

Mesa: Historia Cultural

LA APERTURA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS
SESENTA: UN EJEMPLO DE POLÍTICA CULTURAL
DURANTE EL SEGUNDO FRANQUISMO.

Carlos Araguez Rubio

Universidad de Alicante

Enmarcados en el contexto histórico de lo que ha venido a denominarse segundo franquismo, el propósito de las siguientes líneas será ofrecer una panorámica acerca de la política de apertura puesta en marcha por el Ministerio de Información y Turismo¹ de 1962 a 1969, y su concreción en un ejemplo puntual dentro del mundo de la cultura, como fue la política del Nuevo Cine Español dispuesta desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro en aquellos años.

El estudio arranca en un momento significativo en la historia de la España franquista como es 1962. Un año que marca el cambio económico que había de experimentar el país con la consolidación del Plan de Estabilización puesto en marcha en 1959 y del Primer Plan de Desarrollo de 1963. Precisamente estas nuevas estrategias respondían a un renovado panorama político, en el que los tecnócratas del Opus Dei habían empezado a ocupar importantes ministerios como los de Comercio o Hacienda², tendencia que se extendería durante los años posteriores. Pero además, será un año marcado en lo social por la reactivación de la conflictividad, con nuevos episodios de protesta universitaria y, sobre todo, del sector minero, que culminó con importantes huelgas en la cuenca asturiana. Ante ellas el régimen responderá decretando el estado de excepción en Asturias y las provincias vascas³.

Para completar el panorama, en el ámbito internacional estamos ante un momento clave para las relaciones hispano-europeas, ejemplificado en dos hechos de gran relevancia: la petición oficial española de un acuerdo de asociación con la joven Comunidad Económica Europea y la celebración en Munich del IV Congreso del Movimiento Europeo, en el que se dio cita una numerosa representación española y que simbolizó la reconciliación de las diversas tendencias de la oposición al franquismo, con el significativo abrazo entre el socialista

¹ En adelante MIT.

² Ambas carteras estarían ocupadas desde el reajuste ministerial de febrero de 1957 por dos miembros de la Obra como Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio. B. O. E. Núm. 57 del 26 de febrero de 1957, pp. 1235-1236.

³ La principal consecuencia fue la suspensión de algunos artículos del Fuero de los Españoles. Éstos fueron básicamente los que hacían referencia a las libertades individuales, como los números 12, 14, 15, 16 y 18. Ver Fuero de los Españoles, publicado en el B. O. E, Núm. 199 del 18 de julio de 1945, pp. 358-360.

Rodolfo Llopis y el monárquico conservador José María Gil Robles. Un acontecimiento que sería bautizado por el régimen como “contubernio de Munich”.

Todo ese cúmulo de circunstancias derivó en un reajuste ministerial en julio de 1962, en el que el Opus Dei seguía cobrando fuerza en el gobierno y que, en el ámbito cultural que nos ocupa, llevó a Manuel Fraga Iribarne a la cartera de Información y Turismo, sustituyendo en la misma al integrista Gabriel Arias Salgado⁴. Desde allí, y al hilo las circunstancias, el nuevo ministro emprendió una estrategia política bien definida, que desde un primer momento se relacionó con un concepto clave: la apertura.

MANUEL FRAGA Y LA POLÍTICA DEL MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

El concepto de *apertura* iba a convertirse durante la era Fraga en término familiar a oídos de los españoles, pues la prensa franquista se encargaba de dar expansión a una idea que habría de definir el nuevo rumbo político de la cultura española. Un concepto que no era nuevo en la política nacional, pues ya había sido utilizado para calificar la línea de actuación de Joaquín Ruiz-Giménez en es Ministerio de Educación Nacional durante el período 1951-1956. En aquel momento, tal como indicaba Elías Díaz, la apertura se relacionó con la ruptura del aislamiento internacional en el ámbito cultural, las primeras relaciones intelectuales con el exilio y el nacimiento de debates internos⁵ que representaban un tímido despertar cultural⁶. Este acabaría siendo maniatado por el férreo control dispuesto por la censura de Arias Salgado desde el MIT, y Ruiz-Giménez cesado⁷ como reacción a las revueltas universitarias de principios de 1956. Ahora, a pesar de considerarse Fraga un representante de la línea política de Fa-

⁴ Ver nombramiento del 9 ° Gobierno de Franco por Decreto de 10 de julio de 1962, en B. O. E. Núm. 165, del 11 de julio de 1962, pp. 9653-9654.

⁵ El más conocido de éstos fue aquel entre “comprensivos” y “excluyentes”. Así se ha referido la historiografía al debate intelectual que nace en aquel momento en el seno del régimen, y que estará representado por una serie de intelectuales de lo que se ha venido a denominar “catolicismo abierto”, como Pedro Laín, Antonio Tovar o el propio Ruiz-Giménez, enfrentados a un sector más integrista y agrupado en torno al CSIC, del que destacaban Calvo Serer y Pérez Embid.

⁶ DÍAZ, Elías: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 66-74.

⁷ B. O. E. Núm. 47 del 26 de febrero de 1956, p. 1062.

lange⁸, la estrategia volverá a estar mucho más cercana a la del sector católico que había encabezado Ruiz-Giménez, recuperando el concepto de apertura.

Pero el aperturismo desde 1962 no se puede comprender excluyéndolo del contexto internacional y del interés español por acercarse a Europa. Cabe recordar aquí, que en 1957 los Tratados de Roma habían dejado constituida la CEE y, con ella, un nuevo futuro político para el viejo continente. Los consejeros más cercanos a Franco advertirán entonces su importancia, contemplando al recién nacido proyecto como una vía más de cercanía a la comunidad internacional, dejando cada vez más lejos el aislamiento sufrido hasta mediados de los cincuenta⁹. Además, la asociación con la Comunidad Europea podría traer importantes beneficios a un país que empezaba a reconstruir sus vínculos comerciales tras los años de la autarquía, por lo que los trámites para solicitar la asociación de España no se hicieron esperar. Estos quedaron oficializados con la carta de solicitud enviada por el Ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María de Castiella. Sin embargo, el silencio administrativo con el que Europa reaccionaba a la solicitud española, el cual quiso el gobierno español relacionar con la presión de la oposición en el citado “contubernio” de Munich, obligaba a un cambio de actitud. Y es que, aunque desde la CEE no se dirigió respuesta oficial a España, la aprobación en aquellos momentos del conocido *Informe Birkelbach*¹⁰, establecía la democracia como condición indispensable para formar parte del proyecto común.

Ante esta situación resultaba necesario plantearse una nueva estrategia, de cara a mostrar a España como un país en la línea de la modernidad y culturalmente preparado para ofrecer un producto cualitativamente equiparable al de cualquier país del continente. Precisamente en esta cuestión estará basado el aperturismo de Fraga, mostrando una constante vocación exterior con el objetivo de presentar ante Europa una imagen de desarrollo económico, social y cultural. En lo turístico la línea será la de publicitar a España como un país amable, geográfi-

⁸ Fraga, de 44 años, ya tenía una relevante carrera política dentro de Falange y, en aquel momento, era miembro de la Junta Política de FET y de las JONS. Pero su ideología de hecho estaba mucho más cercana a los círculos católicos, con los que, además, guardaba importantes vínculos afectivos. Un claro ejemplo era la gran amistad que le unía con Ruiz-Giménez.

⁹ El propio Franco se manifestaba sobre Europa en Diciembre 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, Antonio: *España y el proceso de construcción europea*, Barcelona, Ariel, 1998. Apéndice de textos, p. 32.

¹⁰ Dicho informe se conoce por el nombre de su principal promotor, el socialista alemán Birkelbach, que lo presenta a la asamblea parlamentaria europea en enero de 1962.

camente atractivo y plagado de peculiaridades de tinte folclórico y tradicional¹¹. Una propaganda que será igualmente articulada en materia cultural, tratando siempre de incluir un elemento diferenciador como la propia capacidad de generar un producto intelectualmente al nivel del europeo. Como consecuencia de todos esos condicionantes y, sobre todo, por su vocación exterior, el aperturismo en materia cultural se moverá tradicionalmente en unos límites marcados por la necesidad de propaganda por un lado y los máximos tolerados por el régimen en el otro. Es decir, en un doble juego entre lo adecuado de cara al exterior y lo inaceptable de cara al interior, partiendo siempre del paternalismo protector propio del catolicismo, el cual se había convertido en el principal sustento de las tesis pro-censura.

No se puede afirmar que la idea de reivindicación exterior a través de la cultura sea exclusiva del período Fraga, pues durante la etapa anterior ya se había puesto en práctica. Lo que se trata en estos momentos es de articular un buen engranaje capaz de soportar ese tipo de política, precisamente para evitar incurrir en los desajustes experimentados por el equipo anterior. Un claro ejemplo de carácter cinematográfico ocurriría en 1960, cuando se intenta recuperar como española la figura de Luis Buñuel, uno de los cineastas más reconocidos del planeta¹². Desde la Subdirección General de Cine se invitó Buñuel a rodar en España su último proyecto, mediante un acuerdo de coproducción con México. El resultado de aquella experiencia sería la escandalosa película *Viridiana* (1961), ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes, pero prohibida por la censura española por ser considerada inmoral y blasfema¹³. Aquel hecho, que supuso el cese del Director General Muñoz Fontán¹⁴ y dejó muy tocado al ministro Arias, dejaba al descubierto la dificultad que entrañaba todo ello en un régimen incapaz de soportar la libertad de pensamiento necesaria para la creación de un producto cultural adecuado al contexto del momento.

Ante todo, la política aperturista se concibe como un cambio de imagen cultural, como lavado de cara de unas estructuras internas que, aunque capaces de crear complejos engranajes de renovación, no modifican en absoluto su idiosincrasia. Sería un error pensar que la

¹¹ Estas peculiaridades acabarán resumidas en el conocido eslogan *Spain is different*.

¹² Recordemos que Buñuel, republicano confeso, vivía en un perpetuo exilio laboral entre México y Francia, países donde rodó el grueso de su filmografía.

¹³ Aquella cinta, además de adulterio, relaciones ilícitas y una considerable carga erótica, contenía varios apócrifos sobre pasajes bíblicos, como una esperpéntica y simbólica alusión a la “última cena”.

¹⁴ Cese dispuesto por Decreto de 31 de mayo de 1961, por el que también se nombraba a Jesús Suevos como su sucesor en el cargo. B. O. E. Núm. 134 del 6 de junio de 1961, p. 8538.

apertura supone un cambio del régimen. Como expuso Javier Tusell, “apertura nunca quiso decir transformación sustancial, pero sí un deseo de aflojar los controles de otros tiempos”¹⁵. Unas riendas que urgía destensar si el objetivo fundamental pasaba por ofrecer esa imagen exterior de modernidad, algo imposible entendido desde el férreo control que se arrastraba desde los cincuenta. Por ello, quizás la gran obra aperturista fue la amplísima renovación legislativa que se planteó en todas las ramas del terreno cultural, como el cine, la música, la edición de libros o la prensa. Precisamente esta última se convertiría en el gran estandarte de la gestión de Fraga, con la aprobación en 1966 de la Ley de Prensa e Imprenta¹⁶, pieza central del aperturismo y que ofrecía como principal característica la supresión de la censura previa.

Normalmente ha sido la Ley de Prensa la que ha atraído la atención de la historiografía en lo referente a la política de Fraga en el MIT, pero la primera parcela que experimentó el cambio estratégico y legislativo fue la cinematográfica, para la que se dispuso un gran entramado político-propagandístico conocido como Nuevo Cine Español.

JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO, SÍMBOLO DE LA APERTURA CINEMATOGRAFICA

La industria cinematografía, como primer ejemplo consolidado de la estrategia de apertura, experimentará profundas modificaciones en sus estructuras prácticamente desde el cambio de gobierno de 1962. Sólo la elección de Fraga para ocupar la Dirección General de Cinematografía y Teatro, representaba en sí misma los rasgos básicos del aperturismo, siempre pendiente de ofrecer una imagen de progreso, muchas veces más publicitaria que real. El elegido fue José María García Escudero¹⁷, falangista en su juventud, católico propagandista y estudioso del cine. Pero, sin duda, lo más significativo del nombramiento era el simbólico hecho de regresar a un cargo que ya había ocupado una década antes y del que dimitió por presiones y desacuerdos con el gabinete ministerial del momento.

Los hechos ocurrieron a fines de 1951, en el seno del recién creado MIT, con Arias Salgado al frente. En aquel entonces se pensó en García Escudero para ocupar la recién nacida

¹⁵ TUSELL, Javier: *Dictadura, franquismo y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 218-219.

¹⁶ Conocida como “Ley Fraga”, quedó definitivamente aprobada el 18 de marzo de 1966. B. O. E. Núm. 67 del 19 de marzo de 1966, pp. 3310-3315.

¹⁷ B. O. E. Núm. 174, del 21 de julio de 1962, p. 10223.

Dirección General¹⁸, por su ya importante trayectoria como analista cinematográfico, caracterizada por la defensa de un salto cualitativo en la producción filmica española¹⁹. Por ésta trataría de apostar desde su llegada al cargo, pero pronto chocaría contra ciertos intereses políticos que imposibilitaban la promoción de ese cine de mayor calidad. Sería un hecho concreto, como afirma Carlos Heredero, el que desataría definitivamente las hostilidades entre García Escudero y el gabinete Arias²⁰. Un asunto directamente relacionado con la subvención de la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), pero cuyo contenido dejaba al descubierto parte de las vergüenzas del régimen. En los últimos años de autarquía, la cinta representa con toda su dureza la situación de una familia rural que acude a la gran ciudad en busca de trabajo. Las penurias de la vida periférica, el estraperlo y la prostitución se hacen patentes en un film cuya calidad cinematográfica destaca dentro del panorama por el que atravesaba la industria. Ante esa acumulación de hechos poco benévolos para el Gobierno, resulta comprensible que cierto sector de la Junta de Censura no viera la obra con buenos ojos. Sin embargo, García Escudero encabezó una corriente que apoyaba la concesión al film de los máximos privilegios económicos, por tratarse de una cinta de calidad y temática novedosa²¹. Algo que entraría en conflicto con la idea general de la Junta de conceder los máximos beneficios a un film mucho más oficialista²², *Alba de América*, dirigido por Juan de Orduña y producido por CIFESA, macro-empresa cinematográfica de intereses tradicionalmente cercanos al Estado²³. Finalmente esa corriente fue la triunfadora y el asunto acabó con la dimisión de García Escu-

¹⁸ B. O. E. Núm. 236 de 24 de agosto de 1951, p. 3973.

¹⁹ Una de las obsesiones de García Escudero era la de renovar cualitativamente el cine español, con el objetivo de crear un producto competitivo de cara al mercado internacional. Estas y otras ideas quedan reflejadas en una obra que, más tarde, sería presentada a Fraga como programa de trabajo para la misma Dirección General de Cinematografía, semanas antes de su nuevo nombramiento en 1962. GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962.

²⁰ HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

²¹ Además de pasar la censura ordinaria, los films eran evaluados por la Junta de Calificación para calibrar la subvención a que eran acreedores por su calidad. La máxima distinción era el llamado Interés Nacional, el cual suponía un aporte económico que cubría la mayor parte de los gastos de la película. Esta cuestión entraba dentro de una política de protección al cine Español que se iría perfeccionando con los años.

²² Esta reflexión la realiza el biógrafo de José Antonio Nieves Conde en LLINÀS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde: el oficio del cineasta*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1995, p. 28.

²³ La realización de *Alba de América* había sido un encargo a Juan de Orduña, con la intención de crear una película de gran presupuesto sobre el descubrimiento de América que contestara a otras versiones extranjeras coetáneas que no dejaban, para el Régimen, bien parada a la historia nacional. Sobre CIFESA, su nacimiento y sus líneas de actuación, un interesante trabajo es FANÉS, Félix: *El cas CIFESA: vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.

dero pocos meses después de su nombramiento²⁴ y la concesión del Interés Nacional para la cinta de Orduña.

Esta posición de firmeza le valió el respeto de gran parte de la industria, convirtiéndose en uno de los mayores defensores del despegue del cine español. Una posición que dejó reforzada en un acontecimiento histórico para la cinematografía española como fueron las primeras Conversaciones Nacionales de Cinematografía, organizadas por el cineclub del SEU de la Universidad de Salamanca en 1955. Éstas representan la articulación en torno al cine de una intelectualidad preocupada por su estado como género importante de la cultura española. Dicha intelectualidad tomará conciencia de grupo en Salamanca, donde confluirán 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 voz con importantes personajes vinculados al régimen como Fernando Vizcaíno Casas, José Luis Sáenz de Heredia o el propio García Escudero. Por todo ello no es de extrañar que cuando el mundo del cine español recibió la noticia del nuevo nombramiento de éste en 1962, el optimismo fuera la nota predominante, pues su nombre no sólo se relacionaba con implicación y compromiso cinematográfico, sino que también iba ligado a la defensa de conceptos como calidad y modernidad²⁵.

A primera vista podría sorprender, dados sus antecedentes, el nombramiento de García Escudero para el mismo cargo, pero era precisamente esa trayectoria encarnada por un hombre que, ante todo, siempre mostró fidelidad al régimen, la imagen idónea a transmitir por el Ministerio. La de un Director General que simbolizaba la intelectualidad comprometida con la evolución del cine español e implicado en la consecución de un panorama cinematográfico técnicamente moderno y estéticamente cercano a 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 aceptó

²⁴ García Escudero cesaba de su puesto como Director General de Cinematografía y Teatro por el Decreto de 29 de febrero de 1952, que a su vez nombraba para el cargo a Joaquín Argamasilla. B. O. E. Núm. 6 de 9 de marzo de 1952, p. 1083.

²⁵ Ello lo expone abiertamente Manuel Fraga en sus memorias cuando relata su encuentro con Franco para que dé el visto bueno a su equipo. Al ver el nombre de García Escudero, el Jefe de Estado le preguntó por qué había dimitido la última vez, a lo que el entonces ministro respondió: “por mantener sus ideas, que eran buenas”. FRAGA IRIBARNE, Manuel: *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 36.

de buen grado su nombramiento²⁶. Por ello, su elección representaba a la perfección el espíritu aperturista.

NUEVO CINE ESPAÑOL: ESTRUCTURA DE UNA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA.

Dispuesta esa primera pieza simbolizada por el mismo Director General, se pondrá en marcha una política concreta basada en los conceptos básicos de promoción cinematográfica, protección a la producción nacional y formación de profesionales cualificados. Una estrategia que requería una profunda revisión del entramado legislativo que regía al cine español y que tuvo su efecto en un gran número de modificaciones jurídicas que quedaban representadas en la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964²⁷. Una medida que establecía las claves fundamentales de la nueva política, pero siempre con la idea de promocionar unos valores artísticos acordes con los nuevos tiempos, y representativos de la pretendida preocupación de MIT y Dirección General de Cine y Teatro por ofrecer a la cambiante sociedad de los sesenta un producto cultural en la línea de sus necesidades.

Partiendo de esos mimbres, la política de apertura en materia cinematográfica se planteó sobre cuatro planos fundamentales:

1. La puesta en marcha de un vasto aparato propagandístico, capaz de englobar la nueva producción cinematográfica en proyecto. Un importante engranaje canalizado a través de la propaganda estatal y de los medios de comunicación, especialmente la prensa diaria y las revistas especializadas, representado a través de una marca simbólica: El Nuevo Cine Español²⁸. Un eslogan que aunque nace para referirse concretamente a ese tipo de producción de mayor calidad que se fomenta, acabará convirtiéndose en el emblema de la línea de actuación dispuesta desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

²⁶ El propio García Escudero relataba años después la multitud de cartas de apoyo que recibió en su nuevo despacho poco después del nombramiento, 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 de tu lado completamente, con sincera lealtad”. GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 37.

²⁷ B. O. E. Núm. 210 del 1 de septiembre de 1964, pp. 11461-11466.

²⁸ En adelante NCE.

2. Por otro lado, la articulación de una nueva producción cinematográfica capaz de competir con la vanguardia europea en los Festivales Internacionales, requería la formación de profesionales cualificados para tal propósito. Para cubrir esa necesidad, se apostó por la creación de una factoría de profesionales cinematográficos que se formaran según los criterios técnicos y artísticos en boga en el panorama internacional. Dicha factoría será la Escuela Oficial de Cinematografía²⁹, puesta en funcionamiento ya desde 1963, según la base que proporcionaba la existencia de un Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que desaparecía en función de la nueva Escuela, adecuando su plantilla y programa docente a los nuevos propósitos. La intención última era la de convertir la EOC en el principal trampolín para ejercer la profesión cinematográfica en España, un empeño constante durante el mandato de García Escudero. Para ello se incluyeron distintas disposiciones dentro de la renovación legislativa del cine, por las que se favorecían los films en cuya realización intervinieran los diplomados de la Escuela.
3. En tercer lugar, resultaba necesario replantearse el funcionamiento de la censura, pues un excesivo rigor, entorpecería ese crecimiento cualitativo que se pretende. Éste, entre otras cuestiones, pasaba por una renovación temática acorde con las nuevas tendencias de la filmografía internacional, lo que suponía un acercamiento a las realidades sociales y cotidianas³⁰. Pero ello implicaba riesgos como el acontecido con *Surcos* y que ya le costó el puesto a García Escudero. Esas razones llevaron al nuevo gabinete a plantearse una remodelación de la Junta³¹, tratando de

²⁹ En adelante EOC.

³⁰ La tendencia artística fundamental que marcaría los designios del cine europeo desde los años cuarenta sería el *Neorrealismo* italiano, el cual proponía un acercamiento a la realidad de forma cruda y sin tapujos. A partir de entonces el acercamiento a las realidades sociales o cotidianas se convierte en un punto de partida para la renovación temática del cine, la cual adquirirá diversas tendencias según las zonas, hasta consolidar importantes corrientes en los años sesenta como la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Cinema Nuovo* en Italia o el *Free Cinema* en el Reino Unido.

³¹ Una Junta que, además cambiaba de su nombre de Calificación y Censura, por el de Junta de Censura y Apreciación de Películas Cinematográficas. B. O. E. Núm. 27 del 1 de febrero de 1965, p. 1700.

agrupar un personal regido por ideas similares³² y comprometido con la doble tarea de mantener la producción tradicional pero fomentando una nueva línea de producción capaz de competir de cara al exterior. Además, y como gran medida aperturista del período, se publicitó a los cuatro vientos³³ la publicación de unas normas de censura adecuadas a los nuevos propósitos y que serían aprobadas en 1963³⁴. Para MIT y Dirección General esto era un gran ejemplo de apertura por la renovación que suponía y porque, por primera, vez existía un listado con las cuestiones y temas prohibidos al que directores y guionistas debían atenerse. Desde luego una medida de progreso si la comparamos con la arbitrariedad arrastrada desde los años cuarenta, pero al fin y al cabo la censura seguía representando control y amputación de la libertad. Además, la aplicación de esta, cuestión que supera los límites de esta comunicación, se realizó de forma desigual, lo que se convertiría en una de las grandes críticas al equipo de García Escudero³⁵.

4. Por último, la política del NCE debía circunscribirse en un plano de ayuda y fomento del cine español, ampliamente superado en demanda como producto cultural de consumo por el realizado en el extranjero, teniendo a Hollywood como el mayor competidor. Por ello, y como medida de protección ante las superproducciones norteamericanas, el último eje necesario para la nueva política era la puesta en funcionamiento de una estrategia de fomento y protección del cine nacional. Como medida proteccionista se establece la denominada “cuota de pantalla” en un 1 por 4. Esto significa la obligación de las salas de exhibición de proyectar una

³² Para esa remodelación, García Escudero confiará en algunos de sus compañeros en la crítica cinematográfica de las publicaciones donde participaba como *Film Ideal* o el diario *Ya*. De la primera un ejemplo sería el nombramiento de Marcelo Arroita-Jauregui, mientras que de la segunda el personaje más destacado era el crítico habitual Pascual Cebollada.

³³ Tanto las principales revistas cinematográficas (*Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Cinestudio*), como las culturales (*Triunfo*), las intelectuales (*Cuadernos para el diálogo*) y los principales diarios (*ABC*, *Ya*, *Informaciones*, *Pueblo*), se hicieron eco de la noticia, la cual era considerada en líneas generales un avance, pues la anterior legislación era de 1946. Como ejemplos podemos citar el artículo MARTIALAY, Félix: “Las normas de censura”, en *Film Ideal*, 117 (1963), p. 119.

³⁴ B. O. E. Núm. 58 del 8 de marzo de 1963, pp. 3929-3930.

³⁵ Críticas que vendrán tanto del sector más integrista del régimen, que terminaría achacando a ello el crecimiento del erotismo en las pantallas españolas, como del más disidente, siempre en contra de cualquier actuación de la censura sobre sus creaciones.

semana de cine español por cada cuatro de cine foráneo³⁶. Pero además, como apoyo al cine innovador, de salida comercial más complicada, se articula un sistema de calificación y ayudas controlado por la Subdirección General de Cinematografía y centrado en la Junta de Apreciación de películas. Allí cada film español quedaba evaluado según una clasificación artística cuya mayor distinción era el *Interés Especial*. Un mérito que estaba destinado a las películas de calidad superior, que supusieran algún tipo de innovación artística o tuvieran una importancia política destacada, y que implicaba privilegios como subvenciones a fondo perdido y doble cuota de pantalla para garantizar su explotación comercial. En general, buena parte de las nuevas películas realizadas por los diplomados de la EOC fueron reforzadas con esta calificación. Pero junto a ella, el proceso habitual de subvención se articuló desde 1962 en torno a la recaudación de cada film, baremo fundamental de cara a devolver las ayudas estatales una vez amortizadas comercialmente. Esto no es algo nuevo del período, pero sí lo será el establecimiento por primera vez en la historia del cine español de un control regulado de las recaudaciones de los films. Este se articularía en un compendio legislativo conocido como Ley de Control de Taquillas, una de las medidas más discutidas de la gestión de García Escudero³⁷.

Expuestos los principales ejes políticos del NCE y antes de concluir, no podemos dejar de concretar que, además de la política específica de fomento de la producción filmica nacional, el gabinete de García Escudero se caracterizó por promover en general la cultura cinematográfica a través de dos núcleos: el primero fue la revitalización de la Filmoteca Nacional, en la cual comenzaron a proyectarse por primera vez films clásicos y todavía inéditos en España co-

³⁶ Esta medida, dispuesta en la citada Orden de 19 de agosto de 1964, sería ampliada en 1967 estableciendo una cuota aún más baja de una película española por cada tres extranjeras. B. O. E. Núm. 33 del 8 de febrero de 1967, pp. 1711-1712.

³⁷ Probablemente fue una de las decisiones que más le desgastaría políticamente, no sólo por su empeño personal en ella, si no sobre todo por la frontal oposición del Sindicato de Exhibición, el cual se mostraría siempre reticente a toda la política de fomento, pues la obligación de proyectar ciertas películas de menor interés comercial les producía notables pérdidas económicas.

mo *El acorazado Potemkin*³⁸. Y el segundo fue la proliferación de una modalidad de exhibición cinematográfica propia de la cultura francesa, como fueron las Salas de Arte y Ensayo, destinadas al cine de carácter independiente, artístico y menos comercial, y que se convertirían, con el paso del tiempo, en el canal fundamental de salida de gran parte de la producción del NCE.

CONCLUSIONES

A grandes rasgos, concluiremos resumiendo que la política del NCE constituyó el primer el primer pilar de la apertura del MIT de Fraga en el terreno cultural, que culminaría con la conocida Ley de Prensa de 1966. Una política basada en ofrecer una imagen de modernidad y desarrollo, de cara a un reforzamiento de la imagen exterior de España. En materia cinematográfica el objetivo será mostrar, a través de los Festivales Internacionales, la capacidad del país de crear un producto cultural de calidad y en la línea de las modas europeas del momento, como muestra del desarrollo español. Para ello se pone en marcha un complejo engranaje basado en cuatro frentes claros: la propaganda a través del publicitario eslogan de NCE, la puesta en funcionamiento de una factoría de profesionales formados de acuerdo a criterios artísticos modernos y capaces de cubrir la demanda de los Festivales, la remodelación de la Junta y las normas de censura para hacer todo ello viable y la ejecución de una política proteccionista que garantice la expansión del cine español.

Esos son los mimbres básicos de lo dispuesto en materia cinematográfica desde 1967, luego la realidad del funcionamiento de estos es otro tema que escapa a los límites del propósito de estas líneas. Pero a grandes rasgos podemos apuntar que nuevamente, como ejemplificamos en el caso *Viridiana*, se producirán notables desajustes entre las pretensiones del régimen y la realidad política española. Estos quedarán reflejados en el fenómeno de las dobles versiones y las dificultades de censura que continuaron teniendo los films nacionales de posible fondo social y político, consolidándose realidades como que películas de la talla de *El*

³⁸Durante los años sesenta y gracias a la Filmoteca Nacional, se estrenarán en España un buen número de películas importantes internacionales, que habían sido prohibidas en tiempos de Arias Salgado como *Rommel zorro del desierto* (Henry Hathaway. 1951), *Traidor en el infierno* (Billy Wilder. 1953), *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), *Pasión bajo la niebla* (Ruby Gentry. 1952), *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman. 1952) o *Un chien andalou* (Luis Buñuel. 1928), aunque esta última se proyecta con significativos cortes de censura. GUBERN, Román y FOTN, Doménech: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, p. 114.

verdugo (Berlanga, 1963), *La caza* (Saura, 1966) o *Nueve Cartas a Berta* (Martín Patino, 1966)³⁹, eran premiadas en Festivales Internacionales, pero amputadas en España por la censura, o ignoradas por parte de la crítica, quedando abocadas a una vida minoritaria en las Salas de Arte y Ensayo.

Todas estas cuestiones acabaron desgastando a García Escudero, criticado desde dentro del régimen por “abrir” demasiado (en cuestiones eróticas sobre todo) y desde fuera por ese tipo de desajustes que comentamos⁴⁰. Aunque el objetivo de la comunicación no era otro que establecer los pilares básicos de la política del NCE, como ejemplo de estrategia aperturista y de política cultural concreta durante el segundo franquismo.

³⁹ La primera consiguió el premio de la crítica en el Festival de Venecia, Saura fue nombrado mejor director en el Festival de Berlín y el film de Patino triunfó en San Sebastián.

⁴⁰ García Escudero fue cesado el 7 de diciembre de 1967 y la Dirección General de Cinematografía y Teatro absorbida, junto con la de Información, en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, con Carlos Robles Piquer al frente. B. O. E. Núm. 299, del 15 de diciembre de 1967, p. 17365.