

## CINE Y TEATRO EN LOS AÑOS DE POSGUERRA

MARIANO DE PACO  
Universidad de Murcia

La lectura de *El cine de Juan Antonio Bardem*, de Juan Francisco Cerón<sup>1</sup>, especialmente en su primera parte, me ha servido de provechoso recordatorio acerca de las estrechas relaciones que en los años de posguerra tuvieron el cine y el teatro, la literatura y las artes, dentro de la sociedad cerrada y opresiva de la dictadura. El mismo Bardem se refiere, al editar en 1993 el guión de *Calle Mayor*, a episodios del rodaje en 1956 que remiten a obsesiones de la censura que nos traen a la memoria otros ocurridos en representaciones teatrales, por ejemplo la de *Escuadra hacia la muerte* (1953). Hay, por otra parte, un intento común de captar los problemas de la sociedad en la que se vive y de expresarlos por medio de las manifestaciones artísticas. Los seres recogidos por Buero Vallejo en *Historia de una escalera* hacen pensar en los que reflejaron en sus cuentos Ignacio Aldecoa o Bardem y Berlanga en *Esa pareja feliz*, como hay una voluntad crítica en poetas de la *Antología consultada*, en *Surcos* o en *Bienvenido Mister Marshall*. Carmen Martín Gaité se refirió en *Esperando el porvenir* a la influencia ejercida por el neorrealismo italiano en el grupo de *Revista Española* y, en general, en las artes y las letras. Buero Vallejo ya establecía en 1950 la relación en “Neorrealismo y teatro”, aunque otorgando al teatro la prioridad cronológica respecto al cine neorrealista. Años después, Buero, en un texto emitido por radio y editado por vez primera en su *Obra Completa*, decía de *Cómicos* que era “una película admirable” que constituía quizá “el más conmovedor homenaje que nuestro cine ha podido rendirle a nuestro teatro”.

En *El cine de Juan Antonio Bardem*, Juan Francisco Cerón realiza un completo estudio, en su origen tesis doctoral, de uno de nuestros más valiosos cineastas, pero al tiempo va diseñando un panorama en el que podemos advertir la clara conexión entre

---

<sup>1</sup> Juan Francisco Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad-Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

Mariano de Paco

el cine y otros elementos de la vida cultural española. Si, como se indica en el capítulo que sirve de Introducción, Bardem y Berlanga van a la cabeza de un “movimiento de repulsa hacia el cine dominante”, que, en diversos géneros (folklore, comedia, policiaco o cintas de niños prodigio), era el que contaba con más numeroso público, algo similar podría afirmarse de un teatro reducido en muchos casos a salas de cámara y ensayo, a representaciones únicas y con carácter minoritario frente al éxito comercial del *teatro de evasión*.

El capítulo primero se dedica a “la formación de un cineasta”, desde su nacimiento en “una familia de actores” hasta los repetidos fracasos en sus intentos por entrar en la profesión; el más sonado de ellos sería el suspenso de su película de prácticas de fin de carrera en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), el documental *Barajas, aeropuerto transoceánico*, tras el que Bardem decidió no probar suerte en una nueva convocatoria. Poco antes, en septiembre de 1949, había presentado a censura el guión de *El cielo no está lejos*; las observaciones de alguno de los censores apuntaban a su reflejo de la “vida corriente” y destacaban en ella un nuevo modo de hacer cine (recordemos que el 14 de octubre de ese año se estrenó *Historia de una escalera*, que iniciaba un teatro crítico y distinto).

Especialmente relevante para las relaciones que estamos trazando es el capítulo segundo: “El pensamiento cinematográfico”. Bardem da principio a su actividad de escribir sobre cine en *La Hora*, en una etapa de cierta apertura y marcada inclinación a la cultura de esta revista del SEU. Cuando Bardem y Berlanga se hacen cargo de la sección de cine, en 1949, Alfonso Sastre se ocupaba del teatro y en este medio apareció el *Manifiesto del Teatro de Agitación Social*, firmado por Sastre y José María de Quinto. Al igual que las de estos escritores, las colaboraciones de Bardem en ésta y en otras revistas (*Índice, Objetivo...*) tienen un carácter informativo y teórico pero también reivindicativo; sus aspiraciones cinematográficas y políticas se muestran unidas y “su oposición al cine español imperante” implica un rechazo de “la cultura e ideología vigentes” y, por ello, del “régimen político en el que se desenvuelven” (p. 55).

La actitud de Juan Antonio Bardem enlaza con la de Buero y de modo aún más evidente con la de Sastre (no olvidemos la posterior empresa común de *A las cinco de la tarde*) pero también tiene que ver con otros escritores y hombres de teatro. En “Para qué sirve un film” (diciembre de 1956) señaló que el cine tenía que “mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro entorno, aquí y hoy”, afirmación que cuadra a la perfección con los propósitos de la “generación realista” que se está gestando (Olmo, Muñiz, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Rodríguez Buded...). Cerón afirma, sin embargo, que Bardem “apenas se plantea las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y la realidad. En sus escritos hay numerosas alusiones a la necesidad de una estética realista, pero poco se dice de qué caracteres ha de tener tal manera de concebir el cine”; lo que, por el contrario, sí ocurre en cuanto al

teatro en numerosos artículos dispersos, algunos de los cuales, en el caso de Alfonso Sastre, dieron lugar después a la publicación de su *Anatomía del realismo* (1965). No obstante, es parejo, en unos y en otros, el “carácter esencialmente testimonial” de sus creaciones.

Nos hemos detenido en las vinculaciones entre cine, teatro y sociedad en la que surgen. Cerón apunta al final de este capítulo que “las ideas de Bardem se insertan en una tendencia más amplia vigente en los años cincuenta, cuando algo comenzó a cambiar en el país tras el monolitismo de la década anterior” (p. 68); tal tendencia muestra “la aspiración a una cultura crítica, realista y comprometida socialmente”. Ese ambiente se manifestó en las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, como se dejó ver en los Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España (Conclusiones de Santander), con coincidencia incluso en reivindicaciones concretas, como la de la supresión de la censura (en los Coloquios se advierte, por otra parte, cierto recelo hacia el cine por su “captación de públicos que antes se movían en la órbita del teatro”).

Una cuestión de extraordinaria importancia cierra este capítulo: la referente a la valoración que con la perspectiva *de hoy* se hace del cine de aquellos años y de determinadas posturas entonces tenidas como inobjektables. Un significativo ejemplo es el de Luis García Berlanga, que resume así Cerón: “A su juicio hubiera sido más provechoso que su generación no hubiera hecho tabla rasa con ese tipo de cine y que hubiera intentado la renovación desde dentro” (pp. 72-73). El desarrollo de este planteamiento excedería por su alcance el espacio del que en el conjunto del estudio dispone y, más aún, el de las líneas que aquí podríamos dedicarle. El asunto, además, tiene la marca de los futuribles (“¿Qué habría ocurrido sí...?”), tan fecundos en lo creativo como problemáticos en el terreno de la investigación. Pero quizá puede ser ilustrativo a este respecto aludir a la polémica del *posibilismo-imposibilismo* que sostuvieron en 1960 Alfonso Sastre y Buero Vallejo.

Hemos de detenernos aquí de acuerdo con los propósitos expresados en el título de estas páginas, pero queremos antes dejar constancia de que lo hacemos en la página setenta y cinco de un libro que cuenta con casi trescientas cincuenta. En los capítulos siguientes (“Los inicios”, “Los éxitos en Cannes y Venecia”, “Retorno a UNINCI”, “Una época de dificultades”, “El cine de encargo”, “El cine político”, “Las series de televisión” y “La vuelta a la gran pantalla”) se analiza la rica trayectoria profesional de Bardem, que no carecía de aspectos menos claros, como el de su larga ausencia de la pantalla grande entre 1979 (*Siete días de enero*) y 1997 (*Laberinto final*).

Los útiles apartados de la Filmografía y la Bibliografía ponen fin a un documentado trabajo de oportuna publicación y del que sólo hemos atendido a un aspecto, el que tiene que ver con el mundo del teatro. Por eso habríamos deseado ver la faceta del Bardem ocasional director escénico (fuera del ámbito delimitado por el título) y nos

*Mariano de Paco*

han atraído singularmente las páginas que Juan Francisco Cerón dedica a *Cómicos*, a *A las cinco de la tarde* o a *Lorca, muerte de un poeta*.