

La valoración del cineasta Juan Antonio Bardem en tres escritos de José María García Escudero (1954-1962)

JUAN FRANCISCO CERÓN GÓMEZ

SUMMARY

This paper analyzes three essays on cinema published by José María García Escudero, twice Director General for Cinema and Theatre during the Franco period (1950-1951 and 1962-1967). In both cases, he attaches great importance to the production of Juan Antonio Bardem, militant in the Spanish Communist Party and opposing activist against Franco's régime. These documents are presented as an outstanding example of the relationships between this opposing film director and an active member of the political system, to conclude that they were more complex than you may outwardly presume.

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Queremos manifestar en primer lugar nuestro propósito de efectuar una lectura de tipo histórico de la obra de Bardem. Naturalmente, no en los límites de este artículo, esta tarea se concibe dentro de una investigación más amplia y estas páginas no son más que un primer paso. No se pretende postular la superioridad del conocimiento histórico sobre cualquier otro', pero no cabe duda que cada uno produce un tipo de saber sobre el objeto de estudio (en este caso, el cine) que son de naturaleza distinta.

Vayamos por partes: ¿Cuál es el objeto de estudio de la historia del cine? respuesta

1. Nos referimos a la semiótica, la estética o el análisis textual fílmico

inmediata: las películas. No obstante, hay que precisar: los filmes y los procesos y condiciones de producción, distribución, exhibición y recepción de los mismos. De este modo, se evita cometer el error de considerar al cine un fenómeno puramente estético e insular. Se entiende, pues, no sólo como una consecuencia de la época en la cual se gesta sino también como un factor que influye en la sociedad insertándose en la dinámica permanencia/cambio que le es inherente. Planteado así el trabajo del historiador, es evidente la importancia capital que tienen las fuentes documentales. Estas son múltiples y muy variadas. Pensemos ahora tan sólo en algunos ejemplos para el caso español: así, la calificación obtenida por una película por parte de la administración franquista o la censura ejercida sobre ella nos ilustra sobre la posición adoptada por el poder político; las carteleras de los diarios nos muestran el éxito o fracaso de un filme según qué tipo de sala o según qué lugar del país, etc. Mención especial merecen las críticas y comentarios aparecidos en la prensa o los ensayos cinematográficos publicados contemporáneamente. Estas fuentes permiten conocer el gusto cinematográfico de cada momento y las reacciones suscitadas por la obra de un cineasta. Todo ello, al margen de la información objetiva que puedan contener.

De acuerdo con estas consideraciones, queremos ocuparnos aquí de tres ensayos cinematográficos publicados entre 1954 y 1962 por José María García Escudero: *La historia en cien palabras del cine español* (1954), *Cine social* (1958) y *Cine español* (1962)². García Escudero³ fue, sin duda, la figura más relevante de la política cinematográfica del franquismo, un hombre inequívocamente fiel al régimen pero muy crítico con el cine español. En estas tres obras dedicó una especial importancia al cine de Juan Antonio Bardem, conocido antifranquista, militante del PCE y realizador de algunos de los títulos más importantes del cine español de los años cincuenta. El encuentro de estas dos personalidades en los textos que analizamos ofrece un magnífico ejemplo de las relaciones entre este cineasta de oposición y uno de los integrantes del sistema al que combate durante los años cincuenta⁴. Es el momento en el cual la hegemonía ideológica alcanzada por el franquismo durante la década anterior hizo crisis. Como explica Tuñón de Lara, las

2. (1) *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca, 1954. Contiene un ensayo de doce páginas que da título al libro y una amplia recopilación de artículos publicados en la prensa. (2) *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958. Hace un repaso a este tipo de películas en todo el mundo, dedicando al cine español unas cincuenta páginas. (3) *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962. Analiza los problemas de la cinematografía nacional en sus más variados aspectos. La tercera parte está dedicada al tema de las relaciones entre los intelectuales y el cine en España. A partir de ahora citamos en el texto a los tres ensayos anteponiendo el número asignado y, a continuación, el número correspondiente a la página.

3. Ocupó en dos ocasiones la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La primera desde agosto de 1951 a marzo de 1952, nombrado por el ministro de Información y Turismo Arias Salgado. Entre 1962 y 1967 volvió al cargo de la mano del ministro Manuel Fraga Iribarne. Fue jurídico del Ejército del Aire y Letrado de las Cortes, hombre profundamente religioso y amante del cine. Escribió en diversas publicaciones del momento (especializadas o no en cine) y es autor también de *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967, *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat, 1970 y *La primera apertura*. Diario de un director general, Barcelona, Planeta, 1978. Ha publicado también diversos libros sobre política e historia.

4. Juan Antonio Bardem nació en Madrid en 1922. En el periodo a que se refiere este artículo realizó: *Esa pareja feliz* (1951) con Luis G. Berlanga, *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956), *La venganza* (1957), *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1960). La monografía más completa sobre su vida y obra es: G. EGIDO, L.: J. A. *Bardem*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983.

consignas lanzadas por los aparatos del Estado son contestadas por los intelectuales, los estudiantes y los obreros que persiguen la superación de la guerra civil y la división originada por ella en la sociedad española. No obstante, existe una doble contradicción: vanguardia/masa y tipo joven/tipo maduro. Mientras los primeros términos de los binomios se sitúan frente a las consignas del régimen, la mayoría asiente silenciosamente⁵. Juan Antonio Bardem está implicado en esta dinámica doblemente; de un lado, pertenece a la generación que no ha hecho la guerra civil; de otro, es un representante del grupo de intelectuales cuyo discurso se opone frontalmente al de los aparatos del poder.

2. EL IDEARIO DE JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO

García Escudero es hipercrítico con la cinematografía nacional. En su *Historia en cien palabras del cine español* dice:

«Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita.»⁶ (1, 11).

¿Cuales son las premisas que le permiten rechazar el cine dominante? Comencemos intentando precisar su pensamiento cinematográfico. Este no es ofrecido de modo cerrado y acabado en estos ensayos ya que no son de tipo teórico sino de valoración de determinados aspectos del cine y, en muchas ocasiones, de un modo muy apegado al terreno. No obstante, algunos de los rasgos de su pensamiento sí que se pueden deducir por su aplicación práctica.

En primer lugar, hay que afirmar que G. Escudero tiene una concepción idealista del cine. Esto es, supone que hay una idea previa de lo que debe ser el cine, y, en función de ella, distingue qué películas son cine y cuales no. Tal concepción se liga con aquellas que hablan de la esencialidad del fenómeno fílmico, de su radical diferencia con respecto a otros medios de expresión. Esto es lo que le conduce a afirmaciones como la que sigue: «En 1936 no se veía la manera de hacer cine sin que saliese teatro: hoy se hace cine y sale cine» (1, 19).

Cabe preguntarse cual es ese paradigma cinematográfico al cual las películas han de tender. El autor aboga por un «cine realista, con problemas e inteligente» (3, 30-34), de

5. TUÑÓN DE LARA, M.: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1981 (tomo X de la *Historia de España* dirigida por el mismo autor), pp. 496-498.

6. Estas son las cien palabras que dan título al ensayo y que G. Escudero pormenorizaba a continuación a lo largo de doce páginas. Semejante concepción de la historia del cine español no varió en ninguno de los tres ensayos que comentamos. Para Julio Pérez Perucha, de este tipo de obras y de las conclusiones de las *Conversaciones de Salamanca* (1955) arrancan gran parte de los equívocos surgidos en torno al estudio de la cinematografía nacional: PÉREZ PERUCHA, J.: «Trayecto de secano (algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una *Historia del Cine Español*)», en *Archivos* (1), Valencia, 1989, pp. 43-44. Este artículo formaba parte de un bloque denominado «Propuestas para la escritura de una historia del cine español» en el que también participaron Miguel Marías, Francisco Llinás, Diego Galán y Román Gubern.

modo que el neorrealismo italiano le parece el suceso más importante ocurrido tras la incorporación del sonido. Si con lo de «realista» y «con problemas» se refiere (aunque no sólo) al planteamiento temático del filme, con el adjetivo «inteligente» califica el cuidado que hay que prestar también a los aspectos formales. Pretende, pues, una fórmula clásica de equilibrio entre contenido y forma. Por fin, podemos decir que confía en las posibilidades del cine como instrumento pedagógico, capaz de producir en el espectador un efecto de maduración moral (haciendo la salvedad del cine de puro entretenimiento al que respeta cuando es de calidad). Tiene, pues, una concepción humanista del cine⁷.

Descendiendo a un nivel más concreto, el autor rechaza el conjunto del cine folklórico, histórico, religioso y las comedias que eran habituales entonces y reivindica un cine religioso y un cine político españoles. Para comprender el significado de estos términos hay que referirse a sus convicciones ideológicas (expresión de las contradicciones existentes al interior del bloque dominante). El ideario político de G. Escudero, inspirado en sus creencias religiosas, se acerca a las posiciones del falangismo de preguerra, opuesto, tanto al comunismo (por materialista y ateo) como al conservadurismo burgués (por antisocial). Su fidelidad al régimen franquista es incuestionable ya que, aunque no encarne aun todos sus ideales sí que lo considera el marco adecuado para que éstos se puedan cumplir. Pretende, pues, influir para resituarlo en lo que suponía que eran sus esencias. De este ideario deriva una sincera preocupación social pero que sólo se expresa, de acuerdo con los principios católicos, en términos de conciencia individual. Rechaza, por tanto, la falsedad habitual en el cine de la época y alaba a películas como *Bienvenido Mister Marshall*⁸. Este tipo de cine no lo concibe como algo opuesto a los principios del sistema sino implícito en ellos y sólo una desviación de éstos es lo que ha producido el cine que condena. Así, escribe:

{[Bienvenido Mister Marshall] es cine europeo, pasado por el 18 de julio» (1, 19).

En *Cine español* (3, 65), dice:

«Se puede ser católico y no gustarle a uno *El canto del gallo*. Se puede estar con el 18 de Julio y no gustarle a uno *Murió hace quince años*, ni *La fiel infantería* ni *La paz empieza nunca*⁹. Mejor dicho: si se es profundamente católico, si se está profundamente con la fecha citada, no se puede estar con ninguna de esas películas y hay que estar en cambio, con las Conclusiones de las Conversaciones [de Salamanca]¹⁰...

7. Este concepto del cine es el que le hace reclamar la presencia de temas sociales en las películas pra concienciar al espectador a la vez que defiende la necesidad de la censura como modo de evitar los riesgos que comporta la capacidad de influir del cine.

8. *Bienvenido Mister Marshall* (1952) de Luis G. Berlanga. Bardem colaboró inicialmente en el proyecto pero tuvo que abandonarlo por problemas con la productora. No obstante, el guión fue firmado conjuntamente por Bardem, Berlanga y Miguel Mihura. La intervención de este último fue decisiva como se demuestra en LARA, Fernando y RODRÍGUEZ, E.: *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, 35 Semana Internacional del Cine, 1990, pp. 200-211.

9. *El canto del gallo* (1955) y *Murió hace quince años* (1954) de Rafael Gil, *La fiel infantería* (1959) de Pedro Lazaga, *La paz empieza nunca* (1960) de León Klimowsky. Román Gubern comenta estas películas en 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca, 1986, pp. 120-123.

10. A juicio de G. Escudero *Los jueves, milagro* (1957) de Berlanga era «(...) nuestra película religiosa más importante y una de las más importantes que conozco (...)» (2, 302). Esta película provocó diversos incidentes con la jerarquía. Para este caso y otros del mismo periodo: MARTÍNEZ BRETÓN, J.A.: *Influencia de la iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Madrid, Haroforma, 1987.

De estos presupuestos se desprende la conclusión de que es precisa la intervención estatal a fin de orientar al cine nacional en la dirección correcta". Esta intervención se concreta a través de dos instrumentos esenciales: la protección económica (especialmente las declaraciones de interés nacional)¹² y la censura. G. Escudero se opone a los criterios que se han seguido para otorgar la protección y su primer paso por la Dirección General de Cinematografía y Teatro es un exponente práctico de esta disconformidad".

En sus escritos polemiza con aquellos que quisieran que desapareciera la censura¹⁴, defendiéndola a capa y espada: «(...) incluso una censura torpe será, inmediatamente al menos, menos nociva que la falta de censura (...)» (3, 65).

Dado este ideario, no puede extrañar a nadie que en sus ensayos critique algunos aspectos del cine de Bardem al que, no obstante, admira y respeta. Veamos.

3. LA VALORACIÓN DEL CINE DE BARDEM

En 1954 (cuando Bardem sólo había realizado *Esa pareja feliz* y *Cómicos*) escribe: «(...) Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, que es el binomio en que hay que poner la esperanza, si es que admite esperanza, el cine español.» (1, 179). De *Esa pareja feliz* comenta «(...) una comedia de principiantes pero muy estimable cinematográficamente (...)» (2, 278). A *Cómicos* (Fig. 1) la califica como «una película de categoría internacional» (1, 180) y cree que hay que colocarla por encima «de donde llega el noventa y nueve por ciento del cine español» (1, 181). En 1958 aseguraba que *Muerte de un ciclista* (Fig. 2) era la película más ambiciosa que se había realizado en España hasta ese momento (2, 282). Y aún dedicó mayores elogios a *Calle Mayor* y *La venganza* (Fig. 3) en las páginas de *Cine social*. Ya en 1962, escribió que Bardem se encontraba en un bache (hay que suponer que incluía en él a *Sonatas* y *A las cinco de la tarde*) pero, no obstante, seguía viendo a Bardem y a Berlanga como las grandes esperanzas del cine español (3, 53).

A pesar de la excelente consideración que García Escudero tenía del conjunto de la

11. Se queja de «(...) la falta de una política cinematográfica propianiente dicha, y me refiero a la falta de un pensamiento firmemente aplicado sobre lo que nuestro cine debe ser y la manera de conseguir que lo sea...» (3, 72).

12. Según la Orden de 15 de junio de 1944, las declaraciones de interés nacional (que suponían una gran cantidad de ventajas) iban destinadas a aquellas películas que diesen «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos». Se comprende, pues, la capacidad de orientación del cine español de este instrumento. La protección económica y la censura fueron contestadas de modo radical en: PÉREZ MERINERO, D. y C.: *Ciite y control*, Madrid, Castellote Editor, 1975. El trabajo más reciente que aborda estas cuestiones: VALLES COPEIRO DEL VILLAR, A.: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1992.

13. Buen ejemplo de ello es la polémica suscitada en torno al filme de José Antonio Nieves Conde *Surcos* (1951) donde se narra las dificultades de una familia campesina emigrada a la ciudad. Sufrió correcciones por parte de la censura y fue calificada como «gravemente peligrosa» por la Iglesia. No obstante, G. Escudero la defendió desde su puesto de director general lo que precipitó su salida del ministerio. Este conflicto está descrito en GARCÍA ESCUDERO, J. M.: *La primera apertura*. Diario de un director general, Barcelona, Planeta, 1978, p. 25.

14. Juan Antonio Bardem sufrió frecuentemente los embates censores. Por ejemplo, hubo de modificar el final de *Muerte de un ciclista* o añadir unas palabras al principio de *Calle Mayor* para aclarar que lo que se narraba en el filme no hacía referencia a ningún lugar en particular.



Figura 1.
Cómicos (1954)

filmografía bardemiana, fueron también ostensibles los aspectos en los que el ensayista polemizaba con el realizador. Algunos de ellos eran de naturaleza estilística o narrativa, otros de tipo político (aunque, a veces, se hace difícil distinguir unos de otros ya que los procedimientos narrativos de Bardem son inseparables de su concepción del mundo).

a) La estética. La agudeza crítica de G. Escudero es indudable, inmediatamente percibió lo lejano que estaba el estilo de Bardem del de los filmes neorrealistas (aun conservando la misma atención por el hombre). Para marcar estas diferencias se refiere al uso de todos los recursos de los que deliberadamente había prescindido el neorrealismo: «la plasticidad vigorosa, la dureza de los encuadres», «el empleo de primer y aun primerísimos planos» y el «montaje habilísimo» (2, 85). Todo ello le hace hablar de «una película más plástica que otra cosa» (1, 182) y de un «estilo demasiado visible» en *Cómicos* (1, 183) y, pensando en esta película y en *Muerte de un ciclista*, estima que el exceso de técnica conduce a la frialdad (2, 285). Todo ello no podía ser del agrado de un ensayista que pretendía un equilibrio entre la forma y el fondo en los filmes tal como apuntábamos anteriormente¹⁵. Sin embargo, estimaba que tal situación había comenzado a superarla el cineasta con *Calle Mayor* y, sobre todo, con *La venganza* (2, 285).

15. De todos modos, G. Escudero decía: «Aunque no se hubiese de liberar Bardem del empacho técnico, le preferiría así al cine de zapatillas a que tantos analfabetos cinematográficos nos han acostumbrado» (2, 279).



Figura 2. *Muerte de un ciclista* (1955).



Figura 3. *La venganza* (1957).

b) Las ideas de fondo. Las discrepancias ideológicas fueron expresadas por G. Escudero sobre todo a propósito de *Muerte de un ciclista* y *La venganza*, dos filmes donde la intencionalidad política de Bardem con referencias a la situación española es obvia¹⁶. De modo genérico, el escritor observó que las películas de Bardem no eran un testimonio sino un juicio ya que el cineasta seleccionaba tan sólo aquellos aspectos de la realidad que encajaban con el mensaje que pretendía transmitir". Nada habría que objetar a ello, decía, si no fuera porque es un juicio «a priori»: «[Bardem] Ve el mundo a través de unos esquemas ideológicos, y llega a no considerar más que estos, como si su conocimiento le dispensara de ver la realidad» (2, 280). Estos esquemas son de raigambre marxista y es de suponer que G. Escudero lo sabía perfectamente" sin embargo, jamás hizo referencia a ello, quizás por no perjudicar a Bardem. Finalmente, calificaba a su cine de político en lugar de social porque no se limitaba a plantear problemas sino que también ofrecía soluciones.

Muerte de un ciclista es una completa radiografía de los conflictos por los que atravesaba la sociedad española en los años cincuenta. Aparecen todas las clases y grupos sociales urbanos, especificándose (aunque sea veladamente) su posición ante el régimen. Así, María José (Lucía Bosé) y su entorno representan a la alta burguesía que apoya y se beneficia del «status quo»; Juan (Alberto Closas), ex-combatiente y antiguo falangista que ocupa una plaza como profesor universitario gracias a las recomendaciones de su cuñado, sufre una crisis de conciencia que le hace comprender la ruina de los ideales en los que había confiado (representa de este modo a intelectuales como Laín Entralgo o Dionisio Ridruejo que, tras su apoyo inicial al franquismo, se habían situado contra él en los años cincuenta); se muestra también una protesta estudiantil que es reflejo de los conflictos universitarios de la época y, finalmente, aparecen los obreros insistiendo en sus malas condiciones de vida y en la solidaridad que les une. A pesar de todo ello, G. Escudero calificó a los personajes de la película como faltos de españolismo (2, 282) en un intento de anular su componente crítico". Sin duda, era consciente de que la película impugnaba las consignas lanzadas desde el poder y detectó que la acusación de Bardem se extendía «hasta las mismas instituciones» (2, 282). Movido por sus convicciones católicas y su fidelidad al régimen, intenta continuamente trasladar lo que era un conflicto político a la esfera individual: ve el filme como una acusación contra el egoísmo. como un problema de conciencia y, como tal, no ve razón para culpar a una sola clase social (la alta burguesía) (2, 284). Pero es evidente que Bardem no pretendió trazar un retrato del egoísmo humano en general sino lanzar una acusación sobre aquellos sectores de la sociedad española responsables de la existencia de un régimen autoritario y antisocial.

En esencia, el argumento de *La venganza* narra como dos familias campesinas enemistadas de modo feroz durante largo tiempo comprenden, finalmente, la conveniencia

16. También una película como *Sonatas* (1959) contiene claras alusiones política⁵ pero G. Escudero no se ocupa de ella en *Cine español* que es el único de los libros tratados aquí publicado tras su estreno

17. Esta razón le hace considerar su cine próximo al naturalismo francés. Aunque añade: «(...) me remito a *Calle Mayor* y, sobre todo, *La venganza*, que puede significar –si lo que en ella se anuncia es continuad* la liquidación de la etapa naturalista de se creador» (2, 279).

18. De hecho polemiza con el marxismo o con películas y críticos de esta tendencia en numerosas páginas de *Cine .social*.

19. Es el mismo empeño que perseguían los censores cuando hicieron añadir al comienzo de *Calle Mayor* unas palabras que precisaban que lo que se narraba en el filme podía ocurrir en cualquier lugar.

de olvidar el pasado y perdonar. En el filme se dicen frases como: «nadie está solo ni puede vivir solo», «muchas veces los enemigos lo son por estar apartados y sin hablar y no por otra cosa» o «la tierra es grande: cabernos todos juntos». Las referencias a una superación de la guerra civil y a la necesidad de construir una sistema en el que tengan cabida todos los españoles son obvias. La venganza plasmaba, pues, la consigna de la reconciliación nacional lanzada por el PCE en 1956 y que fue acogida, aun con diferencia de enfoques por otros grupos políticos (como el FLP, Moviment Socialista de Catalunya o Acció Social Democràtica). G. Escudero percibió claramente este propósito y lo juzgo positivo:

«Condenación del egoísmo, la había en el cine anterior de Bardem; pero mantenía una tajante divisoria que nada autorizaba a saltar. Aquí la ha saltado él mismo, a la vez que ha tendido un puente entre las dos Españas que se oponían en toda su producción» (2, 292).

No obstante, le reprochó cierta parcialidad (se dio cuenta de que, en el filme, los que tenían que hacerse perdonar eran los vencedores) (2, 291) y, por otro lado, de nuevo intentó anular los rasgos específicamente españoles del conflicto: «(...) el problema es general, común a muchas sociedades. y con características parecidas en todas ellas.» (2, 292). Otro apunte más: G. Escudero lamentaba que *La venganza* no hubiera conservado el título inicial *Los segadores* (2, 289) y también que la localización del argumento en 1931 fuera un tanto artificial (2, 292) pero no dijo, en cambio, que fue la censura la que obligó a Bardem a tomar ambas decisiones. Lógicamente, su defensa de la censura no le permitía reconocer los desperfectos que ocasionaba.

4. A MODO DE CONCLUSIONES

Cabe preguntarse, una vez vistas las discrepancias estéticas y políticas entre uno y otro personaje, a qué se debe el elogio general que G. Escudero dedicó a Bardem.

a) Comencemos por lo más simple, esto es, el ensayista gusta del cine y lo conoce bien lo que no le permite quedar indiferente ante los indudables aciertos que hay en la obra de Bardem.

b) Ambos personajes comparten su admiración por el neorrealismo y una concepción humanista del cine. En efecto, las películas de Bardem marcan un itinerario moral de los personajes que se pretende que sea seguido también por el espectador".

c) El carácter polémico de la filmografía bardemiana frente al cine dominante en España. Ya hemos visto la crítica que G. Escudero hacía del cine nacional y su especial rechazo del cine folklórico, el histórico y el pseudo-religioso. Bardem se situaba también en tal posición de dos modos, uno explícito, el otro implícito. Así sus escritos en Índice u Objetivo manifiestan este punto de vista, a la vez que (por ejemplo) el arranque de *Esa pareja feliz*, donde se ridiculiza un filme de tipo histórico, es una condena cristalina del cine anterior. Del mismo modo, en *Calle Mayor* utilizaba como base argumental el sainete *La señorita de Trevélez* de Arniches (muestra de la literatura tradicional, básica en el

20. Esto las hace muy diferentes (además de por razones estilísticas) de otros filmes renovadores del periodo tal como *El pisito* de Marco Ferreri. Este didactismo se acentuó clarísimamente en algunos títulos posteriores de Bardem como *El puente* (1976) donde, iras las peripecias ocurridas a un obrero en un fin de semana, éste se decide a participar en actividades sindicales.

desarrollo del cine español) para transformarlo en un implacable drama social. De modo implícito su renuncia a todos los géneros entonces habituales y su compromiso con los temas político-sociales de actualidad es otra toma de posición frente al cine dominante. A esto se añade la presencia en sus obras de estilemas propios del cine europeo y americano que rompían con la estética habitual en las películas nacionales.

d) Cabe pensar también que los éxitos de Bardem en el extranjero animasen a G. Escudero en su defensa pues éstos podían ser aprovechados por el régimen como un modo de prestigiarse cara a la opinión pública internacional.

A la luz de todo lo expuesto, se observa que el análisis detallado de un fuente histórica (en este caso, los escritos de G. Escudero) revela que la relación entre este cineasta de oposición y uno de los integrantes del régimen al cual se opone no responde al esquema simplista de enfrentamiento del uno contra el otro. Como creemos haber mostrado, hay un proceso más sutil y complicado.