

El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica

JUAN FRANCISCO CERÓN GÓMEZ

SUMMARY

This paper deals with the attitude taken by the franquist political power towards the work of one director, Juan Antonio Bardem, a communist militant. His films were characterised by their acute observation and critique of the society of his time. This article seeks to investigate how these films were treated by the franquist censorship and what funds were received from the administration. The conclusion which has been reached is that the franquist regime used censorship to mutilate Bardem's works, but, at the same time, once this bureaucratic operation had been completed, generous state aid was given to his films. This paper attempts to outline some explanations for this apparently contradictory behaviour by the then film authorities.

PALABRAS CLAVE: *Cine español, Juan Antonio Bardem, censura, franquismo*

INTRODUCCIÓN: EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA Y LA OBRA DE BARDEM

La llegada de la década de los cincuenta marca un punto de inflexión en la evolución de la cinematografía nacional. Tras el periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil en el cual, salvo escasas excepciones, el grueso de la producción se decanta hacia películas evasivas o propagandísticas (éstas en sus más variadas modalidades: históricas, bélicas, clericales...), los años cincuenta suponen una serie de interesantes novedades para el cine español. Éstas se sustentan en los intentos de desarrollar una estética realista que dé cuenta de los problemas sociales del país, lo que va acompañado de un intenso movimiento cultural en torno al cine. Es el momento en que por vez primera acceden a la profesión cinematográfica un grupo de jóvenes con formación académica ya que la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias

Cinematográficas (IIEC) data de 1950. También son años en los que surgen revistas como *Objetivo y Cinema Universitario* que defienden el realismo en el cine, su compromiso testimonial y una mayor altura intelectual. Este ambiente, patente también en otras revistas culturales y en el entonces pujante movimiento cineclubista, desembocó en la celebración de las Conversaciones de Salamanca, reunión donde se hizo una condena sin paliativos del cine español del momento y donde se apostó por el realismo como vía de su regeneración'. A todo lo dicho no era ajena la influencia del neorrealismo, que se iba conociendo poco a poco y con serias limitaciones en el país y que tuvo como hitos la celebración de dos semanas de cine italiano en 1951 y 1953, contando la segunda de ellas con la presencia del propio Cesare Zavattini con cuyo concurso se intentó incluso poner en pie una película ².

En este movimiento en torno al cine ocupa un lugar central el director Juan Antonio Bardem, que formó parte de la primera promoción del IIEC, que militaba clandestinamente en el PCE y que rodó su primera película en 1951 (junto a Berlanga). Nos referimos a *Esa pareja feliz* donde se abordaban las estrecheces económicas y los sueños de un joven matrimonio con una inmediatez poco frecuente entonces. El filme se iniciaba con una secuencia que parodiaba el rodaje de una grandilocuente película histórica lo que suponía una condena sin ambages del cine de la década anterior. A este título le seguirían otros donde Bardem desplegaría siempre la crítica de determinados aspectos de la actualidad nacional. Así ocurrió en *Cómicos* (1954), una visión descarnada del día a día de las compañías ambulantes de teatro, un mundo que conocía muy bien pues era al que pertenecía su familia"; *Felices Pascuas* (1954), una comedia sobre las ilusiones frustradas de una matrimonio al que el sorteo de lotería de Navidad les depara como premio tan sólo un cordero en lugar de una suma millonaria; *Muerte de un ciclista* (1955), donde se abordaban las consecuencias de la Guerra Civil de una manera oblicua; *Calle Mayor* (1956), una crítica sin contemplaciones del asfixiante clima de una ciudad de provincias; *La venganza* (1957), una mirada realista sobre las cuadrillas de segadores donde se introducía también la consigna política de la *reconciliación nacional* lanzada por el PCE poco antes; *Sonatas* (1959), una transposición al siglo XIX de la lucha contra la tiranía, valiéndose de la coartada literaria de los textos de Valle Inclán; *A las cinco de la tarde* (1960), una amarga instropección en el mundo taurino; *Los inocentes* (1962), película rodada en Argentina que le servía para lanzar una crítica contra la gran burguesía; y, por fin, *Nunca pasa nada* (1963), donde volvería a interesarse por la sociedad provinciana y donde señalaría la distancia entre las costumbres y la moralidad de una actriz francesa y la de los habitantes de una pequeña ciudad castellana.

Posteriormente, a partir de *Los pianos mecánicos* (1965), su filmografía daría un giro que conduciría a películas de menor interés donde hubo de abandonar sus pretensiones de crítica social que solo recuperaría a la muerte de Franco. Pero antes de todo eso, se había convertido en

1 Sobre esta importante asamblea del cine español puede consultarse V.V.A.A., *El cine español desde Salamanca* (1955/1995), Salamanca, Filmoteca de Castilla y León, 1995. De modo general, la obra más completa que existe sobre el cine de esta década es HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat-Filmoteca Española, 1993.

2 Un relato de este proyecto frustrado en MONTERDE, José Enrique e IRARROLA, Alonso, *Cioo. Za. Zavattini en España*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1991.

3 Sus padres, Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, eran actores de teatro y cine. También pertenecían al mundo de la interpretación sus tías Mercedes y Guadalupe Muñoz Sampedro, su tia-abuela Mercedes Sampedro y su prima Luchy Soto. Actualmente también son actores tanto su hermana Pilar como su sobrino Javier Bardem.

uno de los directores españoles más prestigiosos (sino el que más) y su obra había recibido diversos premios internacionales en los festivales de Cannes, Venecia y Berlín⁴.

Cabe preguntarse, y ese es el objetivo de este artículo, cómo fueron recibidas esas películas de carácter realista y crítico realizadas por un militante comunista por un régimen político que era justamente el destinatario de esas críticas. Para calibrar esta acogida existen dos instrumentos de medición que forman parte del entramado administrativo con el que se regía el cine en aquellos años. Nos referimos a la censura y a la política estatal de protección al cine que existía entonces.

La censura actuaba en dos fases distintas. Para obtener el imprescindible permiso de rodaje había de presentarse el guión de la película a la Dirección General de Cinematografía. Éste era visto por la Junta de Censura y, una vez efectuadas las correcciones exigidas (si es que no era prohibido en su totalidad) se obtenía la autorización para filmarlo. Más tarde, una vez finalizada la película, se presentaba a la censura, se realizaban los cortes que hubiera lugar y se obtenía el permiso de exhibición. En esta segunda fase del proceso era más difícil que se produjese una prohibición total, pero podía ocurrir igualmente⁵.

Por otra parte, estaba la política de protección al cine que venía a ser la otra cara de la misma moneda puesto que en líneas generales y, en buena lógica, las películas incómodas para el régimen no solían gozar del apoyo estatal. Éste se sustanciaba a través de unas clasificaciones establecidas por un junta ministerial que iban desde la máxima categoría (el Interés Nacional y 1ªA) a la mínima (3º). Naturalmente las ayudas se otorgaban en función de la clasificación obtenida, quedando las de 3ª ayunas de toda protección. La política de promoción del cine se completaba con los créditos sindicales, los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo y las películas que se seleccionaban para concurrir a los festivales extranjeros.

Analizando cuáles fueron los dictámenes de las juntas de censura y clasificación sobre las películas de Bardem se observa un comportamiento contradictorio por parte del régimen. Si por un lado es cierto que sus películas fueron víctimas de la censura, también lo es que gozaron de una protección estatal estimable. No obstante, las relaciones del régimen con el cine de Bardem no fueron siempre del mismo tenor. Veamos cual fue su evolución.

LA CENSURA

En la actitud del régimen franquista hacia las películas de Bardem pueden establecerse cuatro etapas claramente diferenciadas en el periodo que nos ocupa en función de cómo fueron

4 Las monografías publicadas hasta la fecha sobre la obra de este cineasta son (citamos por orden cronológico): EGIDO, Luciano G., *Bardem*, Madrid Visor, 1958; LLZALDE, E., *Juan Antonio Bardem*, México, UNAM, 1962; OMS, Marcel, *Juan Bardem*, Lyon, Societé d'Études, de Recherches et de Documentation Cinématographique, 1962; SAGASTIZABAL, Javier, *Bardem (ensayo)*, Sestao, Cine-club, 1962; EGIDO, Luciano G., *J.A. Bardem*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983; JULIO DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio, *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid Quirón Ediciones, 1996; CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad-Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

5 Sobre cómo se articulaba la censura cinematográfica en el franquismo y cómo afectó a las películas españolas pueden consultarse: GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid Universidad Complutense, 1981, y GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

tratadas por sus órganos censores. Una primera etapa (la que va desde *Esa pareja feliz* a *Felices Pascuas*) puede caracterizarse como ausente de mayores problemas más allá de los inevitables reparos de carácter moral que sufren cualquier filme de la época. La segunda (que se inaugura con *Muerte de un ciclista* y acaba con *A las cinco de la tarde*) muestra un enfrentamiento entre las pretensiones críticas y testimoniales de Bardem y la postura represiva adoptada por la administración franquista. La tercera es la más dura puesto que a ella pertenecen los dos primeros y únicos filmes del realizador (*Los inocentes* y *Nunca pasa nada*) cuyos guiones fueron prohibidos. Ambos proyectos fueron autorizados en una etapa posterior, la última que aquí abordamos, que coincide con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía. Veamos con más detalle el desarrollo de estas cuatro etapas, pero precisemos antes que no se pretende aquí pormenorizar aquí todos los cortes, supresiones o modificaciones practicados sobre su obra, lo que ya ha sido objeto de otros trabajos y resultaría ahora demasiado prolijo. Nos interesa ahora tan sólo dibujar de un modo general la evolución seguida por la administración franquista con respecto a sus películas⁶.

La primera, que hemos caracterizado como ausente de grandes conflictos, abarca tres filmes: *Esa pareja feliz*, *Cómicos* y *Felices Pascuas*. Como ya hemos adelantado, estas películas no merecieron reparos u objeciones sustanciales por parte de la Junta de Clasificación y Censura. Es más, *Cómicos* fue recibida con alborozo hasta el punto de que fue clasificada de Interés Nacional, distinción que estaba reservada a las películas que sirvieran de vehículo a “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos (del régimen)”⁷. Llegados a este punto, no está de más anotar que, según las investigaciones llevadas a cabo por la historiadora Rosa Añover, Bardem era considerado por aquel entonces como “afecto al Régimen”⁸, algo que no debía de ser ajeno a su propia ascendencia familiar (sus padres pasaron la guerra en la zona franquista, siendo en San Sebastián donde Bardem se reunió con ellos tras pasar a Francia desde Barcelona). Anotemos asimismo que el guión de *Esa pareja feliz* mereció, tras su estreno privado, un premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), asociación que agrupaba a conspicuos representantes de la crítica oficial como Luis Gómez Mesa o Carlos Fernández Cuenca. Puede también citarse el caso de *Bienvenido Mister Marshall!* (aunque aquí Bardem sólo participó en la escritura del guión) la cual fue definida por García Escudero como “cine europeo pasado por el 18 de julio”⁹.

6 Luciano G. EGIDO dedicó un amplio capítulo en su obra *J.A. Bardem* a la presión ejercida por la censura sobre el cine del realizador. También en nuestro libro *El cine de Juan Antonio Bardem* se exponen cuales fueron los cortes o modificaciones efectuados sobre cada una de las películas. Ambas monografías aparecen citadas en la nota 4.

7 Así venía recogido en el artículo tercero de la disposición en la que se creaba el título de Película de Interés Nacional de 15 de junio de 1944 (BOE, 23 de junio de 1944).

8 AÑOVER DÍAZ, Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid Universidad Complutense, 1991 (inérita, agradecemos a su autora el habernos permitido utilizar su trabajo), pp. 1351-1354. En estas páginas se cuenta, con apoyo documental procedente de la Dirección General de Seguridad como Bardem pudo convertirse en valedor de Juan Soler Muñoz, dirigente del PCE, para que obtuviese la libertad provisional. En los informes elaborados por la policía se hablaba de su buena conducta, su carencia de antecedentes políticos, su pertenencia a unos medios acomodados y, de que era, ya lo hemos dicho, “afecto al Régimen”. Nos situamos en 1951 y 1952.

9 GARCÍA ESCUDERO, José María, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU, 1954, p. 19



Lám. 1. "Muerte de un ciclista", 1955

El punto de inflexión lo marcó *Muerte de un ciclista* con la que arranca la segunda etapa que incluye también a *Calle Mayor*, *La venganza*, *Sonatas* y *A las cinco de la tarde*. En este periodo las agresiones a su obra fueron aumentando progresivamente hasta alcanzar su punto álgido con *La venganza*. Es justo recordar, no obstante, que si valores fundamentales de su significación política y social fueron extirpados por la censura, la mayor mutilación del filme vino de parte de la *Metro Goldwyn Mayer* que exigió para su distribución reducir el metraje de dos horas cuarenta y cinco minutos a un máximo de dos horas.

Muerte de un ciclista (lám. 1) fue, pues, una película-bisagra en el aspecto que nos ocupa. Presentado el guión a censura, sufrió diversas objeciones que alteraron en puntos importantes la historia pero que quedaban ceñidas a los aspectos de orden moral. La obsesión de los burócratas franquistas era el adulterio de los protagonistas mientras que la significación socio-política del filme permaneció intacta. Sin embargo, la película fue leída más atentamente fuera de España (sin las anteojeras del nacional-catolicismo): la censura italiana (que actuó al tratarse de una coproducción con ese país) incidió sobre los valores políticos y sociales del filme (siendo sus recomendaciones asumidas íntegramente por la administración franquista) y la crítica internacional (tras su presentación en Cannes) vio en Bardem a un representante de la España intelectual que se oponía al franquismo. No deja de ser paradójico que la estrategia de la coproducción, que tenía como una de sus virtudes la de la ampliación de la libertad expresiva del direc-

tor al establecerse con países democráticos, tuviese como efecto la represión sobre ciertos aspectos político-sociales del filme. En todo caso, este episodio coincide con las dificultades que por aquel entonces atravesaba en Italia el cine neorrealista¹⁰.

Lo cierto es que, puestas así las cosas, el estreno de la película en Madrid generó un amplio debate que tenía a dos de sus personajes como ejes fundamentales: Juan, como figura que representaba al intelectual falangista desengañado del régimen, y Matilde, la estudiante que venía a simbolizar la nueva actitud opositora que se estaba incubando en las aulas universitarias. Para más inri aquel mismo año se habían celebrado las Conversaciones de Salamanca en las que Bardem tuvo un protagonismo fundamental y cuyas conclusiones no fueron muy bien acogidas por las autoridades franquistas. Creada esta situación y, como alguna vez han declarado tanto Bardem como Berlanga, fueron ellos mismos quienes (es un modo de hablar) "inventaron la censura". Berlanga ha declarado que "*Con nuestra actitud, provocamos el reforzamiento de una institución –la Censura– que hasta ese momento había existido sólo de forma muy latente (...) La demostración más palpable de que existía esta inercia por parte de los funcionarios en creer que no podía haber nadie capaz de enfrentarse con el Aparato del Estado, la tenemos en que, por ejemplo, Bienvenido Mister Marshall no tuvo el más mínimo problema*"¹¹.

A partir de este momento, los organismos censores extremaron sus cautelas ante las obra de Bardem. Así *Calle Mayor* (lám. 2) registró transformaciones de importancia notoria e incluso tuvo que presentar su guión previamente, de una manera extraoficial (antes de censura), al entonces director general de Cinematografía, Manuel Torres López¹². Buena parte de las imposiciones que tuvo que aceptar iban encaminadas a dejar patente que lo que se relataba en la película no era una realidad específicamente española sino que podría acontecer en cualquier parte del mundo. Durante el rodaje de esta película tuvo lugar la primera detención del director, ocurrida el 11 de febrero de 1956, mientras se encontraba en Palencia¹³. Si en el orden personal ésta era la máxima agresión que podía sufrir Bardem, la mayor ejercida sobre su obra hasta ese momento tendría como objeto su siguiente película, *La venganza*. Este proyecto, tras sufrir la prohibición de su título original (*Los segadores*)¹⁴, la traslación temporal de la acción (de la actualidad del momento a los años treinta) y la amputación de diversas secuencias y diálogos, quedó privado de un modo prácticamente total de su sentido político. Por cierto que esta muti-

10 Sobre el particular puede consultarse nuestra comunicación, "Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955)", presentada al VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, celebrado en Cáceres en diciembre de 1997 (actualmente está siendo preparada la edición de las actas que pronto verán la luz).

11 BERLANGA, Luis G., "El cine español de posguerra. Declaraciones de Berlanga (Pésaro, 1977), *Contracampo* (24), octubre de 1981, pp. 15-8 (p. 18)

12 En la introducción a la publicación facsimilar de *Calle Mayor*, Madrid Alma-Plot, 1993, aparecen relatados estos y otros pormenores junto a la relación de todas las correcciones efectuadas (aunque no todas tuvieron por origen la censura).

13 Su detención se produjo a la vez que las de Dionisio Ridruejo, Javier Pradera, Ramón Tamames o Jesús López Pacheco y vino como consecuencia del enfrentamiento producido el 9 de febrero entre un grupo de falangistas y una manifestación de estudiantes en el que cayó herido un miembro de las Falanges Juveniles de Franco, Miguel Álvarez. Sobre estos hechos puede verse TUNÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 286-288.

14 Esto ocurrió así tanto por sus resonancias obreristas como porque evocaba el título del himno nacional catalán.



Lám. 2. "Calle Mayor". 1956

lación coincidió en el tiempo con la ejercida sobre *Los jueves milagro* de Berlanga, obra que quedó también desfigurada sustancialmente¹⁵.

Bardem durante aquellos años participó en diversas iniciativas político-culturales que terminaron de definir su perfil de opositor a la dictadura. En febrero de 1959 fue uno de los firmantes del llamamiento que convocaba a rendir homenaje el día 22 en Segovia y Colliure a Antonio Machado al cumplirse veinte años de su muerte. Poco más tarde, en la primavera de 1960, firmó el escrito por el que un grupo de intelectuales (con Aranguren y Tierno Galván a la cabeza) pedía la liberación de los presos políticos y en diciembre del mismo año hizo lo propio para ejercer una crítica de la censura.

La tercera etapa fue aún más dura puesto que incluye la primeras prohibiciones de unos guiones de Bardem lo que no había ocurrido hasta ese momento. En este caso fue determinante no sólo su actitud política y su obra como director sino su papel como presidente de UNINCI, empresa que produjo *Viridiana*, de Luis Buñuel, en unión de Films 59 y del mexicano Gustavo Alatríste. La película no había tenido problemas graves con la censura y fue al Festival de

15 Lo ocurrido con esta película de Berlanga ha sido resumido con precisión en MARTÍNEZ BRETON, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Haroforma, 1987, pp. 125-128.



Lám. 3. "Nunca pasa nada". 1963

Cannes donde obtuvo la Palma de Oro que fue recogida por el director general de Cine, José Muñoz Fontán. Los problemas llegaron cuando *L'Osservatore Romano*, órgano vaticano, publicó un artículo en el que calificaba la película de "blasfema" sin ahorrar críticas al gobierno español por haberla apadrinado.

Este hecho produjo importantes repercusiones políticas y cinematográficas, que incluyeron la destitución de Muñoz Fontán, quien fue sustituido por Jesús Suevos. Lo decisivo, en cuanto a los propósitos de estas líneas, es que se inició entonces una persecución contra la productora de modo colectivo y contra quienes la formaban de modo individual que acabó por obligar a Bardem a rodar su siguiente película, *Los inocentes*, en Argentina. El proyecto inicial llevaba por título *Crónica negra*, se ambientaba en San Sebastián y había sido escrito por el cineasta junto a Antonio Eceiza y Elías Querejeta¹⁶. También fue prohibido con anterioridad el guión presentado por UNINCI para realizar *Nunca pasa nada*¹⁷. Esta situación la ha descrito muy gráficamente Bardem: "(...) *había caído en desgracia y las puertas se me cerraban en cuanto me presentaba. Decían, de forma muy malévol, que aunque yo trajese una película sobre la Virgen María no me iban a dejar hacerla. Entonces tengo que exiliarme*"¹⁸.

16 El guión sufrió ciertas modificaciones al trasladarse a Argentina y contó con el concurso de Eduardo Borrás.

17 La prohibición del guión se encuentra en Archivo del Ministerio de Cultura (AMC), C/ 26.530, Expte. 57-63.

18 Declaraciones recogidas en la obra citada de Juan Eugenio JULIO de ABAJO de PABLOS, p. 81.

Entramos entonces en la cuarta etapa. Cuando fue autorizada *Los inocentes* como película española (ya se estaba rodando en Argentina), el responsable de su producción era otro, Cesáreo González (no UNINCI), y también era otro el titular de la Dirección General de Cinematografía: nos referimos a José María García Escudero, quien volvió al cargo en julio de 1962¹⁹. Con García Escudero, que impulsó una política de liberalización dentro de los márgenes del franquismo, la situación volvió a cambiar: Bardem fue incluido en el Consejo Superior de Cinematografía y el PCE apoyó tácticamente, en un ejercicio de posibilismo, su presencia en la dirección general. Si se ha dicho que la política de García Escudero supuso, en cierto modo, la puesta en práctica de las resoluciones de las Conversaciones de Salamanca (en las que participó), puede decirse también que esta alianza entre el PCE y ciertos sectores del régimen reprodujo el clima de consenso establecido en aquella reunión. El propio Bardem, que se encontraba en Buenos Aires cuando fue nombrado García Escudero, le envió un telegrama de felicitación en el que valoraba lo que su llegada a la dirección general iba a suponer para "*todos los que vamos segando la misma mies*"²⁰.

Los efectos de la llegada de García Escudero fueron inmediatos: *Los inocentes* fue autorizada como película española y el proyecto de *Nunca pasa nada* (lám. 3) quedó desbloqueado²¹. Ambas películas irían, además, como representantes oficiales del cine español a los festivales de Berlín y Venecia respectivamente.

Lo que no se puede olvidar es que, al margen de estos vaivenes en las relaciones Bardem-administración franquista, la posición de fuerza siempre estaba de lado del régimen el cual la empleaba con mayor o menor contundencia en función de su propia evolución e intereses. Esta situación era aceptada por el PCE que jugaba la carta del posibilismo, sobre todo a raíz de la elaboración de la ya mencionada política de *reconciliación nacional*. Esta postura no era aceptada por todos los sectores de la izquierda y, de hecho, la operación del *Nuevo Cine Español*, apoyada en su conjunto por la revista *Nuestro Cine* (portavoz oficioso del PCE) encontró sus detractores en dos redactores de la misma, José Luis Egea y Santiago Sanmiguel.

La estrategia de colaborar con ciertos sectores del régimen buscando ensanchar los límites de la libertad de expresión intentando forzar sus contradicciones internas es similar a la emprendida dentro de los sindicatos verticales con la aparición de Comisiones Obreras. Como es conocido, el propio Bardem pasó a ocupar la presidencia del sindicato de directores de cine en 1960. Por otra parte, el realizador tuvo diversas oportunidades de trabajar fuera del país, sobre todo en los años de su mayor prestigio internacional, pero asumió deliberada y conscientemente la tarea de realizar su obra en España insertándose en esa dinámica que pretendía propiciar desde el interior un cambio político.

19 Ya lo había ocupado antes, aunque tan sólo unos meses, entre 1951 y 1952. Su salida fue precipitada por el apoyo que prestó desde su cargo a la neorrrealista *Surcos*, de Nieves Conde, frente a la grandilocuente y oficialista *Alba de América*, de Juan de Orduña.

20 Esas palabras vienen recogidas en GARCÍA ESCUDERO, José María, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona. Planeta, 1995, p. 252. En las páginas que siguen se expone la relación entre Bardem y el nuevo director general del cual dio su propia versión el realizador (por lo demás, básicamente coincidente) en "Mientras agonizo", *Mundo Obrero*, 12 de mayo de 1979, p. 3.

21 AMC, C 20. 562, Expte. 139-61-R.

LA PROTECCIÓN ESTATAL

En todo caso, la represión ejercida a través de la censura ilumina tan sólo una parte de la actitud del régimen ante el cine de Bardem. La política de protección cinematográfica sustanciada por medio de la clasificación de películas, créditos y premios sindicales era el otro instrumento existente para orientar la producción de películas. Aunque Berlanga ha hablado de que no existía un cine dirigido en la España franquista la afirmación parece muy discutible²². No lo estimaron así los hermanos Carlos y David Pérez Merinero quienes en su obra *Cine y control* establecieron claramente como censura y protección eran las dos caras, simétricas y complementarias, de la misma moneda²³.

La protección estatal otorgada a las películas de Bardem fue, básicamente, la misma a lo largo de todo el periodo estudiado: ninguna de sus películas fue clasificada por debajo de la primera categoría (ni siquiera *Esa pareja feliz* con la que se produjo su debut profesional). *Cómicos*, como ya hemos apuntado, recibió incluso la declaración de Intérés Nacional y el resto obtuvo siempre la clasificación de 1ª A²⁴. Esta situación contrasta con la de otros títulos de la llamada disidencia cinematográfica realizados durante aquella década: *La vida alrededor*²⁵, *El cochecito*²⁶ o *El inquilino*²⁷ fueron clasificadas como 1ª B mientras que la obra prima de Carlos Saura, *Los golfos*²⁸, fue precipitada hasta la 2ª A. También fueron varios los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo que recayeron sobre la obra bardemiana: *Cómicos* (2º en 1954), *Muerte de un ciclista* (4º en 1955), *Calle Mayor* (4º en 1956) y *La venganza* (3º en 1958)²⁹. Es más, si su fama y prestigio internacionales se cimentaron en buena medida en los premios obtenidos en los festivales de Cannes y Venecia hay que reseñar que en este terreno la actuación gubernamental fue decisiva pues eran las autoridades quienes realizaban la selección de películas que concurrían a estos certámenes cinematográficos. Hubo una excepción, *Calle Mayor*, la cual las autoridades cinematográficas no querían llevar a Venecia aunque no pudieron evitarlo al ser un coproducción con Francia y existir la posibilidad de que fuese presentada bajo el pabellón de aquel país. Esta circunstancia provocó que finalmente la película formase parte de la representación española lo que demostró, esta vez sí, las ventajas del sistema de coproducción³⁰. No obstante, fue el único caso de esta naturaleza que tuvo lugar.

La conclusión que cabe establecer de todo lo expuesto hasta ahora es que, una vez que la censura limaba las asperezas que se juzgaban intolerables en sus filmes, no había obstáculo algu-

22 BERLANGA, Luis G., obra citada.

23 Obra editada por Castellote, Madrid 1975.

24 *Esa pareja feliz* fue clasificada en 1º, según el sistema vigente hasta 1951. Por encima de esa categoría, al igual que sobre la 1ª A, sólo estaba la declaración de Intérés Nacional. Por debajo quedaban la 1ª B, 2ª A, 2ª B y 3ª

25 Dirigida por Fernán Gómez en 1959.

26 Dirigida por Marco Ferreri en 1960.

27 Dirigida por Nieves Conde en 1958. Este filme sufrió además una importante mutilación al verse obligado su director a sustituir su amargo final por otro optimista a instancias no de la Dirección General de Cinematografía sino ¡del Ministerio de la Vivienda!

28 Dirigida por Carlos Saura en 1959. No se estrenó hasta 1962.

29 Además obtuvieron premios diversos actores y técnicos de las películas *Sonatas*, *A las cinco de la tarde*. *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*.

30 Sobre este particular también escribe Rardem en la edición del guión de *Calle Mayor* citada anteriormente.

no para promocionarlos y convertirlos en estandartes de lo mejor de la producción nacional. Naturalmente que tales gratificaciones no se hubieran concedido sin que la criba previa resultase completamente satisfactoria (ya hemos mencionado como el mensaje político de *La venganza* quedó completamente desfigurado). Sea como fuere esta es una actitud que obliga a interrogarse sobre sus posibles causas. Mucho nos rememos que la explicación no puede ser unívoca y no nos atrevemos a fijar una sola por definitiva. Adelantemos, en todo caso, que este tipo de especulaciones tienen más que ver con la naturaleza del régimen, sus circunstancias y evolución que con el propio Bardem. Es decir, el antifranquismo y los propósitos críticos y testimoniales del realizador están fuera de toda duda pero la compleja situación que se vivía, definida tanto por la heteróclita naturaleza del régimen como por las estrategias de la oposición (fundamentalmente del PCE), podían acabar propiciando unas consecuencias opuestas a las que él mismo pretendía.

LAS RAZONES DE UN COMPORTAMIENTO CONTRADICTORIO

A nuestro juicio, son cuatro, al menos, las posibles razones que explican esta actitud bifronte del régimen franquista hacia el cine de Bardem. Vayamos ya a la exposición de esas posibles causas:

1º Las películas de Bardem podían ser utilizadas, como luego lo serían las del Nuevo Cine Español, para prestigiar internacionalmente el régimen. El mismo Berlanga se ha referido a ello en los siguientes términos: "*El Régimen acepta este hecho consumado de que existen unas películas distintas a las habituales que pueden hincar el diente en cosas molestas y, en lugar de intentar suprimirlas por decreto, las asume manipulándolas (y manipulándonos a nosotros, realizadores de las mismas) ofreciéndolas como producto de prestigio de cara al exterior, intentando dar una imagen aperturista del Régimen fuera de España*"³¹. De hecho, no deja de ser significativo que, una vez cuajada la operación de nuestra particular nueva ola, ni Bardem ni Berlanga fuesen llevados a los festivales internacionales.

Sobre el extremo que apunta Berlanga existe un testimonio harto revelador: a finales de 1957 y principios de 1958 se especuló sobre la posibilidad de que *Calle Mayor* optase al Oscar de Hollywood y hay unas cartas de los embajadores (español y americano) y del director general de Cinematografía donde se habla del asunto. Lo llamativo se encuentra en una carta del consejero de Información de la embajada, Luis A. Bolín, a José Muñoz Fontán, en la que, tras pedir información diversa sobre Bardem, la película y el cine español a fin de promocionar el filme, dice: "*La ocasión es única para desarrollar en los Estados Unidos una excelente propaganda de cosas que nos interesan a este efecto*"³².

2º La utilización de la tolerancia como arma arrojadiza. Esta relativa liberalidad con la que se trataba a las películas de Bardem (siempre, no hay que olvidarlo, tras pasar por el cedazo censor) podía ser usada como un modo de acallar las críticas del realizador o de restarles legitimidad. A propósito de la polémica desatada por las declaraciones efectuadas por Bardem en Argentina durante la celebración del Festival de Mar del Plata (donde se presentó *A las cinco de la tarde*) en las que denunciaba la falta de libertad del régimen y la pobreza del medio cultural

31 BERLANGA, Luis G., obra citada, p. 18.

32 La carta se fecha el 26 de diciembre de 1957 y está recogida en ACM C/ 13.833, Expte. 202-55

español, el director de *Pueblo*, Emilio Romero, escribió:

"Un hombre cuya fama se la debe a sus actividades cinematográficas en el país donde trabaja, difícilmente podría probar que el ambiente era asfixiante, ya que si realmente lo fuera no hubiera podido hacer todas esas cosas por las cuales se lo conoce como director famoso y además con inclinaciones de tibieza respecto al Régimen político español. Por si esto no fuera poco, el señor Bardem no ha encontrado ninguna dificultad para dirigir en el mundo sindical el grupo correspondiente al que pertenece como director y acudir a este festival del Mar del Plata que origina todo este asunto y nada menos que como miembro de la comisión oficial española, que presidía el propio director general de Cinematografía y Teatro (...)

*Hay, en verdad, una cosa que realmente no pueden hacer las autoridades españolas en favor del señor Bardem -y es lo único que falta- como es que en los festivales extranjeros premien sus películas. Todo lo demás, el señor Bardem ha podido alcanzarlo en España"*³³.

Este párrafo resulta ejemplar para entender las relaciones entre un director como Bardem (y, quizás, todos los cineastas de oposición) y el Régimen. La misma libertad condicionada que se le ofrece sirve para acallar sus voces de protesta y, como vemos, no necesariamente desde las estructuras estrictamente políticas sino desde del propio cuerpo social que las sustenta.

Ya en 1978, con Franco y la dictadura desaparecidos, Luis Gómez Mesa escribía abundando en lo ya comentado: *"Ya puede Bardem decir cuanto quiera, expresarse sin trabas. Y eso que en la época anterior se proyectaron en los Festivales de Cannes, Berlín, Venecia, en representación oficial del cine español, sus películas Muerte de un ciclista, Calle Mayor. La venganza (Los segadores), Los inocentes, Sonatas y Nunca pasa nada"*³⁴. Por las mismas fechas Tomás García de la Puerta se expresaba en términos muy similares: *"Hay algo que sí admiro personalmente del gran director y es que nunca ocultó sus ideales, aunque, estando tantas de sus películas <<acogidas al crédito sindical>>, cabe pensar que el señor Bardem en el Sindicato del Espectáculo, aunque saludase con el puño cerrado, para cobrar tendría que abrir la mano..."*, luego, tras reconocer que *Siete días de enero* no era un mala película (el texto era una crítica de la misma), añadía que su director había logrado *"realizaciones mas importantes 'bajo el oprobioso régimen franquista'"*³⁵

3" La convicción por parte de las autoridades de que sus películas son ineficaces como revulsivo social. Los organismos rectores del cine español confiaban en que, una vez pasado el tamiz censor, se reducía notablemente el potencial impacto negativo de las películas de oposición. La censura obligaba a elaborar un lenguaje críptico que terminaba por hacer incomprensible los valores críticos de las películas, relegando su cine para el consumo de unas minorías. Léase si no lo escrito por un lector de guiones a propósito del de *Nunca pasa nada*: *"Película muy cerebral, muy de minorías, con grandes diálogos en francés que no la harán nada comercial en España. Esto en el fondo, al quitar posibles espectadores. limarán su peligrosidad..."*³⁶.

33 *Pueblo*, 23/1/1961.

34 GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1978, p. 253.

35 GARCÍA de la PUERTA, Tomás, *Pueblo*, 4/4/1979.

36 Informe del lector de guiones José Mana Ovejero Álvarez, 27/9/1961, A.M.C., C/ 26.530. Expte. 57-63. No deja de ser éste, por otra parte, un comportamiento esquizofrénico: se subvencionan películas que no gustan en la confianza que tampoco gustarán al espectador. O sea, no se apoyan ni por razones ideológicas ni por sus valores comerciales. ¿Cuál es, pues, la razón? No puede ser otra que esa necesidad de darle al régimen un barniz "liberal".

Con respecto a esta misma película, pero una vez terminada, se expresó así José María Cano Lechuga, también censor, quien justifica su autorización en los siguientes términos: "*De cura a la generalidad del público espectador, que no analiza demasiado o nada, sinceramente creo que el impacto total del film no ha de resultar gravemente dañino*". No obstante, añadía que la intención y la realidad objetiva de la película eran demoledoras "*por presentar la media verdad (...) de la sociedad española con disparos muy peligrosos de muy largo alcance*"³⁷. Se puede decir más alto pero no más claro y, sin embargo, no hay reparo alguno en autorizar la película.

4" Mas allá de estas explicaciones meramente instrumentales, hay otras que tienen que ver con una cierta coincidencia en el modo de concebir el cine que tiene Bardem y el de ciertos representantes del *establishment* cinematográfico. Esta coincidencia se produce con los sectores del bloque dominante que podríamos calificar, utilizando abusivamente el término, como *oposición interna*. Nos referimos a aquellos que intentaron hacer evolucionar el régimen desde dentro cuya figura más emblemática en el campo cinematográfico fue, sin duda, José María García Escudero. En su línea de pensamiento, aunque con una influencia mucho menor, cabe incluir a críticos cinematográficos como José María Pérez Lozano o Marcelo Arroita-Jáuregui. Todos ellos practicaban un catolicismo militante (teñido por unas preocupaciones sociales próximas al falangismo de preguerra) autocalificado de antiburgués. Representan la primera generación de católicos seriamente interesados por el cine y su modo de enfrentarse a este fenómeno cultural ha sido calificado como "contenutista"³⁸. Esto es, afirman que el cine tiene una importante función social al entenderlo como un poderoso vehículo de ideas y, por esta causa, se valoran especialmente las películas que se ocupan de temas importantes (desde el punto de vista social, moral, religioso o político) siendo ponderadas en función del tratamiento que hacen de ellos. Esta actitud es la que les conduce a defender la censura para intentar evitar los peligros que conlleva la influencia del cine sobre el espectador a la vez que persiguen que amplíe sus límites de tolerancia pues sólo una "censura inteligente" (la expresión es de García Escudero) puede propiciar la aparición en la pantalla de ciertas cuestiones que es necesario que sean examinadas por la sociedad. Se apuesta por el cine social, se condena el de evasión y se admira el neorrealismo (particularmente a Rossellini). En el caso del cine español, se vitupera el cine folklórico o la comedia por su carácter evasivo mientras que se hace lo propio con el histórico o el religioso dominante en la época por la degradación a la que someten temas que se consideran importantes.

Estas ideas son muy similares a las defendidas por Bardem y por algunas de las plataformas de la crítica cinematográfica de oposición como eran *Objetivo* (de cuyo consejo de redacción formaba parte el director) o *Cinema Universitario*, pero obviamente desde una óptica política distinta. Discrepan, eso sí, en la necesidad de que exista la censura pero, en este punto, unos y otros llegaron a coincidir en las Conversaciones de Salamanca en la petición de que se promulgase un código censor por parte del Estado aunque, evidentemente, no por las mismas razones. Desde la izquierda se aceptó como un mal menor y se jugó la baza del posibilismo cuando se pidió su promulgación aunque sólo fuera como un modo de reducir sus índices de arbitrariedad.

37 Actas de la Junta de Clasificación y Censura, rama de Censura, 301711963, A.M.C., CI 54.431, Expte. 28.238.

38 Sobre esta manera de concebir el cine, véase TURAU, Iván, *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco. La gran controversia de los años sesenta*. Barcelona, Universidad 1983.

Esta manera de ver el cine se relaciona con otros aspectos de carácter político. Tanto Bardem (y quienes ven el cine como él, desde la oposición al régimen) como quienes aspiran a reformar el franquismo desde dentro (gentes como García Escudero) coinciden, a propósito del cine pero apuntando más allá, en que quieren galvanizar a la sociedad frente a los propósitos desmovilizadores del núcleo dirigente del franquismo. Como ha observado atinadamente el sociólogo Juan J. Linz en un artículo sobre la naturaleza del sistema político franquista, uno de los rasgos que lo definía (pasados los años iniciales, muy próximos todavía al final de la guerra y de preponderancia falangista en su definición) era la ausencia de una movilización ideológica activa entre la población tal como se practicó en la Italia fascista y, sobre todo, en la Alemania nazi³⁹. Frente a esta pretensión de desmotivar políticamente a los ciudadanos: relegándolos a una posición de aceptación pasiva del status quo, se alzan cineastas falangistas de "izquierda" como José Antonio Nieves Conde que pretende llamar la atención sobre la necesaria transformación social (apelando a los valores de un falangismo joseantoniano de primera hora) que tienen su correlato en el campo de la crítica en figuras como los citados Marcelo Arroita-Jauregui, García Escudero o Pérez Lozano, representantes de un catolicismo social que encuentra su plataforma de expresión por antonomasia en la revista *Film Ideal*. Estos católicos son los adelantados de lo que luego sería el *aggionamiento* de la Iglesia tras el Concilio Vaticano II. Todos ellos quieren un cine didáctico y testimonial, lo cual les aproxima a realizadores de izquierdas como Bardem, aunque el punto de vista sobre las soluciones que necesita la sociedad obviamente no coincidan. Pero su punto de encuentro es ese propósito de considerar al cine como un instrumento "concienciador", en el que los contenidos son muy importantes, tomando el realismo como referencia estética. Frente a ellos se sitúan los realizadores y críticos que defienden un cine comercial escapista o un cine "político" de carácter retórico. Y más tarde también se les enfrentaron (a unos y a otros) los abanderados de las teorías sobre la puesta en escena surgidas de las páginas de *Cahiers du Cinema* que encontrarán acogida en revistas como *Documentos Cinematográficos* o *Film Ideal* en su segunda etapa⁴⁰.

En suma, esta cierta coincidencia en la concepción y función del cine dentro de la sociedad puede contribuir también a explicar las simpatías que despertó la obra bardemiana en sectores críticos tan alejados de su adscripción ideológica comunista.

39 LINZ, Juan J., "Una teoría del régimen autoritario. El caso de España", en PAYNE, Stanley G. (ed.) *Política y sociedad en la España del siglo XX*, Madrid, Akal, 1978, pp. 205-264.

40 Sobre el impacto de esas teorías sobre la crítica cinematográfica nacional puede consultarse la obra de Iván TUBAU citada en la nota 38.