César: “1962-1967” en TORRES, Augusto M. (ed.): *Cine español 1896-1988*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp. 235-267.

¹³ El crítico José Monleón exalta su alegría en las páginas de *Triunfo* por el levantamiento de la prohibición de *Los Golfos*. Ver MONLEÓN, José: “Los Golfos, dos años después” en *Triunfo*, nº 7, Madrid, 1962, p. 40.

¹⁴ Un ejemplo puede ser las reuniones de la Junta en relación a la importante y polémica película *La Caza* (Carlos Saura, 1966), cuyas decisiones para otorgar la mención de “Interés Especial” y la calificación de “autorizada para mayores de 18 años”, se toman en votaciones de 11 a 0 y 19 a 0 respectivamente. Ver Expediente nº 37.336, AGA, Sección Cultura, Caja 4285.

¹⁵ Frase extraída del informe de la reunión de la Junta de Calificación y Censura de 23/12/1965 sobre la película *La Caza* de Carlos Saura. Expediente nº 37.336, AGA, Sección Cultura, Caja 4285.

¹⁶ Una muestra de ello es la campaña que se hace en prensa sobre la nueva legislación. Sirva de ejemplo el reportaje del diario *Pueblo* titulado “Nueva legislación para el cine español”, *Pueblo*, 25/9/1964, p. 20, así como las múltiples columnas que durante el último trimestre de 1964 dedican al tema Tomás García de la Puerta, también en *Pueblo*, y el diario *Informaciones* desde su sección “La clave del cine”.

¹⁷ En *Film Ideal*, por ejemplo, Julio Martínez destaca las hechuras y la calidad de *El buen amor*. Jesús García Dueñas hace lo propio con *Noche de verano* en las páginas de *Triunfo*. Mientras que en *Cinestudio* José Luis Hernández Marcos también alaba la factura del film de Grau. Ver MARTÍNEZ, Julio: “El buen amor” en *Film Ideal*, nº 133, 1963, pp. 764-765; GARCÍA DE DUEÑAS, J.: “Jorge Grau, primera película” en *Triunfo*, nº 34, 1963, pp. 28-29; HERNÁNDEZ MARCOS, J.L.: “Noche de verano” en *Cinestudio*, nº 11, 1963, p.8.

- ¹⁸ Ver SÁNCHEZ, Alfonso: “Del rosa al amarillo” en *Informaciones*, Madrid, 6/9/1963, p.7; GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: “Del rosa al amarillo” en *Pueblo*, Madrid, 7/9/1963, p. 20.
- ¹⁹ Cuando hablamos de las corrientes cinematográficas de moda en Europa nos referimos fundamentalmente a aquellas que parten del *Neorrealismo* italiano de los años cuarenta y que en los sesenta están representadas por la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* inglés, entre otras.
- ²⁰ Expediente nº 26.458, AGA, Sección Cultura, Caja 3951.
- ²¹ Expediente nº 27.111, AGA, Sección Cultura, Caja 3970.
- ²² De hecho, al comprobar sus datos de recaudación, ésta no supera las 900.000 pesetas en el año de su estreno, muy lejos de los casi 20 millones que recauda *La ciudad no es para mí*.
- ²³ Expediente nº 37.336, AGA, Sección Cultura, Caja 4285.
- ²⁴ Expediente nº 39.031, AGA, Sección Cultura, Caja 4307.
- ²⁵ Expediente nº 36.327, AGA, Sección Cultura, Caja 4364.
- ²⁶ SANTOS FONTENLA, César: *El cine español en la encrucijada*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- ²⁷ El crítico Jesús García de Dueñas es el encargado de resumir el encuentro en las páginas de *Triunfo*. Ver GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús: “El cine español en la encrucijada” en *Triunfo*, nº 205, Madrid, 1966, pp. 44-49.
- ²⁸ DEL AMO, Álvaro: “Joven Cine español: elemento para un juicio” en *Cuadernos para el diálogo*, nº 23-24, Madrid, 1970, pp. 46-47.
- ²⁹ Uno de esos condicionantes puede ser la competitividad que se genera entre esos mismos jóvenes por hacerse un hueco en el difícil panorama de la gran pantalla. Así Francisco Regueiro afirmaba en 1965 que “hemos surgido muchos jóvenes y esto parece una carrera de obstáculos a ver quien es mejor”. Ver entrevista de FIESTAS, Jorge: “Al habla con Francisco Regueiro” en *Fotogramas*, nº 847, Madrid, 1965, p. 15.

[30](#) No es necesario para la conciencia de grupo el hacer obras en una misma línea, ni siquiera similar. Póngase de ejemplo la “nouvelle vague” y los cines de Godard y Truffaut, que no sólo no eran parecidos, sino que eran opuestos en cuanto a su temática y realización, pero se complementaban dentro de un todo.

[31](#) Se publica como MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO: *Estudio del Mercado Cinematográfico. 1964-1967*. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Espectáculos, Madrid, 1968.

[32](#) Ver reportaje realizado por ECEIZA, Antonio; SAN MIGUEL, Santiago: “Quismondo: el cine visto en un pueblo español” en *Nuestro Cine*, nº 8, Madrid, 1962, pp. 23-27.

[33](#) Siempre que en los datos se habla de películas españolas, el Ministerio incluye en ellas también las coproducciones.

[34](#) Sin ir más lejos en 1965 el porcentaje en días de exhibición era del 74’60% para el cine extranjero, por un 25’39% para el nacional. En 1966 ya empieza a notarse la nueva tendencia con nuevos porcentajes del 73’13% para la producción foránea, por un 26’87% de la nacional.

[35](#) Sus 38.878.332 pesetas de recaudación en menos de dos años suponen una cifra impresionante para la época.

[36](#) BUCETA, Ricardo; PALÁ, José María; VILLEGAS, Manuel: “Entrevista con Pedro Lazaga” en *Film Ideal*, nº 169, Madrid, 1965, pp. 363-373.

[37](#) Sirva de ejemplo la amarga crítica que le realizan MOLINA REIG, Josefina; GORTARI, Carlos: “Los pianos mecánicos” en *Film Ideal*, nº 117, Madrid, 1965, pp. 650-651.

[38](#) Muchos jóvenes directores surgidos de la EOC eran seguidores del cine europeo *neorrealista* o de la *nouvelle vague*, que utiliza en sus primeras películas actores desconocidos para rodar historias, y van a seguir esa tendencia.

[39](#) Ver ERICE, Víctor; DE DUEÑAS, Jesús; SANTOS FONTENLA, César: “El cine en Ciudad Pegaso” en *Nuestro Cine*, nº 17, Madrid, 1963, pp. 36-40.