

La imagen de la ciudad española a través del documental turístico extranjero en la década de los cincuenta*

FERNANDO SANZ FERRERUELA**
y FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN***

Resumen

El texto que presentamos a continuación versa sobre la presencia y la labor de algunos cineastas extranjeros (europeos y estadounidenses sobre todo) que visitaron nuestro país en la década de los cincuenta del siglo pasado con la intención de realizar cortometrajes documentales, con una finalidad eminentemente turística, centrados en las principales ciudades españolas; núcleos urbanos de los que les interesaron sus más destacados monumentos (Madrid, Toledo, Granada, Segovia, etc.), pero también las fiestas y celebraciones que en ellos se daban (Sevilla o Pamplona, entre otras), sin olvidar los atractivos paisajísticos y climáticos (Islas Baleares, Valencia, etc.), todo ello con una serie de implicaciones políticas, tanto en relación a la diplomacia internacional, como a determinados conflictos tanto con el organismo estatal NO-DO como con la propia censura. El tratamiento de los guiones presentados a la censura española permite apreciar sus intenciones, didácticas y publicitarias, las más de las veces, así como el canal de difusión para el que fueron pensados, que básicamente fue la televisión.

Palabras clave

Cortometraje, Cine documental, Realizadores extranjeros, Turismo, Censura cinematográfica, Relaciones internacionales, Franquismo, Televisión.

Abstract

The text we present below is about the presence and work of some foreign filmmakers (European and American especially) who visited our country in the 1950s with the intention of making short documentaries, with a tourist purpose, centered in the main Spanish cities; urban nuclei of those that interested their main monuments (Madrid, Toledo, Granada, Segovia, etc.), but also the parties and celebrations that took place there (Seville or Pamplona, among others), without forgetting the scenic and climatic attractions (Balears, Valencia, etc.), all this with a series of political implications, both in relation to international diplomacy, as well as to certain conflicts both with the NO-DO state agency and with the censorship itself. The treatment of the scripts submitted to the Spanish censorship allows us to appreciate their intentions, didactic and advertising, most of the time, as well as the broadcasting channel for which they were intended, which basically was television.

Key words

Short film, Documentary cinema, Foreign filmmakers, Tourism, Film censorship, International relations, Franco's Regime, Television.

* * * * *

* Miembros del Grupo *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* financiado por el Gobierno de Aragón (Referencia Grupo H-28) y cofinanciado con Feder 2014-2020 "Construyendo Europa desde Aragón".

** Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: fersanz@unizar.es.

*** Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: fjlarazo@unizar.es.

Introducción

Sin duda alguna, los medios audiovisuales (cine y televisión) vienen erigiéndose, desde mediados del siglo pasado, en instrumentos idóneos para transmitir ideas y afianzar concepciones en torno a determinadas cuestiones que, desde los intereses más diversos, han pretendido construir una *imagen* de la *identidad* vinculada a unos colectivos, y, asimismo, orientada a otros. En este proceso continuo de intercambio, dichos medios son vehículos con gran capacidad de transmisión en un contexto donde asistimos de pleno a la definición de la *sociedad de masas*; no es de extrañar, por tanto, que la televisión desempeñe, como veremos, un papel substancial en estas labores de difusión, más todavía en la década en que situamos cronológicamente nuestro estudio, los cincuenta, la de verdadera expansión de esta tecnología a nivel global. Por otro lado, tal periodo se caracteriza también por la adscripción paulatina del fenómeno turístico a una consideración igualmente masiva, sobre todo en lo que concierne a los ciudadanos extranjeros (británicos, franceses, italianos, alemanes y estadounidenses),¹ que a pesar de las penurias económicas de la postguerra irán llegando a nuestro país en busca de benignas condiciones climatológicas, de costumbres pintorescas o de arte y cultura. Y todo ello, en última instancia, dentro de unos años complejos desde el punto de vista sociopolítico, marcados por la extensión del enfrentamiento solapado entre bloques (la *Guerra Fría*) en la esfera internacional, y la salida progresiva de la autarquía —en el caso de nuestro país— gracias al (re)inicio de los contactos diplomáticos, que marcó la política exterior durante el segundo decenio del régimen franquista.

Por todas estas circunstancias, no es extraño que fuera una dinámica muy habitual —poco conocida y nada estudiada— la presencia de cineastas extranjeros de muy diversos orígenes realizando documentales en la España de los cincuenta, con una finalidad eminentemente turística, pero adoptando diferentes formatos y propósitos, como vamos a ver, ofreciendo una imagen muy heterogénea y multiforme de nuestro país. Ahora bien, hablar de la imagen de España ofrecida por los documentales extranjeros,

¹ Lejos ya de las experiencias individuales que en el siglo XIX motivaron la llegada de escritores, artistas, músicos, etc., en busca de la nota exótica y pintoresquista que les inspirara para sus creaciones. No estamos ya ante las actividades de nombres como Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, Stendhal o Washington Irving, entre otros muchos, sino de viajes cuidadosamente organizados, pasando a ser el turismo una actividad económica de primer orden en el conjunto de los países capitalistas. Entre la extensa bibliografía, puede consultarse el clásico DE FIGUEROA Y MELGAR, A., *Viajeros románticos por España*, Madrid, Escuelas Profesionales "Sagrado Corazón", 1971, y MAJADA NEILA, J., *Viajeros extranjeros por España: siglo XIX*, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociación de Libreros, 1996.

es lo mismo que hablar de la presencia de la ciudad en los mismos, pues la mayoría de ellos suelen ofrecer una mirada eminentemente urbana, en la que tan solo el paisaje como elemento natural se desvincula de esa imagen, pudiendo concluirse que el verdadero protagonista de estas cintas es la ciudad.

El cine documental como recurso propagandístico y publicitario

Ciertamente, es sabido que el cine de no ficción articuló desde bien pronto numerosas propuestas basadas en la referencia al patrimonio, tanto natural como artístico —aunque muy centrado en las ciudades— como potenciales reclamos para el turista, sobre todo extranjero, que al ver tales bellezas se podía sentir interesado en conocerlas de primera mano. En ese sentido, no hay que olvidar que ya en los orígenes del cine, los propios hermanos Lumière enviaron a España algunos colaboradores suyos franceses, entre ellos Alexandre Promio, quien entre 1896 y 1897 tomó vistas documentales de capitales españolas, como Madrid o Barcelona; imágenes que además serían la base sobre la que empezaron a trabajar los pioneros del cine en España, como Fructuoso Gelabert, quien además de filmar la vida cotidiana de Barcelona, viajó para rodar documentales, como *Alhama y el Monasterio de Piedra* (1905), *Ferías en San Sebastián* (1906) o *Zaragoza y sus monumentos* (1913). Es así como surgió también la serie de películas que el aragonés Segundo de Chomón (1871-1929), siendo delegado de la productora francesa Pathé en Barcelona, filmó a lo largo de 1910-1912. Las ciudades y parajes que finalmente fueron objeto de su interés (Gerona, Burgos, Zaragoza, Toledo, el entorno de los Pirineos y la isla de Mallorca) nos dan una idea bastante ajustada de su deseo de transmitir una imagen rica y variada del país a un público no solo francés sino de otros países, gracias a la distribución que la célebre firma garantizaba por buena parte de Europa.² Se trata, por tanto, de la iniciativa particular de un realizador español cuyos trabajos estaban pensados para una audiencia foránea, en unos momentos en que todavía el turismo patrio apenas se había desarrollado, o, en todo caso, permanecía muy vinculado con las experiencias excursionistas que aunaban componentes deportivos con otros más estrictamente científicos (naturalistas) y del conocimiento del territorio en sus más variadas facetas (paisaje, patrimonio histórico-artístico, costumbres, etc.), pero sin salir tan apenas de nuestras fronteras.

² Sobre esta faceta del cineasta turolense, más allá de sus (más) conocidas incursiones en el fantástico, véase DEL REY REGULLO, A., “Segundo de Chomón, un guía turístico de cine”, *Fotocinema*, 7, 2013, pp. 5-22.

Años más tarde, durante el régimen dictatorial de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), desde el organismo estatal creado para la gestión de todo lo relacionado con el turismo, el Patronato Nacional, se percibió que el medio cinematográfico era un recurso de primer orden para difundir los atractivos patrios a un público muy diverso.³

De este modo, el celuloide pasaba a ejercer una nueva e inédita aplicación en el campo publicitario, suponiendo una alternativa al cartel impreso, que desde su definitiva expansión en el siglo XIX, se había constituido como uno de los medios más eficaces de publicidad y propaganda de las sociedades industrializadas.⁴ Así en efecto, y coincidiendo con los inicios del cine sonoro, se afianzaba esta premisa con motivo del III Congreso de la Unión Continental de la Publicidad, celebrado en Bruselas (Bélgica) durante los días 6-9 de julio de 1930. Una de las conclusiones de este encuentro certificó la *importancia del cine sonoro para propagar internacionalmente costumbres, música y bailes regionales y nacionales. Se ha considerado como un medio nuevo de propaganda de gran eficacia turística, dada la popularidad que tiene hoy el cine en todas las naciones.*⁵

Ya en los años de la dictadura franquista, uno de los aspectos principales que se enfatizaron de acuerdo con sus innegables ventajas para la generación de un determinado estado de opinión, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, fue la propaganda turística, que en estos momentos iba de la mano con el cine, entre otros medios. En este sentido, una adecuada gestión de la parcela cinematográfica por parte de las instancias gubernamentales (combinando las labores de censura y de control con las ayudas a la producción) fue la mejor garantía de lograr una *correcta* emisión y distribución de las ideas que el régimen quería trasladar al mundo de sí mismo y de los modos en que regía los destinos del país. De ahí que la producción nacional e internacional (principalmente en formato de cortometraje y de género documental) centradas sobre todo en glosar la belleza y disparidad de nuestras ciudades, aunque también tengamos ejemplos dedicados a ponderar el paisaje, así como los recursos agrícolas, sean en cierto sentido estimuladas para asentar una imagen de normalidad y de modernidad, que, a todas luces, no dejaba de ser incongruente y falta de verdadero fundamento. Por todo lo dicho, no

³ Más información, en PAZ, M^a A., “La propaganda turística gubernamental en España. Inicios y primera utilización del cine (1928-1931)”, *Spagna Contemporanea*, 30, 2006, pp. 71-92, espec. pp. 80-83.

⁴ Para todo lo relacionado con el cartel y la promoción del turismo en España, véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., “El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 143-167.

⁵ Archivo General de la Administración [A.G.A.], (03). 049. 002. Caja 12994. Top. 22/52.704-54. 102.

fue nada extraño ver colaborar codo con codo a la Dirección General de Cinematografía,⁶ con la Dirección General de Turismo,⁷ estableciéndose continuos contactos entre ambas, cuando no directas recomendaciones de la segunda hacia la primera sobre la labor de algún cineasta extranjero que pretendía filmar una película en nuestro suelo. El propio Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, admitía, en medio del *boom* turístico de los sesenta, las posibilidades del turismo para el *mejor conocimiento de España*, contribuyendo al *rotundo fracaso de las últimas campañas de desprestigio de nuestro país*.⁸

Documentales turísticos extranjeros en la España de los cincuenta

Como antes indicábamos, fue sobre todo en la década de los cincuenta cuando podemos localizar un mayor número de proyectos, tanto de capital español⁹ como extranjero —objeto de nuestro estudio—, obedeciendo la mayoría de estos últimos a un variado panorama de encargantes en función de un no menos variopinto destino de tales cintas. A este respecto cabe decir que algunos de ellos quedaron en proyecto, no llegándose a filmar debido al aluvión de propuestas que cada año se hacía, y que llegaron a entrar en colisión con los intereses y funciones de NO-DO (Noticiarios y Documentales),¹⁰ lo cual fue, en más de una ocasión, motivo de denegación de los preceptivos permisos de rodaje.

⁶ A partir de aquí D.G.C.

⁷ A partir de aquí D.G.T.

⁸ FRAGA IRIBARNE, M., “El turismo en España. Balance y perspectiva”, *Estudios Turísticos*, 1, 1964, pp. 5-50, espec. p. 8.

⁹ A cargo de productoras especializadas en el documental, como Hermic Films o Studio Films. Sobre la imagen de la ciudad española en estos documentales, véase SANZ FERRERUELA, F. y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., “La imagen y simbolismo de la ciudad a través del cine: el documental turístico en la España de los cincuenta y los sesenta (tradición versus modernidad)”, en Diego, L. y Lorente, J. P. (coords.), *Arte en las ciudades, las ciudades en el arte*, Zaragoza, Ediciones Universidad San Jorge, 2013, pp. 297-312; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. y SANZ FERRERUELA, F., “La ciudad de Zaragoza en los años de posguerra. Presencia y tratamiento en el cine documental español: la producción privada y NO-DO”, en Hernández Latas, J. A. (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2015, pp. 357-378; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., “Zaragoza, ayer y hoy (Francisco Centol, 1959). Un ejemplo (diferente) del documental turístico en los inicios del desarrollismo”, en Guillén Navarro, N. A. e Iñiguez Berrozpe, T. (coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Turismo*, Zaragoza, Escuela Universitaria de Turismo de Zaragoza, 2015, pp. 81-94.

¹⁰ Todo lo cual hace que el enfoque y la metodología de nuestro trabajo sea eminentemente documental y centrado en el estudio de expedientes de censura rigurosamente inéditos.

Diplomacia internacional, política interior y turismo: España país de progreso

La mayor presencia extranjera en nuestro territorio es expresión de una nueva época en que las relaciones diplomáticas reinstauradas con España, de acuerdo a un interesado juego de estrategias geopolíticas llevado a cabo por las potencias occidentales (no exento de contrapartidas), marcaron en buena medida los derroteros del régimen hacia una especie de “aperturismo” manifestado por la asunción —a regañadientes— por parte de la mayor parte de países europeos y de Estados Unidos de las citadas normalidad y —hasta— modernidad. Un buen ejemplo de ello es el hecho de que a principios de esta década se invitara a *ilustres personalidades* para que visitasen el país y contemplasen esas presuntas mejoras en todos los órdenes.¹¹ Como es comúnmente citado, son varios los hitos que sellaron esta reanudación de los contactos internacionales de España, y que simbolizaron bien a las claras la anómala aceptación del régimen de Franco por parte de las democracias occidentales: los acuerdos de cooperación con los Estados Unidos (1953); el Concordato con la Santa Sede (1953), etc.

Centrándonos ya en experiencias cinematográficas concretas que se dieron a partir de este substrato sociopolítico, precisamente es gracias a tales acuerdos entre España y Estados Unidos que se plantearon numerosos proyectos fílmicos en los que, en ocasiones, se halla implicada la propia D.G.T. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que, incluso antes de que los acuerdos diplomáticos se firmasen (en septiembre de 1953), en abril de ese año, el secretario general de la D.G.T., Gabriel García Loygorri, contactó por carta con el mismo cargo en la D.G.C., José María Alonso Pesquera, transmitiéndole su interés por que atendiese *con el máximo interés* a un grupo de productores de cine norteamericanos, junto al representante español de la compañía aérea estadounidense T.W.A., *ya que se trata de un asunto que juzgo muy beneficioso para nuestra propaganda turística en Estados Unidos*. La pretensión, a juzgar por la documentación conservada en el expediente de censura, era rodar el aterrizaje de un avión de la empresa en el aeropuerto de Madrid, más escenas de corridas de toros (también en Madrid y en Sevilla), otras ambientadas en El

¹¹ CORREYERO RUIZ, B., “La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional”, *Historia y Comunicación Social*, 8, 2003, pp. 47-61, espec. p. 49. Sobre el inicio de las relaciones diplomáticas de España durante el contexto del franquismo, véase DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992; DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., MARTÍN DE LA GUARDA, R. y PARDO SANZ, R. (coords.), *La apertura internacional de España. Entre el franquismo y la democracia, 1953-1986*, Madrid, Sílex, 2016.

Escorial, y en la feria de Sevilla.¹² De lo que se deduce que, más allá de la visión turística, a las autoridades españolas les interesaba mucho que se difundiese, fuera de nuestras fronteras, esa imagen de un país abierto y receptivo a las relaciones bilaterales internacionales.

Como resultado de este caldo de cultivo, motivado por la reafirmación de las relaciones diplomáticas entre España y el exterior, podemos encontrar en los años cincuenta, algunos otros proyectos filmicos extranjeros —sobre todo norteamericanos— que se preocuparon por glosar algunos de los principales avances técnicos que se iban sucediendo en nuestro territorio, insistiendo de paso en las buenas relaciones entabladas entre ambos países. Un ejemplo que apunta en esa dirección es el *Reportaje sobre el tren Talgo* (puesto en funcionamiento en 1942), que una empresa ferroviaria del país norteamericano pensó filmar, en agosto de 1954, para *realzar así la importancia de la visita de la Comisión americana de ferrocarriles que viene a España a estudiar sus medios ferroviarios tipo Talgo para introducirlos en Estados Unidos*. Sería un documental de uso privado, si bien se planteaba que una parte podría ser destinada a componer un noticiario para ser distribuido por las televisiones de la potencia americana.¹³ Ni que decir tiene que el carácter propagandístico, por cuanto de exposición de los avances que en materia de transporte el gobierno de Franco estaba materializando, y, con ello, la tan ansiada premisa de modernidad, no dejaría indiferente a las instancias oficiales [fig. 1].

Proyectos como este fueron una constante en toda la década y, sin ir más lejos, en marzo de 1956, datamos otra propuesta en la que también aparece implicada la D.G.T. Se trata de *Vuelo a España*, realizada por la productora estadounidense Henry Strauss & Co., que solicitaba filmar diversas vistas de ciudades del sur de España *como propaganda de la compañía de aviación Panamerican*. En la misiva dirigida por el propio director general de turismo, Mariano de Urzáiz, escribía a su homólogo de la dirección de cine, José Muñoz Fontán, avisándole de que los operadores eran *invitados oficiales de este Organismo (...) habiéndonos encargado asimismo de la organización de su viaje por el sur de España*.¹⁴

¹² A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412.

¹³ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413. Otro ejemplo evidentiísimo de estas relaciones España-Estados Unidos tuvo como referente uno de los puntos que nuestro país comprometía en beneficio de los estadounidenses, y era la instalación en suelo español de bases aéreas. Por ello, el *grupo fotográfico de las Fuerzas Aéreas Norteamericanas* solicitó, el 7 de octubre de 1954, permiso para la filmación sobre la construcción de dichos recintos militares, una actividad, según se dice, que era habitual *en cualquier lugar donde las Fuerzas Aéreas llevan a cabo trabajos de construcción*. Además de este material, se pensaba rodar *aspectos de la vida y costumbres de los españoles*, con objeto de ser proyectados a la comunidad militar extranjera residente (A.G.A., *ibidem*).

¹⁴ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05416.



Fig. 1. Prototipo de tren Talgo. Años cincuenta.

Y ya a principios de abril de 1957, la empresa Air France solicitaría permiso de rodaje para filmar *Espagne Touristique*, y, del mismo modo que en los casos anteriores, la D.G.T. se ofreció a colaborar, y pidió la misma ayuda a la D.G.C., con objeto de que los profesionales desplazados a España obtengan películas de carácter turístico, que propaguen las bellezas de nuestro país en todas las proyecciones que tan importante compañía aérea está realizando constantemente en todo el mundo.¹⁵

La visión tópica y —todavía— pintoresca de España: el turismo “de pandereta y playa”

En otro orden de cosas, podemos hablar de algunos documentales extranjeros que nos sitúan ante una visión más casticista y pintoresquista de España, reactualizando ciertos tópicos del pasado procedentes, a su vez, de la literatura de “tipos” y de las escenas de género, en la mejor línea de los grabados de Gustave Doré que sirvieron para ilustrar los artículos de Jean-Charles Davillier, y que acabarían por publicarse en el

¹⁵ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05417.

libro *L'Espagne* (1874). Este espíritu es el que imbuía el proyecto estadounidense *Canción de Madrid*, en el que se mostraba una serie de “tipos” madrileños, como Juanita, empleada en una tienda; Pepe, repartidor matinal de leche; Antonio, *cicerone* de turistas y Rosita, bailarina de un salón de fiestas, cuya solicitud de permiso de rodaje se pidió el 3 de octubre de 1951. Personajes que no estaban pensados para una ficción, sino que habrían de servir para *tejer un film documental que pretende mostrar diversas facetas de la capital de España: desde el Mesón del Segoviano, al Museo del Prado; desde el Retiro al cabaret nocturno; desde la Gran Vía a las Cuevas de Luis Candelas*.¹⁶ La selección de localizaciones no deja lugar a dudas sobre las intenciones del filme.

En esta misma consideración costumbrista y estereotipada incide también el proyecto *Mundo maravilloso*, propuesto por la firma estadounidense The Jam Handy Organization con fecha de 11 de junio de 1958. Una retahíla de tópicos compone las escasas líneas del guion presentado a censura, sin mención a elementos urbanísticos o patrimoniales; tan solo vistas interiores del Museo del Prado, *contemplando pinturas de El Greco; las fiestas de San Fermín, y, por último, bailes españoles: Un patio. Un jardín español. Una pareja baila. Esta escena se tomará en parte a través de un arco moro* (sic). *Un grupo de personas contempla los bailarines*.¹⁷

Y en una línea similar que parece recuperar la visión más romántica heredada de los viajeros europeos decimonónicos, hay que mencionar *España, una cultura al borde de Europa*, cuyo permiso de rodaje se solicitó el 16 de enero de 1960 por la productora alemana Arcadia Films. En la descripción del tema que se proponía desarrollar, se decía que la intención era *mostrar al mundo una España totalmente desconocida, la España que aún no ha sido víctima de la standardización* (sic) *de las masas*. Todo ello a través de la referencia a los usos y costumbres populares y *ancestrales*, como oposición a las prácticas deshumanizadas propias de la *materialización de nuestra época*; se buscaba reflejar el sentido de pureza de *un país que depende de las tradiciones de sus fundamentos cristianos y de los cuales no se quiere separar*. Y los motivos tomados para ilustrar estas ideas serían diversas

¹⁶ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412. En la misma línea pintoresquista, aún más enfatizada, podríamos referir *La Geografía de España*, un proyecto, de junio de 1956, tras el que estaría nada menos que el Centro Nacional de Documentación Pedagógica (dependiente del Ministerio de Educación Nacional Francés). En la sinopsis se aludía a la *dominación árabe*, con imágenes de la Fiesta de Moros y Cristianos de Elche (Alicante); *mercados repletos de productos meridionales, hombres perdiendo el tiempo en el café* (sic); la Alhambra de Granada; referencias a la Reconquista, con imágenes de Castilla, *tierra dura y seca*. El guion se completaba con la *España actual*: Madrid y sus modernos rascacielos; procesiones de Semana Santa bajo la Giralda, que representa la *solidez del catolicismo*, y, finalmente, las referencias al baile, porque *la armonía la encuentra España en la danza y el cante jondo*, mostrando la Feria de Sevilla y a un *gitano* (sic) *que canta flamenco* [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05416].

¹⁷ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05418.

escenas y costumbres, los *antiguos usos*, así como la *extraordinaria belleza de sus paisajes y los tipos característicos* de regiones como Castilla, Cantabria, Galicia y ciertas zonas de la *alta Andalucía*.¹⁸

A la luz de tales proyectos, se infiere la vigencia de ciertas visiones pintoresquistas y ciertamente manidas en torno a *lo español*, en función de una serie de actitudes, valores y modos de vida enmarcados en una realidad socioeconómica, en líneas generales todavía considerada muy atrasada con respecto a los niveles de países cercanos.¹⁹ Estas consideraciones se imbrican de lleno con la noción de la *diferencia*, en torno a la idiosincrasia nacional, y que tan determinante va a ser en las campañas turísticas llegando a convertirse en un auténtico *leit-motiv* (*Spain is different*) desde los tiempos del Patronato Nacional del Turismo. España como un reducto de valores eternos asociados al riquísimo patrimonio artístico, de paz y de quietud, de variedad en lo paisajístico y de, no hemos de olvidarlo, precios muy asequibles para el visitante extranjero. Esta premisa que será recuperada —y reafirmada— en los años sesenta de la mano del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, no deja de presentar ciertas contradicciones con las intenciones del régimen de equipararse a los estándares europeos en desarrollo económico, social y cultural.²⁰

Dicha noción de la *diferencia* quedará substanciada en algunos otros trabajos que participan, por ejemplo, de la consideración de la arquitectura hispanomusulmana que, todavía a mediados del siglo pasado, seguía resultando fascinante, por exótica, para el visitante extranjero. Uno de estos ejemplos sería el ilustrativo título *Castillos de las 1001 noches*, a cargo

¹⁸ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05422. La misma productora había planteado unos años antes, en agosto de 1954, otro proyecto titulado *Bajo el sol de España*. Una película cultural que, además de *incitar las relaciones político-culturales entre España y Alemania*, buscaba mostrar que *España tiene profundas raíces en su historia, es un país lleno de recuerdos y reminiscencias históricas, lleno de historia propia y mundial portador de imborrables huellas de un rico espíritu. En lo oculto de España, así muestra la película, se encuentran unas costumbres y tradiciones, que no han perdido su significado y que sencillez y simpleza de sentimiento se comprende mucho mejor que bajo la ideología del hombre masa desfigurado y acosado*. Como vemos, se trata de una idea muy similar al guion de 1960, el cual debe interpretarse como un nuevo intento por parte de los productores alemanes de sacarlo adelante ante la negativa de este primero. Con toda probabilidad, ninguno de los dos se llevó a cabo [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413].

¹⁹ Para todo lo relacionado con la pervivencia de los estereotipos en la mirada del turista extranjero llegado a España, y sobre los usos simbólicos de la imagen asociada al turismo, véase FUENTES VEGA, A., *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del 'boom' en España*, Madrid, Cátedra, 2017.

²⁰ El propio Fraga así lo aseveraba en el contexto de la campaña conmemorativa de los XXV Años de Paz: *Las formas económicas y sociales españolas son de cuño típicamente europeo, la iniciación de la revolución industrial en el siglo pasado y la existencia de unas clases medias influyentes son dos testimonios terminantes sobre la continuidad de nuestro europeísmo. Se ha llegado a escribir fuera de nuestras fronteras que el próximo milagro económico será el 'milagro español', esta perspectiva es posible gracias, precisamente, a la estructura europea del país, que ha potenciado los esfuerzos del régimen durante veinticinco años* (FRAGA IRIBARNE, M., *Horizonte español*, Madrid, Editora Nacional, 1965, p. 94). Sobre las relaciones entre España y Europa en la época franquista, véase MORENO JUSTE, A., *Franquismo y construcción europea, 1951-1962. Anhelos, necesidad y realidad de la aproximación a Europa*, Madrid, Tecnos, 1998.



Fig. 2. Imagen de Ibiza. Años cincuenta.

de la productora alemana Rhewes-Filmproduktion, fechado en septiembre de 1955. En la sinopsis se sintetiza: *Nuestra película tiene un fin doble. De una parte está destinada a dar al espectador una impresión de la magnificencia y belleza de los edificios moros en España. De otra intentará atraer la atención sobre la singular estructura de los edificios y sobre las características del estilo en todas sus manifestaciones.*²¹

Y todavía dentro de este apartado, como no podía ser de otro modo en esta imagen estereotipada de nuestro país presente en no pocos documentales extranjeros, la España de sol y playa como constante. Así, nos constan diversos proyectos como *Joya mediterránea*, a cargo de la británica Paguera Productions, de 1954, que quería hacer una *presentación de la isla de Mallorca vista a través de los ojos del turista*; o *Holidays ahead*, un documental de 300 metros británico para la BBC Television Center, de 1959, y con un claro propósito: *queremos mostrar turistas ingleses divirtiéndose en Mallorca y algunos de los atractivos turísticos de la isla*. Y por lo que se refiere a Ibiza [fig. 2], tenemos los casos del proyecto de 1954, de nacionalidad sueca, *Costumbres y aspectos turísticos de Madrid, Barcelona e Ibiza* para la Nordisk Tonefilm; *El día*, de Peter Finch Enterprise Ltd., de Reino Unido, en el

²¹ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05414.

que, a medio camino entre la ficción y el documental, se *describe la vida de un muchacho en la isla. Historia simple y llena de encanto con hermosa foto, lenta, pero poética. Vistas de la isla y su capital; o Costa Sur de Andalucía e Ibiza*, un filme canadiense de 1958 a cargo de Allan King producido por la Canadian Broadcasting Co.²²

La vertiente pedagógica

Esta conexión constante entre el cine (realizado por extranjeros) y la promoción del turismo español, pero con una finalidad más claramente pedagógica y educativa que institucional, queda de manifiesto en el continuo intercambio de correspondencia generada por las distintas oficinas de turismo, auténticas delegaciones de la D.G.T. en otros países. Así, tenemos noticias del documental estadounidense *España. Bellezas naturales y artísticas*, del que sabemos, a través de una carta del jefe de la Oficina de Nueva York a la D.G.T., con fecha de 26 de febrero de 1953, que le había visitado el cineasta Clifford J. Kamen, recomendado, a su vez, por la Embajada de España en Washington, el cual le expuso el proyecto de filmar una película que mostrara *las bellezas que España encierra para el visitante extranjero, a la par que la agricultura y algo de la industria en nuestro país*. La cinta, según se hace constar también, sería patrocinada por la National Geographic Society, de Washington, y por la World Geographic Society, de Los Angeles. Con este material como soporte, estaba pensado que el citado Mr. Kamen diera conferencias por distintos centros formativos de Estados Unidos, en la seguridad —se decía en la carta— que *ello habrá de redundar en una excelente propaganda para el turismo español y para con España en general*.²³

Parecida finalidad educativa y promocional teniendo como *motivos principales los aspectos más interesantes de las costumbres y folklore de nuestra patria*, llevaría a Ira Latour, profesor de la Universidad de San Francisco, además de fotógrafo y realizador, a venir a España en junio de 1956. El destino del metraje grabado sería la confección de *The Art Film Series*, una colección de material audiovisual compuesto de fotografías, películas, libros, etc., que el propio Latour venía recopilando, obtenido de dife-

²² A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413 y 05421.

²³ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412. Este mismo carácter didáctico estará detrás del encargo hecho al realizador belga Alphonse Vanacker, que proyectaría *Voyage en Espagne*, en marzo de 1954, incluyendo localizaciones en Burgos, Madrid, Ávila, Segovia, Gredos, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada, Jerez, Alicante, Barcelona, etc. La finalidad de la cinta sería ilustrar una serie de conferencias del periodista también belga André Villers [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413].

rentes partes del mundo.²⁴ La iniciativa era particular, pero por lo que se deduce de la correspondencia, fue animada por el Cónsul General y el jefe de la Oficina de Turismo de la ciudad californiana. El citado Latour, que aprovecharía sus vacaciones estivales para rodar, defendía en una carta que el objeto de su película era *perfeccionar mi progreso en mi trabajo académico, y proveer el material de estudio para los diferentes Departamentos del Colegio que se hallan interesados en los numerosos aspectos culturales de España; valores culturales que han contribuido enormemente para dar forma a la cultura de nuestro país y en especial al Estado de California.*²⁵

Volviendo a Europa, y de acuerdo igualmente a una finalidad didáctica, hay que referir dos proyectos (de guiones) titulados *La meseta* y *La huerta*, respectivamente. Fueron presentados por la productora Corvo-Filmgesellschaft de Munich (R.F.A.), a finales de abril de 1953. Estas películas estarían destinadas a *servir en las escuelas alemanas como complementos en las clases de geografía, y quieren presentar por una parte las características de la Meseta y la unión del hombre con su tierra pese a la dura lucha que mantiene con ella, y por otra parte la fertilidad de la huerta, en su exuberancia, desconocida en ese grado en Alemania.* Detrás de estos trabajos estaría el encargo institucional de un organismo vinculado al Ministerio de Educación. Aprovechando la estancia y la ambientación rural, el director, un tal Sr. Hinke (sic), hablaba también de la posibilidad de filmar un nuevo trabajo con el título de *Siguiendo la ruta de Don Quijote*, junto a un segundo proyecto, con el que nada tienen que ver los anteriores, ubicado en *Las Baleares*.²⁶

Asimismo, en materia de la ciencia arqueológica, habría que reseñar el curioso proyecto *Con el batiscafo en el fondo del mar (En busca de la Atlántida)*, fechado en junio de 1954. Una producción suiza que encargó al fotógrafo y realizador Tingelkamp, colaborador del profesor Jacques Piccard (hijo de Auguste, inventor de este medio de transporte submarino) la inmersión en los *mares jurisdiccionales* de las islas Canarias *a fin de estudiar la posible situación del desaparecido continente Atlante. Se trata pues de recoger en cinta cinematográfica cuantas observaciones e investigaciones se hagan en el fondo del mar para su posterior estudio y divulgación.*²⁷

²⁴ Ese material se custodia actualmente en la *Ira Latour Visual Resources Collection*, de la California State University (Chico, California, Estados Unidos). Más información, en: <https://www.csuchico.edu/art/spaces/collections/ira-latour.shtml>, (fecha de consulta: 5-III-2019).

²⁵ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05420.

²⁶ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412.

²⁷ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413.

La oferta cultural española como reclamo y la importancia de la TV como destino de los documentales

En otras ocasiones nos encontramos con producciones filmicas de temas generalistas que bajo el título de *Vistas de*, *Viaje por...*, o *Reportajes...*, pretendían dar una visión de conjunto de ciudades muy diferentes desde el punto de vista geográfico, y, por tanto, paisajístico, sin olvidar la oferta cultural que cada una de ellas ponía al alcance del potencial visitante. Es así como se proponen recoger distintos lugares y acontecimientos asociados a ciudades españolas (en este sentido, serán muy habituales las referencias a la Feria de Abril de Sevilla, como ya se ha citado, la Semana Santa, principalmente andaluza, o los Sanfermines de Pamplona). Un ejemplo específico lo tenemos en *Reportages* (sic), cuya solicitud de rodaje, por parte de la Radio Televisione Italiana (R.A.I.), se hizo el 25 de mayo de 1954. La intención era reflejar eventos tan dispares como un campeonato de hockey en Barcelona, otro hípico en Madrid, la verbena de San Antonio de la Florida en Madrid, la procesión del Corpus en Toledo, un *campeonato de leñadores* en Tolosa (Guipúzcoa), las fiestas de San Fermín, imágenes del barrio granadino del Sacromonte, o *aspectos folklóricos* de Sevilla y de Canarias.²⁸

Este proyecto nos da la pista sobre dos constantes en muchos de estos trabajos: la primera es la participación efectiva del medio televisivo como productor y encargante, como ya apuntábamos en páginas precedentes, y, por otro lado, y dado el carácter informativo, casi de *noticiero* (la denominación de *reportaje* es inequívoca de las intenciones), que explica su puesta en marcha. En relación al primer aspecto, la capacidad de difusión que permitía la televisión a nivel internacional se valoraba, en líneas generales, muy positivamente por las autoridades españolas, tal como se expone en una carta que la Embajada española en Alemania enviaba el Director General de Cine, José Muñoz Fontán, el 28 de abril de 1960. En dicha carta se contrapesaban los pros y contras que podían revestir este tipo de iniciativas, siempre a vueltas con la posible *mala imagen* que los realizadores germanos llegasen a plasmar sobre la realidad de nuestro país. No obstante, se comparaba con la imagen dada sobre otros territorios, como Francia o Italia, concluyendo que no había demasiada diferencia en el tratamiento: *ninguno sale especialmente favorecido, ni Francia, cuyos barrios bajos de París están en todas las pantallas, ni Italia cuya parte meridional y arrabales napolitanos constituyen otro centro de interés de las cámaras alemanas*. En resumen, a pesar de los riesgos, *el rodaje de documentales*

²⁸ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413.

alemanes en España (...) compensaba (...) porque despiertan un interés por nuestro país superior al posible daño que ocasionalmente pueda hacer un encuadre mal intencionado o un comentario irresponsable. A estas justificaciones se sumaba la circunstancia, no menor, de la imposibilidad de la industria española de proporcionar por sí misma un suficiente número de títulos de *calidad indiscutible*. Estos comentarios, referidos a la producción cinematográfica, eran extendidos igualmente a la televisiva por el autor de la misiva, que acompañaba el expediente de la película *España, país de turismo*, a cargo del realizador Karl Ditter Mann, rodada en febrero de 1960 con destino a la televisión alemana.²⁹

Cinco años antes de estos trabajos, en mayo de 1955, tenemos la llamativa presencia del gran cineasta estadounidense Orson Welles, al que se le encomendó conducir tres documentales encargados por la productora británica The Associated Rediffusion, que serían retransmitidos por las televisiones de ese país y las de Estados Unidos. En ellos, según el plan de rodaje, se expondrían las *bellezas naturales y artísticas de España, tomadas en Madrid, Toledo, Sevilla, Granada, Córdoba y alguna otra capital o pueblo de Andalucía, incluyendo en ellas algunas escenas de la fiesta de los toros, deportes, atracciones y en general de todos aquellos pasajes o vidas que puedan tener algún aliciente para el público anglosajón, tan interesado en estos momentos por las cosas de España*.³⁰ Como bien es sabido, la relación del cineasta con nuestro país databa de muchos años atrás, pero es cierto que había quedado relanzada con motivo del rodaje de *Mr. Arkadin (Confidential Report)* el año anterior, empleando para ello varias localizaciones hispanas. Finalmente, el material positivado para televisión se ocupaba sobre todo del País Vasco (*The Land of the Basques*), en sus características idiomáticas diferenciadoras (el *euskera*), los deportes típicos (pelota), paisajes y tradiciones. El programa estaba presidido por el propio Welles, que abordaba a los habitantes de la región vascofrancesa, de acuerdo a una aproximación que parece recordar la visión curiosa y exótica del visitante extranjero que queda impresionado por unos modos y costumbres muy alejados de sus referentes culturales.³¹

²⁹ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05422. El mismo Mann firmaría *España, hoy*, de acuerdo con un afán claramente propagandístico, y también pensada para la televisión de su país. En esta cinta se presentaba una imagen del país determinada por los avances y el progreso. Según la sinopsis: *España hoy trata de las reformas, progresos, construcciones, etc., en España en asuntos de turismo, exportaciones, agricultura, obras públicas, etc.* (A.G.A., *ibidem*). Un título similar, *España y su turismo*, sería propuesto por la poderosa 20th Century Fox, con rodajes en Madrid, Granada, Sevilla, Jerez de la Frontera (Cádiz), Cádiz, Ronda (Málaga), Segovia, El Escorial (Madrid) y Burgos. La intención era mostrar sus aspectos folklóricos, monumentales y artísticos, *eludiéndose cualquier aspecto social y político de España* [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413].

³⁰ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05414.

³¹ Todavía años más tarde, en 1961, el mismo Welles filmaría nuevos materiales (junto al operador español Juan Manuel de la Chica) para la R.A.I., en los intervalos que le permitía el rodaje

Lo cierto es que este tipo de documentales fueron abundantísimos en esta década, tal y como demuestra la presencia de otros muchos proyectos, algunos de ellos de muy curiosas procedencias, como *España, paisajes y costumbres*, que partió desde Finlandia, a cargo de la Suomen Filmitoimittajat, con el fin de rodar cinco documentales sobre Barcelona, Madrid, Granada, Valencia y Málaga, para su exhibición, cuya licencia fue expedida con fecha de 13 de mayo de 1952. De solo dos meses después es la cinta francesa *Camino de Santiago. Bellezas artísticas y culturales*, un interesante proyecto que buscaba plasmar en imágenes un sentido más espiritual del viaje, asociado a las *bellezas artísticas y naturales* del Camino español, y de acuerdo con un enfoque eminentemente etnográfico según se deduce de la pretensión *de mostrar en la medida de lo posible trajes tradicionales, costumbres folklóricas, danzas antiguas*. En esa misma línea, en mayo de 1953 tenemos noticias del filme *Arquitectura árabe*, que correría a cargo de la petrolera norteamericana Arabian-American Oil Company.

También fue una dinámica habitual rodar documentales sobre algunas capitales de provincia, especialmente atractivas para el público extranjero, por sus valores patrimoniales e históricos,³² como Toledo, Valencia, Madrid [fig. 3] o Zaragoza. Así tenemos constancia de proyectos como *Monumentos Artísticos: Madrid, Barcelona, Zaragoza*, cuyo responsable, Isaac Rozemberg, de nacionalidad brasileña, solicitó en junio de 1953 permiso *para rodar diversos planos que recojan monumentos artísticos de la capital de España, así como también diversos aspectos urbanos de las ciudades de Barcelona y Zaragoza*; o los documentales americanos, estrictamente coetáneos, de Pacific Pictures, sobre Toledo y Valencia, como veremos más adelante.

de su gran proyecto sobre Don Quijote. Se titularía *En la tierra de Don Quijote*, con lo que se trazaba un nexo inequívoco con la heterodoxa versión filmica que Welles estaba preparando de la novela de Cervantes. Según afirmaba el mismo director: *Deseo tratar el tema de España en profundidad, y confío en dar a conocer a los telespectadores italianos algunos de los tesoros y de las fascinantes paradojas de este país. Pero no como un árido catálogo de datos y cifras, y ni siquiera como una simple instantánea fotográfica de los monumentos. Presentaremos muchos de los aspectos característicos de España, lugares, sonidos, voces, pero no de forma superficial. Habrá discusiones sobre la cultura y la civilización española, pero estos argumentos no se tratarán académicamente, sino más bien como expresión del pueblo español, como aspectos de su carácter* (citado por COBOS, J., Orson Welles. *España como obsesión*, Valencia, Filmoteca Española y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, p. 40).

³² Conviene señalar, sin embargo, que hubo muy pocos documentales de carácter biográfico sobre personajes históricos españoles y a los que posiblemente se consideró mucho menos atractivos desde el punto de vista turístico. Así, tan solo nos consta la existencia de *Ignacio de Loyola* proyecto alemán de 6.000 metros, puesto en marcha en octubre de 1959, destinado a conformar varios capítulos para la emisora de radio y televisión de Alemania del sur Südd Rundfunk, que iba a dirigir Arthur Müller haciendo un amplio recorrido biográfico, bajo los epígrafes: *contexto, casa paterna y origen, Pamplona, crisis y vocación, Montserrat, Manresa y estudios*, que se rodaría en Pamplona, Azpeitia, Loyola, Burgos, Valladolid, Tordesillas, Salamanca, Madrid, Alcalá de Henares, Zaragoza, Manresa, Monserrat, Barcelona y alrededores; y por fin en París y Roma, sin que tengamos seguridad de que llegara a rodarse [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05421].



Fig. 3. Vista de Madrid. Años cincuenta.

Mención aparte requieren los documentales centrados en los principales eventos festivos desarrollados en diversas ciudades españolas, de los que, a modo de ejemplo, podemos citar, *Fiestas del Pilar de Zaragoza 1951*, un ambicioso proyecto de la casa norteamericana Thomas Todd Productions, que se propuso realizar un cortometraje con el procedimiento del Cinerama, en color y relieve. Como no podía ser de otra forma, también las fiestas de San Fermín fueron objeto de varios rodajes extranjeros como *Pamplona. San Fermín*, a cargo de la británica Rayant Pictures, en julio de 1953, proyecto fílmico que venía acompañado de otro, sin duda mucho más pintoresco, que iba a girar en torno al tan popular y tradicional tocado de *La boina*.³³

De mucha mayor repercusión fue la película *Fiestas de San Fermín*, a cargo de Hispano Fox Film, para la 20th Century Fox, cuyo permiso de rodaje fue concedido el 21 de junio de 1956. Con él se pretendía rodar *un especial documental de las Fiestas de San Fermín en Pamplona teniendo en cuenta la importancia típica, única en el mundo que se rodará con tres cámaras en Cinemascope y color y que será distribuida por todo el mundo dando con ello lugar a una buena propaganda de esta gran fiesta*. La prensa local daba noticia de la presencia de un nutrido grupo de profesionales (*cerca de cuarenta*

³³ Lo cierto es que en ocasiones el alcance de estos documentales fue muy concreto, como delata el referido acerca de *La boina*, o al menos otros tres, de procedencia inglesa, escocesa e irlandesa que conocemos acerca de *El vino de Jerez* [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05418 y 05421].

técnicos y operadores) que recalaron en la ciudad, y que se centraron exclusivamente en los festejos (encierros, toros de fuego, e incluso otro tipo de eventos más desconocidos como el “encierrillo”, es decir el traslado de los toros a los corrales de Santo Domingo, sin corredores, que tiene lugar la noche anterior del encierro propiamente dicho). Por último, también se informa de que el reportaje *será la base de la película ‘Fiesta’,³⁴ según la novela de Ernest Hemingway*. De ello podemos deducir que, probablemente, este reportaje asumiera una labor de localización de exteriores que sirvieran para la futura película de ficción. De hecho, se dice también, que el mismo equipo de técnicos de la Fox tenía previsto volver de nuevo en octubre a Pamplona para *llevar a cabo la acción ajustada al guion que se está confeccionando.*³⁵ Como estamos viendo, las imágenes se ajustaban únicamente a contener los festejos más habituales de las celebraciones pamplonesas, obviando cualquier otra mención al patrimonio arquitectónico o a la historia de la ciudad. Un interés casi exclusivamente centrado en los encierros, que popularizó en gran medida el escritor estadounidense, y que atrajo a muchos curiosos venidos de fuera de nuestras fronteras.

Y por supuesto, las ferias andaluzas, los toros y la Semana Santa, como elementos culturales consustanciales a “lo español”, aspectos sobre los que giraban proyectos como *Ferías en Andalucía*, producción de 1954 de la Transatlantic TV Corporation norteamericana; o *Corrida de toros en Albacete*, de Michael Todd, también de 1954 y con el que este cineasta quería ensayar su nuevo sistema de cine panorámico TODD A.O.; o la coetánea película alemana *Feria andaluza*, producción de Arion Films, de Hamburgo, a cuyo cargo también estaba el proyecto de la película *Semana Santa andaluza*. Sobre esta última cuestión, conocemos entre otros los casos de *La Semana Santa en Sevilla*, de la productora francesa Les Films Marceau o el reportaje *Semana Santa en Sevilla*, a cargo de la R.A.I. italiana, ambos de 1956.

Los conflictos con NO-DO

Una de las circunstancias que rodearon a alguna de estas producciones extranjeras, como hemos adelantado, fue el surgimiento de ciertos conflictos “de competencias” con NO-DO, pues no hay que olvidar que, aunque centrado en el ámbito de los noticiarios, este organismo estatal español también se dedicaba a la producción de documentales, de muy

³⁴ *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, Henry King, 1957). Protagonizada por Tyrone Power y Ava Gardner. Fue producida por la misma firma que planteó el documental.

³⁵ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05420.

diversa índole, pero por supuesto también turísticos. No es por ello extraño que en ocasiones los responsables de NO-DO vieran sus intereses lesionados, o cuando menos amenazados, por la competencia, considerada por ellos *desleal* que la presencia de cineastas extranjeros en nuestro país, pudiera suponer. Así sucedió por ejemplo con la cinta *El jardín de las delicias*, en torno a El Escorial y la célebre pintura de El Bosco, cuya solicitud por parte de la productora estadounidense Pacific Pictures, fue girada con fecha de 6 de junio de 1953, y concedida dos días después. El planteamiento de la película era hacer un *documental artístico para la televisión*, y no se descartaba, además, su distribución en cines. Los implicados en el proyecto, como realizadores, serían Hugh Chisholm y George Hoyningen-Huene.³⁶

Según se desprende de una carta redactada por José Martín, representante de los estadounidenses en España, que fue dirigida a la Dirección General de Cinematografía en junio de 1953, la intención de Chisholm y Hoyningen-Huene era hacer una serie de veintitrés documentales, de unos trece minutos de duración, para la televisión. Todos ellos referidos a la *cultura mediterránea*, por lo que habría localizaciones en España, Italia y Grecia. Respecto a toda esta ambiciosa iniciativa, aunque es cierto que se rodaron algunos planos, no tenemos constancia de que llegaran al proceso final de postproducción.

Este enfoque presuntamente “artístico” y cultural de la película queda fundamentado en la tentativa de realización de otros trabajos, anteriores al que nos ocupa, sobre la figura de Don Quijote, con la colaboración en la faceta de productor de Edgar Neville. Proyectos que quedaron cancelados incluso antes de ser concedida la licencia de rodaje, con lo que se decidió reorientar la atención en Toledo, el Museo del Prado y Valencia. No obstante, a pesar de no haber sido otorgado el permiso por parte de las autoridades españolas, sí que parece que se filmaron materiales porque en la documentación se habla del *aprovechamiento del material perecedero*, probablemente ubicado en tierras manchegas con motivo de la idea inicial sobre el Quijote, para la realización de estos trabajos. Esta supo-

³⁶ Este último fue un destacado fotógrafo que se había especializado en el género de modas y en el retrato (especialmente centrado en las *celebrities* de Hollywood), y que sería muy influyente en otros profesionales como Richard Avedon o Cecil Beaton. Asimismo, en los años cincuenta, se introdujo en el mundo del cine, participando como asesor en el empleo del color en varias películas de George Cukor, como *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, 1954) o *Les Girls* (1957). Tenemos informaciones sobre un proyecto anterior, fechado a comienzos de 1951, en que el fotógrafo estadounidense Lee Hussey, avalado por el mencionado Hoyningen-Huene, pretendía realizar una *tournee* por España para la filmación de una película titulada *Song of Spain*, que sería *una nueva forma de entretenimiento visual* a partir de la fórmula del documental en color para televisión [A.G.A., (03). 049. 002. Caja 12996. Top. 22/52.704-54. 102].

sición se confirma gracias a un oficio enviado por la Dirección General de Cinematografía a Chisholm, con fecha de 28 de abril de 1953, donde se le advierte sobre la necesidad de solicitar la preceptiva licencia para acometer los rodajes de acuerdo con la legislación vigente. Comenzaba de este modo una relación polémica con las autoridades españolas, sobre la que vamos a profundizar a continuación. Así, en efecto, la Dirección General conocía de los rodajes ambientados en Toledo [fig. 4], durante los días de Semana Santa de ese año, porque el director de NO-DO, Alberto Reig, se lo había comunicado en una carta fechada el 11 de abril de 1953. En esta misiva, refería que Chisholm, Hoyningen-Huene y otros dos individuos más, Beatriz Spaens y Dick Ham, habían conformado una Sociedad que se había puesto en contacto con el ente estatal para solicitar una subvención de un millón de pesetas para la producción de seis documentales, entre ellos el citado *Jardín de las Delicias*, más otros titulados provisionalmente *Danzas españolas*, *Feria (fallas [sic] y feria de Sevilla)*, *Sepúlveda/Vida castellana*, *Mallorca y Toledo* y *El Greco*. Reig se mostraba más que escéptico con esta propuesta y dudaba de las verdaderas intenciones de los solicitantes, instando a la Secretaría General de la D.G.C. a emprender *una investigación sobre la personalidad más que dudosa de todos estos caballeros, con objeto de tratar de determinar los fines exactos que persiguen en su actual estancia en España*. El autor de estas palabras concluía que todo apuntaba a una *estafa*, y que con la cantidad reclamada NO-DO podía producir *no solo seis documentales sino diez, con la ventaja en caso de hacerlo así, de disponer de los derechos para todo el mundo*.³⁷

Parece que estas advertencias dieron su fruto pues con fecha de 6 de junio de 1953, se solicitó licencia de rodaje por parte de la misma productora Pacific Pictures que había hecho lo propio el mismo día para *El Jardín de las Delicias*, como hemos apuntado más arriba, para que Chisholm y Hoyningen-Huene realizaran un cortometraje titulado *Toledo*. De acuerdo a la descripción de la sinopsis, la cámara no se debía de centrar en ningún monumento concreto, *salvo en el castillo de San Sovrino* (sic), después de su ascenso siguiendo el curso del río Tajo. Esta extraña referencia a un castillo inexistente (sin duda querían hacer referencia al de San Servando) nos da idea de la escasa documentación con que contaban en ocasiones los artífices foráneos (y también nacionales) a la hora de afrontar sus trabajos. Por el contrario, y por la mención a “tipos” como un *aguador con dos burros*, un *anciano ciego que vende su lotería* al cual le guía *una muchacha de cinco años*, parece remitir a la vieja literatura costumbrista del siglo XIX.³⁸

³⁷ Todas los datos y citas textuales en A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412.

³⁸ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412.



Fig. 4. Vista de Toledo. Años cincuenta.

Un caso similar fue el de otro documental, del que sabemos que fue puesto en marcha a finales de julio de 1954, por la estadounidense National Broadcasting Co. (N.B.C.), en colaboración con Fox Movietone, que quería tratar la *Vida española*. En el resumen de la propuesta, se insistía en recoger *todos aquellos aspectos interesantes de la vida española que puedan fomentar las buenas relaciones entre los dos países, tanto en lo referente a la vida cotidiana de los españoles de hoy, como en el aspecto cultural, histórico, monumental y turístico*. Muchas y diferentes localidades, de nuevo siguiendo un amplio recorrido por la península, acogerían al operador Edward Walter St. John: Sevilla (*monumentos artísticos interesantes; Semana Santa y Ferias, tan conocidas en el mundo entero*); La Rioja (escenas de la vendimia y sus métodos de elaboración del vino); El Escorial; Toledo (*los cuantiosos monumentos pictóricos, artísticos y religiosos, y sus célebres damasquinados*); Barcelona (Montjuic, Tibidabo, Pueblo Español); Montserrat; Valencia (las Fallas); Laredo (*batalla de las flores; su industria conservera*), y en Madrid (*monumentos arquitectónicos, artísticos, pictóricos y turísticos que sean interesantes, de la ciudad y alrededores de la misma*).³⁹

³⁹ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05413.

Este proyecto conllevó cierta polémica por las colisiones con los intereses de NO-DO,⁴⁰ como decíamos más atrás, hasta el punto de que, de nuevo, intervino el director del organismo, Alberto Reig, a petición de la D.G.T., contestando a ciertas dudas de procedimiento. En efecto, hay una carta de Reig, fechada el 2 de agosto de 1954, en la que convenía la concesión del permiso de rodaje a la emisora estadounidense (N.B.C.), siempre y cuando *lleve a efecto actividades cinematográficas de naturaleza documental y nunca de actualidad, que están taxativamente prohibidas y son privativas de NO-DO*.⁴¹

Este caso respondía a una problemática mucho más extensa, que tenía que ver con el rodaje de reportajes sobre los asuntos más variados de nuestro país, a cargo de corresponsales enviados por las firmas audiovisuales —como el citado St. John—, pero también por aficionados o sin finalidad comercial,⁴² que, armados de sus cámaras, ansiaban fijar los recuerdos de sus viajes en imágenes animadas. Así, en una nueva carta del director de NO-DO, fechada el 13 de julio de 1955, informaba al director general de cine de que los operadores del organismo oficial habían advertido *una profusión extraordinaria de cámaras cinematográficas rodando los festejos, principalmente los encierros y las corridas de toros de los Sanfermines de Pamplona*. El atribulado Reig continuaba su misiva mostrando su preocupación por la *anarquía que reina en la realización de reportajes cinematográficos en España* incumpliendo las disposiciones sobre la materia, con el consabido peligro de que estos materiales salieran clandestinamente del país sin ser censurados.⁴³ No olvidemos que el propio Reig fue un insigne (e intransigente) miembro de la Junta de Clasificación y Censura durante estos años cincuenta.⁴⁴

⁴⁰ Encontramos más referencias documentales a *La vida española*, con las menciones de *Segunda y Tercera Época*, en lo que parecen nuevas entregas del mismo título, pero la cuestión de fondo y los artifices siguen siendo los mismos.

⁴¹ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05414.

⁴² Un ejemplo muy claro de esta orientación no profesional es *Viaje de turismo a España*, del cubano Pedro García Moyano, que solicitó permiso de rodaje por estos mismos años, para recoger una serie de planos de *diversas ciudades que visita en su viaje turístico: Zaragoza, Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Murcia, etc.* Su finalidad sería *exclusivamente privada, y no con objeto de explotación comercial* [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05414].

⁴³ Se trata de la misma problemática que hemos visto con el rodaje de escenas de la Semana Santa en Toledo por parte de Chisholm y Hoyningen-Huene.

⁴⁴ Este celo censor por parte de Reig se mostraba ya cuando todavía era subdirector de la entidad NO-DO, a colación de varios proyectos de documentales sobre varias ciudades, que una productora alemana pretendía rodar en la primavera de 1952. En una carta fechada el 8 de abril de ese año, decía a la D.G.C.: *que no es conveniente, por muchas razones que ya conoce V.I., dejar absoluta y completa libertad a todos los extranjeros que vienen a España para que rueden lo que tengan por conveniente, pues ello se presta a que, procediendo de mala fe, estas facilidades se conviertan después en arma y vehículo de propaganda antiespañola, como desgraciadamente ha sucedido en más de una ocasión*. Ante lo cual recomendaba la presencia en todo momento junto al equipo extranjero de rodaje de *un operador o persona designada por esa Dirección General o concretamente por el Director de NO-DO, (que) trabajara en colaboración*

Por otro lado, éste hablaba de otra clase de perjuicios que iban más allá de lo meramente político, y que entraban en lo económico, puesto que la realización sin control de estas filmaciones exportadas posteriormente a países extranjeros incidía en la reducción del suministro de noticias españolas, de ahí lo de la *competencia desleal*. Y como ejemplo nombraba de nuevo la acción nociva de Edward W. St. John. Cerraba su carta pidiendo que se limitara la labor de este reportero para evitar que se presentasen casos semejantes que terminarían por situar al noticiario español en una posición *incómoda y molesta, perdiendo poco a poco virtualidad y eficacia nuestras relaciones con el extranjero y los contratos establecidos, con la subsiguiente lesión económica en nuestros ingresos en divisas y pérdida de prestigio ante las empresas extranjeras con las que tenemos relación*.⁴⁵

Los contratiempos con la censura cinematográfica española

Lo cierto es que más allá de los conflictos de competencias con NODO, la mayoría de estos documentales apenas si tuvieron contratiempos con la censura cinematográfica española que, fiel a la “ley no escrita” —pero evidentemente comprobada— de ser más benignos con las producciones internacionales que con las españolas, no solía interponer excesivos reparos a que los cineastas extranjeros rodaran sus filmes en España.

No deja de ser menos cierto que tenemos constancia de algunos casos en los que esto no fue así, e incluso en los que llegó a denegarse el preceptivo permiso de rodaje, siempre por cuestiones políticas o ideológicas “arrastradas” anteriormente por sus responsables y de las que pudieron llegar noticias a las autoridades españolas.

Así sucedió con el proyecto de documental para la TV inglesa Independent Television News Limited, titulado *Rovingreport (reportaje ambulante)* que se solicitó el 10 de julio de 1959, y que iba a versar *sobre escenas y comentarios sobre el turismo británico en la Costa Brava*. Sin embargo, la licencia de rodaje de esta película fue denegada porque la productora había filmado anteriormente un documental *titulado España campo de batalla, extraordinariamente largo (una hora) y ordinariamente tendencioso, que lejos de describir honradamente como fue el campo de batalla español, tan solo tiende a plantear una vez más la batalla ideológica entre España y el Reino Unido ¿O fue*

con ellos como operador o para acompañarles y llevarles a los sitios más interesantes y dignos de ser rodados y que, al propio tiempo, pudiera ir controlando el desarrollo de su trabajo [A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05412]. A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05416.

⁴⁵ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05416.

*esta únicamente la meta deseada?*⁴⁶ De modo que, en este caso, las autoridades cinematográficas españolas ni siquiera contemplaron la posibilidad de que esa cinta —que en cualquier otro caso habría recibido su licencia— pudiera rodarse, aunque no por la propia naturaleza de la misma, sino por el “currículum” previo de la productora, que se alzó como obstáculo insalvable para la censura española.

Algunos proyectos “interesados”

Tenemos noticias de algunos proyectos que fueron estrictamente “coyunturales” y que intentaron forzar los temas que abordaban, con el único propósito de lograr beneficios económicos para su empresa. Hemos de citar en este punto el documental argentino *Tierra de nuestros mayores*, sobre un personaje imaginario de origen español que regresa a su patria y recorre desde Madrid a Galicia —visitando sus cuatro provincias—, pasando por Segovia y Valladolid, viviendo sus fiestas, recorriendo sus ciudades y disfrutando de los motivos típicos, comidas, costumbres y romerías [fig. 5]. La correspondiente licencia de rodaje fue pedida por Luis Galán de Tierra y Francisco Fernández Álvarez, españoles afincados en Buenos Aires, el 8 de julio de 1959.

Se rodó en color, fue dirigida por Manuel Aris, y algún tiempo después, en 1962, los sagaces productores intentaron que las autoridades españolas confirmaran a la película ya rodada la nacionalidad española, con el único objetivo encubierto de ser distribuida con más facilidad en nuestro país y tal vez poder disfrutar de la protección económica del cine español —las subvenciones estatales—, que como es lógico estaban vedadas para una película extranjera. Y para ello los inocentes productores argentinos intentaron apelar al sentimiento “gallego” de los dirigentes políticos españoles —Fraga y el propio Franco— considerando tal vez que su película, protagonizada no lo olvidemos por un emigrante de esa región que regresa a España, pudiera conseguir dicha prebenda.

En sus delirios de grandeza, llegaron a remitir al Ministerio de Información y Turismo, una carta, fechada el 22 de octubre de 1962, dirigida al propio Franco solicitando la nacionalidad española para su película *pues se ha rodado en un 80% en Galicia*, asegurando que *si se estrena en salas de primera categoría en Madrid, el producto de la recaudación del estreno se destinará al Centro Gallego de Madrid, y si tiene éxito la mitad de la*

⁴⁶ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05421.

recaudación se destinaría a la escuela mixta de Abedes-Verín (pueblo natal del productor), a la construcción de un lavadero, a la traída de aguas y al cementerio. Evidentemente, la respuesta de las autoridades españolas fue negativa, aduciendo que el hecho de que la película ya se hubiese rodado, y además con capital y empresa extranjeras, imposibilitaba tal cosa. A pesar de ello, el ministro Fraga sí que debió ver interpelado su sentimiento “gallego”, pues intervino para que la película fuera distribuida en España por el más importante productor-distribuidor de su momento, Cesáreo González-Suevia Films, e incluso llegó a escribir a los responsables de la película garantizándoles que iban *a cuidar que se vea*.⁴⁷



Fig. 5. Galicia. Años cincuenta.

A modo de conclusión

A juzgar por los proyectos que hemos valorado en este artículo (unos cuarenta —los más representativos—, de los algo más de cien localizados en el periodo 1951-1960), cabe señalar que muchos cineastas extranjeros, de casi veinte nacionalidades diferentes, se interesaron por nuestro país para reflejar a través de producciones fílmicas documentales algunas de las notas que, a su juicio, eran características de una sociedad que presentaba llamativas peculiaridades en sus costumbres, fiestas y celebraciones, así como en el rico patrimonio histórico-artístico que atesoraban sus ciudades. El marco urbano, en efecto, fue el referente espacial escogido, atendiendo a la diferente consideración que estos cineastas aplicaron según se tratase de ciudades costeras o de interior, con un bagaje cultural destacado o con miras puestas en la modernidad. Un conjunto heterogéneo de trabajos, siempre con una orientación vinculada con la promoción del turismo —recayendo frecuentemente en una visión pintoresca y tópica de España—, movidos unas veces por intereses didácticos (ilustración de conferencias y/o publicaciones de

⁴⁷ A.G.A., (03) 121, Sign. 36/05421.

tipo histórico, etnográfico o científico); con una finalidad de explotar el patrimonio cultural en otras; o formando parte en ocasiones de series de reportajes que al ocuparse de la *actualidad* entraron en conflicto con los intereses de NO-DO. Y todo ello, a su vez, en una época de cambio, los años cincuenta, de incipiente aperturismo, materializado principalmente por el relanzamiento de las relaciones diplomáticas con otros países después de la autarquía de postguerra. No en vano, se puede concluir que este panorama fue el que determinó la llegada y la propia labor de estos profesionales que colocaron su objetivo en una España siempre contradictoria y siempre fascinante.