



“El Sur también existe”

Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España

Berta Raposo, Ferran Robles (eds.)

IBEROAMERICANA | VERVUERT

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2014
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2014
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-816-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-376-0 (Vervuert)

Depósito Legal: M-29106-2014

Diseño de la cubierta: Juan Carlos García Cabrera
Imagen de la cubierta: *Hombre y mujer bailando una Jota aragonesa*. Gustave Doré, publicado en *Le Tour du Monde*, Paris, 1867 / Shutterstock.com

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro

La representación del Sur en el cine de Luis García Berlanga: entre la comedia costumbrista y la subversión¹

Isabel Gutiérrez Koester
Universitat de València

La representación cultural de España a lo largo de la historia ha estado siempre impregnada de numerosas ideas preconcebidas y prejuicios que han sido objeto de estudio de diversas investigaciones científicas. Dentro de este contexto, las producciones filmicas durante los años de la dictadura franquista (1939-1975) son una valiosa fuente de información para entender la construcción de la imagen de España desde fuera y también desde dentro de las propias fronteras del país en un momento en el que éste aparece aislado del resto del mundo occidental. El cineasta valenciano Luis García Berlanga (1921-2010) fue uno de los guionistas y directores más emblemáticos de estos años y un extraordinario ejemplo de la auto-representación de lo meridional, más concretamente de lo español, basada en estereotipos y tópicos. A través de dos de sus producciones cinematográficas más conocidas trataremos de mostrar hasta qué punto su cine ha contribuido de manera decisiva a afianzar una determinada imagen nacional de España, convirtiéndose al mismo tiempo en el crítico reflejo de una sociedad estancada y oprimida.

¹ Este trabajo se encuadra en el proyecto de investigación del Programa Nacional del MINECO/HUM/2010-17006 *"Imágenes y estereotipos españoles en libros de viaje alemanes. Evolución histórica entre realidad y ficción interculturales"*.

La representación de una imagen nacional es una construcción cultural que no es estática y no se puede contemplar ni analizar de manera aislada, sino que forma parte de un proceso bidireccional que genera estereotipos, prejuicios y clichés y que por lo tanto está en constante evolución social, cultural e histórica.² Y es que la imagen nacional externa o ajena —la heteroimagen— permite sacar conclusiones sobre la propia imagen nacional y esta autopercepción se vuelve más estereotipada en cuanto se sitúa en el marco de un proceso bidireccional, puesto que la imagen ajena se tiene presente en la construcción de la imagen propia. Es lo que el sociólogo alemán Niklas Luhmann llama *Erwartungserwartungen* (Luhmann 412), es decir, las expectativas que tenemos ante las expectativas de los demás.

A lo largo de la historia ha habido todo un cúmulo de coyunturas interculturales que han dado lugar o han contribuido a afianzar determinadas imágenes nacionales. Y el Sur o, más concretamente, España, ha sido, sobre todo desde el siglo XVIII, una de las topografías que más imágenes y asociaciones ha despertado no sólo en el viajero o, ya en el siglo XX, en el turista, sino también dentro del propio país.

Así, la España a partir del siglo XVI se asocia al concepto de *leyenda negra*, difundido entre otros por Julián Juderías para referirse a una población tirana, fanática, despiadada y poco trabajadora (Juderías). Esta representación se fundamentó principalmente en las disputas hegemónicas entre los Habsburgo y Francia, los conflictos entre Felipe II e Isabel I de Inglaterra, el antagonismo religioso entre católicos y protestantes y la expulsión de judíos y moriscos de la península. La intolerancia de la Inquisición, la crueldad con los nativos en las colonias americanas, las ambiciones políticas sin escrúpulos y la desastrosa política económica se convirtieron en marcas características de una nación despótica e imperialista, ante la que la Europa occidental reaccionaba con desprecio y rechazo.

² La delimitación entre estos tres conceptos es sutil y permite diversas interpretaciones. Partiremos en el presente estudio de la definición del periodista e intelectual estadounidense Walter Lippmann, para quien el estereotipo es una imagen mental simplificada y preestablecida que pertenece a una categoría cognitiva. El prejuicio correspondería a una categoría afectiva o emocional individual que no necesariamente se transmite socialmente, mientras que el cliché suele hacer referencia a representaciones sobre todo lingüísticas. (Lippmann 1949)

■ Pero el contexto histórico más llamativo a la hora de configurar la identidad colectiva del país se sitúa en el Romanticismo, cuando, con motivo de la Guerra de Independencia, los ingleses descubren en España a un aliado contra Napoleón y cambian su percepción negativa por una más acorde con lo que merecía la nueva concordia. De esta manera, la crueldad se convirtió en valor, el fanatismo en pasión, la arrogancia en orgullo, etc. Los viajeros tomaron personajes de la literatura española clásica como el Cid (valiente y arrojado), Don Quijote (caballero, romántico y orgulloso) y el apasionado Don Juan y, de otras literaturas, la figura de la ardiente Carmen, como representantes intemporales de este oriente del mundo occidental, que se pobló en su imaginación de figuras míticas como bandoleros, toreros y apasionadas bailaoras de Flamenco.

■ Muchas de las imágenes que se crearon entonces mantienen su vigencia en la actualidad, aunque realmente no se correspondan con la realidad. Son estereotipos arraigados en el subconsciente colectivo que siguen explotándose con gran éxito en los diversos medios, sobre todo en publicidad, prensa y cine. Y es precisamente este último uno de los medios que más ha contribuido a afianzar y difundir una percepción concreta del Sur que traspasa el tiempo y el espacio. Curiosamente, uno de los contextos históricos más decisivos desde el punto de vista cinematográfico para fortalecer esta percepción, es un momento en el que el país está en una situación de aislamiento cultural y político: las décadas de la dictadura franquista. En este episodio fundamental de la historia de España y, por ende, del Sur, los guionistas tuvieron que lidiar con una especie de esquizofrenia cultural para reflejar la constante tensión entre la realidad histórica y la imagen que se debía transmitir al pueblo español y al público extranjero.

■ La Guerra Civil en España había contribuido de manera decisiva a fortalecer las dos representaciones de España antes mencionadas: la imagen de la leyenda romántica correspondía a la autopercepción positiva y valoración propia de las facciones, mientras que las asociaciones de la leyenda negra se atribuían al ejército enemigo. El bando franquista hizo propio el discurso católico contra la revolución francesa, mientras que los republicanos se veían como el pueblo romántico-liberal que luchaba contra la intolerancia y la subyugación de un estado autoritario. Las estrategias propagandísticas se construyeron por lo tanto sobre un imaginario ya anclado en el subconsciente colectivo.

El fin del conflicto bélico dio paso a una dictadura conservadora-católica que duraría hasta 1975 y en la que sólo había cabida para una única imagen oficial del país. Sin embargo, la posguerra y el comienzo del fascismo sumieron a la península ibérica en un estado de letargo internacional que empeoró con el final de la Segunda Guerra Mundial. Todavía a comienzos de los años 50, España era una economía eminentemente agraria (la mitad de los españoles se dedicaban a la agricultura), mientras que los países que se beneficiaban de las ayudas del Plan Marshall despuntaban por el aumento constante de su capacidad de adquisición y consumo. Fue a partir de 1952, cuando la economía española comenzó a recuperarse un poco, gracias en gran parte a la renovada relación económica con EE.UU. El comienzo de la Guerra de Corea en 1950 obligó al gobierno de Truman y luego de Eisenhower a buscar aliados en Europa para asentar sus bases militares y así ambos regímenes lograron un acercamiento basado, entre otras cosas, en su común oposición al comunismo (Horvath). Las ayudas que España recibió distaron mucho de las recibidas por otros países europeos, pero paliaron al menos en parte los problemas de escasez y racionamiento.

Uno de los directores de cine más conocidos del cine de la época franquista es Luis García Berlanga y nos referiremos aquí a sus dos obras *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) y *Calabuch* (1956), películas que reflejan de manera extraordinaria la complejidad de una España real, una ideal y una oficial. Berlanga y otros directores (como Juan Antonio Bardem) trataron de mostrar a través de la ficción la realidad social del país, pese a la dificultad que suponía retratar con toda su crudeza la miseria de aquellos años. Si bien la economía estaba mejorando, lo cierto es que la pobreza, la incultura, los abusos de poder por parte del gobierno y de la Iglesia y la ausencia de una oposición clara al régimen habían inundado el país con un sentimiento de derrota y de resignación. Y éste es el contexto en el que se sitúa la película *Bienvenido, Mister Marshall*.

Recordemos brevemente el contenido: La llegada de la famosa cantante Carmen Vargas al pequeño pueblo castellano de Villar del Río coincide con el anuncio de una delegación americana que planea visitar el pueblo en el marco del plan Marshall. Para despertar su simpatía y, sobre todo, lograr la ansiada ayuda económica, los habitantes deciden preparar una recepción al más puro estilo "typical Spanish". Haciendo uso de los estereotipos más

extendidos, el pueblo castellano se “españoliza” convirtiéndose en pueblo andaluz, con fachadas encaladas artificiales y elementos espurios que recrean ambientes típicamente andaluces: rejas, macetas y farolas; los hombres aprenden pases de toreo y las mujeres reciben clases de sevillanas. Además, cambian su habitual indumentaria por atuendos andaluces y se agencian un vocabulario igualmente andaluz. Sin embargo, cuando llega el gran día y todo el pueblo está preparado para la ocasión, la delegación pasa con sus grandes coches a toda velocidad por la calle principal del pueblo sin ni siquiera detenerse. Así acaba la mascarada y la normalidad y la cotidianidad vuelven a Villar del Río.

No resulta difícil para el espectador de hoy reconocer en la película una metáfora de la España del momento y, de paso, una visión irónica sobre la percepción propia y ajena de lo que constituye la construcción de la imagen del Sur. A pesar de que el narrador intenta dar una buena imagen del pueblo, salta a la vista que nada parece funcionar. El reloj de la iglesia siempre marca las 3 y 10, porque no hay suficientes fondos para arreglarlo; el agua de la fuente, “cuando sale, es buena y fresca”; y la escuela pequeña tiene un “mapa de Europa, dulce y optimista, donde todavía existe el imperio Austrohúngaro”.

Villar del Río representa en el fondo esa España atrasada, pobre y mendicante, dispuesta a disfrazarse con tal de obtener el apoyo extranjero del otrora enemigo y ahora supuesto aliado (EE.UU.). La crítica es obvia, pero también lo es la desazón y amarga reflexión final, tan típica de Berlanga: la resignación ante el estado de dejadez absoluta y la imposibilidad de salir de ese estado marginal.

Uno se puede preguntar cómo pasó los filtros de la censura un film tan crítico. La respuesta resulta sorprendente, porque de hecho no sólo pasó sin mayor problema la censura, sino que fue alabado por el gobierno de Franco, considerándose incluso de interés nacional, recibió gran cantidad de subvenciones, varios premios y fue, en suma, un gran éxito comercial tanto dentro como fuera del país.

El régimen pasó por alto el mensaje crítico implícito y consideró que el film transmitía la idea de que no había que depender de ayuda exterior sino confiar en la propia capacidad. Así parece demostrarlo el razonamiento con el que la productora UNINCI solicitó a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el calificativo de película de interés nacional:

Decidimos realizar el film cuya intención encajaba de lleno en la postura política y diplomática española frente a la psicosis mundial de Reyes Magos creada por la mal aprovechada ayuda americana y que a nuestras autoridades no podía sino complacerles la doctrina que pretendíamos sentar: Soñar... Reyes Magos... Plan Marshall... muy bien, pero no basta. Lo que permanece es la Providencia merecida con el trabajo y el esfuerzo propio... la unión sacrificada de los españoles ante esos Reyes Magos que pasan de largo y sólo nos dejan la conciencia de que hay que ayudarse para que Dios nos ayude. (Pérez Perucha 325)

Resulta bastante evidente pensar que esta formulación fue escogida en función de su destinatario y con la intención de agradar y convencer al gobierno de la idoneidad y excelencia de la película para defender las posturas conservadoras y católicas propias del franquismo. Pero conociendo la naturaleza de Berlanga y sus demás producciones, sumada a la inclinación republicana del guionista, Juan Antonio Bardem, el observador atento sabe que ha de buscar un mensaje —a menudo cargado de cinismo— bajo la superficie. Este doble juego con lo políticamente correcto y la crítica subrepticia se aprecia especialmente en la elección del entorno geográfico en el que se desarrolla la película. El pueblo castellano de Villar del Río (aunque en realidad se trate del pueblo madrileño de Guadalix de la Sierra) se presenta como arquetipo geográfico del Sur: aislado (por no decir marginado), lánguido, yermo, sofocante, parado en el tiempo (recordemos que el reloj del pueblo siempre marca las 3 y 10) —una imagen que probablemente Joaquín Costa, al igual que otros regeneracionistas, tuviera en mente cuando hablaba de la necesidad de desaffricanizar y europeizar la España rural (Costa). Sin embargo, esta misma imagen se entendía y se defendía vehementemente desde el gobierno franquista como un microcosmos ideal, alejado de la corrupción de las grandes urbes. La exaltación del entorno agrario como modelo ideal de vida —casi un *locus amoenus*— fue un recurso muy extendido y sirvió para legitimar el atraso y el agónico proceso de modernización bajo el régimen fascista. Así se expresaba Javier Martínez de Bedoya, miembro de la Falange Española de las JONS, en 1934:

Todas las mentiras, errores y traiciones antiespañolas que degradan a nuestra Patria han arraigado en las ciudades. Todo lo que nosotros odiamos (liberalismo, parlamentarismo, capitalismo) es aplaudido en las grandes urbes. Todo lo que

nosotros amamos y admiramos (austeridad, disciplina, pequeño capital, templanza y sentido del honor) tienen vida y valor en el campo [...] La energía revolucionaria para hacer una España nueva no se encontrará en los hombres de la ciudad. Se encontrará en los pueblos de Castilla. (Rodríguez Jiménez 94s.)

Una de las conclusiones del Congreso Nacional de Falange Española Tradicionalista, celebrado en 1953, sólo 6 meses después del estreno, hace hincapié en la misma idea:

No se trata de que a nuestras zonas rurales llegue toda la complejidad que la vida moderna impone en las grandes concentraciones. La paz y el sosiego de la vida campesina y su austera parvedad no deben comprometerse llevando a su existencia inquietudes innecesarias, ni los incentivos de una vida frívola llena de problemas artificiales. (Rodríguez Jiménez 489)

La construcción de la imagen del Sur se aprecia aquí en la suma de dos sinécdoques: a) para los extranjeros, Andalucía representa España y b) para los españoles y su gobierno, Castilla representa España. Y en la mascarada que se recrea en la película se reconstruye esa imagen que satisface tanto a unos como a otros y que en ambos casos bebe de los estereotipos románticos. No sólo son los extranjeros (sobre todo americanos, alemanes e ingleses) los que siguen remontándose y recurriendo a las imágenes de la leyenda romántica, sino que es el propio pueblo español quien trata de acercarse a la imagen que se supone que tiene de él el extranjero y asume por ello el andalucismo como cultura escaparate de cara a la exportación, es decir, la construcción de la imagen se basa en la asimilación del autoestereotipo con el heteroestereotipo. Miguel Ángel Criado lo formula con precisión:

Al estilo de la película de Luis García Berlanga, *Bienvenido Mister Marshall* (1953), los promotores turísticos y las propias autoridades construyen una imagen irreal de las zonas turísticas. Da igual que se hable de Roses, Benidorm o Mallorca, pero en todas hay espectáculos flamencos, corridas y continuas referencias a la España del toreo y las sevillanas. Esos tópicos, que ya se popularizaron en el siglo XIX por culpa de los viajeros románticos, aún perviven en el imaginario colectivo europeo. (16)

No sólo en el cine, también en la publicidad se recurrió a las imágenes estereotipadas que se tenían dentro y fuera del país. Así, la campaña publicitaria con la que el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga (1962-1969), pretendía dar a conocer el país en el extranjero, llevaba como slogan "Spain is different". De esta manera se lograba por un lado, justificar una vez más la situación especial de un régimen fascista en una Europa democrática y, por otro, esconder el evidente atraso económico y social tras un velo de exotismo oriental. Los estereotipos empleados servían de esta manera para construir un sistema ideológico que legitimara a la mayoría y discriminara a la minoría. Incluso se llegó a promover una arquitectura de formas tipificadas como españolas para agradar al turista y cumplir con sus expectativas, aunque lo cierto es que el origen de esta arquitectura no estaba en el pasado español, sino en los decorados cinematográficos de Hollywood. Tal y como apunta Juan A. Ramírez, algunas estrellas como Rodolfo Valentino y Dolores del Río, hicieron construir sus casas según estos decorados para darle todavía más supuesta autenticidad a su imagen. España importó este estilo para emplearlo en todas aquellas zonas orientadas hacia el turismo, construyendo de esta manera una imagen del Sur y de España mitificada tanto para los propios españoles como para los extranjeros, basada en lo que Ramírez llama el "inconsciente filmico":

Lista como estaba la coctelera creativa del tipismo estandarizado, sólo faltaba el pistoletazo de salida del franquismo desarrollista, que se dio en los sesenta, para que ese repertorio de formas "andaluzas", "ibicencas", o más genéricamente "españolas", se multiplicara de un modo prodigioso por todos los rincones de nuestra geografía. Era importante que aquella arquitectura contuviese altas dosis de exotismo (para los extranjeros y también para los españoles urbanizados) y que pareciese muy auténticamente autóctona o tradicional. (Ramírez)

El éxito del ambiente costumbrista y populista en *Bienvenido, Mister Marshall* llevó a su imitación en posteriores producciones. Pequeños pueblecitos de una España subdesarrollada que se muestran de manera idealizada y alusiones a los americanos son motivos recurrentes en películas de otros

directores como Salvia o Romero³ y el propio Berlanga vuelve a recurrir a estos tópicos en otra de sus producciones: *Calabuch* (1956), rodada sólo tres años después de *Bienvenido, Mister Marshall*.

También aquí aparecen los recursos típicos del director levantino: sentido del humor y reflexión crítica, aunque en este caso es menos ácida que en su producción anterior. La película narra la historia de Jorge Serra Hamilton, un famoso científico nuclear que, al darse cuenta de que a sus descubrimientos se les está dando un uso bélico, se refugia de incógnito en un pequeño pueblo de pescadores valenciano: Calabuch (en realidad Peñíscola). Ahí hace amistad con sus variopintos habitantes: el Langosta, un pequeño contrabandista de gran corazón que entra y sale de la cárcel como de su casa, o con Matías, el guardia civil del pueblo, responsable, severo y autoritario, pero en el fondo un buenazo, y otros personajes que juntos conforman una comunidad ideal, idílica, en la que todos se llevan bien y hacen lo que les gusta.

Finalmente, el profesor es descubierto, pero todos hacen caso omiso y tratan de protegerle para impedir que se lo lleven. Jorge sin embargo es consciente de que debe marcharse y, tras despedirse, embarca en el buque americano que ha venido en su busca. La utopía acaba entonces con el regreso a la realidad.

También aquí nos encontramos con una apariencia de unidad, fraternidad y camaradería, justificada por la situación aislada del pequeño pueblo de pescadores Calabuch. Lejos de la civilización y los avances de la ciencia, los habitantes de Calabuch viven un bonito cuento, un sueño del que, al final, el espectador tiene que despertar. No faltan los guiños de Berlanga a la ridícula estructura del estado español: la pretenciosa jerarquía se extiende hasta las más pequeñas poblaciones y se trata de mantener determinadas formas que poco tienen que ver con la verdadera naturaleza de los personajes. Así, hay una clara diferenciación entre el poder político, representado por el alcalde, el militar, representado por el guardia civil Matías, y el eclesiástico, representado por el cura. Este orden impuesto por el poder central pronto se desintegra cuando se trata de formar una unidad para proteger y defender a Jorge.

³ *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957) de Rafael J. Salvia o *El hombre del paraguas blanco* (1958) de Joaquín Romero Marchent.

Bajo la apariencia de comedia costumbrista, Berlanga vuelve a poner en tela de juicio supuestos valores de la civilización, como son la guerra, el capitalismo, el autoritarismo, etc. Así, tras la aparente ingenuidad pueblerina —igual que en *Bienvenido, Mister Marshall*— nos encontramos con una metáfora anti-régimen, anti-militarista, anti-represora. Calabuch representa todo lo que la España de posguerra no era. La Iglesia, la cárcel, la Guardia Civil, la autoridad en su sentido más amplio aparece subvertida, ya que sólo existe nominalmente, lo cual vuelve a llevar al espectador a preguntarse sorprendido cómo pasó la censura franquista.

Hay una visión entre crítica y cómplice de numerosos estereotipos españoles, que son los que han contribuido a afianzar la construcción del imaginario meridional. La tipología de la mentalidad provinciana, pueblerina, opuesta a la modernidad y al avance científico en el resto del mundo occidental, se aprecia en varios momentos:

- 1) El aspecto de picaresca, representada a través del Langosta y el contrabando como forma de subsistencia en un pueblo marinero
- 2) La procesión de Semana Santa, dentro de la tradición cultural y religiosa española
- 3) En relación con esta religiosidad, el espíritu devoto
- 4) La popularidad del cine folclórico; concretamente, las películas de Juana Reina que todo el pueblo va a visionar de manera conjunta en el cine
- 5) La ridiculización del NO-DO, noticiario español de propaganda (el operador de cabina comentará a Hamilton: “Sólo procesiones, bicicletas, nada de lo que pasa en el mundo”)
- 6) La España eterna de los toros y las fiestas, reflejada en la figura del torero ambulante con su toro a cuestras y la posterior corrida celebrada en la playa
- 7) El rechazo a las influencias y modas extranjeras (el guardia civil, españolista acérrimo, lava violentamente la cara a su hija porque se ha puesto colonia Chanel No.5)
- 8) La ingenuidad y el vivir de espaldas a la historia contemporánea: Cuando llega la flota norteamericana para recoger a Hamilton, el farero la confunde con la del Imperio Austro-Húngaro.

Hamilton, en una conversación con la maestra del pueblo, pronunciará la frase clave del film: “Si esto no es felicidad, es algo que se le parece mucho” —una felicidad que poco tenía que ver con la situación política real del

momento y mucho con la imagen que ya existía en la mente del espectador (y el potencial turista) y que a través de la película se proyecta y afianza tanto dentro como fuera de las fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- 100 películas míticas (1986). Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia.
- Bienvenido Mister Marshall... 50 años después* (2003). Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).
- CAPARRÓS-LERA, J. M. / ESTEVE, Llorenç (1991). "Aproximación a *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Calabush* (1956)". En: *Film-Historia*, I, 3, pp.185-203. <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Caparros-Esteve.pdf> (20.07.2013).
- CASPER-HEHNE, Hiltraud / SCHWEIGER, Irmay (eds.) (2009). *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien*. Göttingen: Universitätsverlag.
- COSTA, Joaquín(1902). "Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla" <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70931.pdf> (20.07.2013).
- CRIADO, Miguel Ángel (2006). "Un turismo "Typical Spanish"". En: Laviana, Juan Carlos (ed.): *El Franquismo año a año*, vol. 20. 1960. *Spain is different: Llega la fiebre del turismo*. Madrid: Unidad, pp. 6-23.
- HORVATH, Patrick (1999). "Spanien unter Francos Herrschaft". <http://horvath.members.1012.at/span.htm> (20.07.2013).
- JUDERÍAS, Julián (1914). *La leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos.
- LAVIANA, Juan Carlos (ed.) (2006). *El Franquismo año a año*, vol. 20. 1960. *Spain is different: Llega la fiebre del turismo*. Madrid: Unidad.
- LIPPMANN, Walter (1949). *La opinión pública*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- LLORENTE VILLASEVIL, Ana (2008). "Las estrategias de la memoria en el cine disidente del franquismo". http://www.cinehistoria.com/cine_disidente_del_franquismo.pdf (20.07.2013).
- LUHMANN, Niklas (1981). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- MORADIELLOS, Enrique (1998). "Más allá de la Leyenda Negra y del Mito Romántico: el concepto de España en el hispanismo británico contemporáneo". En: *Ayer* (Asociación de Historia Contemporánea) 31, pp. 183-199. http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer31_EspanaLaMiradaOtro_Sanz.pdf (20.07.2013).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2002). "La arquitectura *spanish*". En: *El País*, 10 de agosto.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2000). *Historia de la Falange Española de las JONS*. Madrid: Alianza.