

Marti Martorell

**E**l mes d'abril, el Centre de Cultura de «Sa Nostra» i el Servei d'Activitats Culturals de la Universitat de les Illes Balears organitzen conjuntament el «Cicle de cinema espanyol». En aquesta primera edició del cicle es projectaran les pel·lícules *Es una pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga; *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), de Luis García Berlanga; *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem i, finalment, *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán-Gómez, una selecció, doncs, del cinema espanyol realitzat els anys cinquanta.

La intenció era oferir primer un cicle sobre el cinema espanyol dels anys quaranta, però la *Filmoteca Nacional* només ofereix les seves còpies a altres filmoteques: sembla que, a una de les «comunitats autònomes» més riques de tot l'estat, és una fita inassolible... D'altra banda, les distribuïdores privades de cinema funcionen gairebé com els videoclubs dels anys vuitanta, ja que trobar pel·lícules de més de cinc anys espanyoles en bon estat és com intentar creure que Almodóvar fa realment pel·lícules.

Quant al cicle finalment programat: quin era el panorama cinematogràfic espanyol durant els cinquanta? Respecte dels anys quaranta —la dècada del cinema de l'autarquia, segons l'estudi del cinema espanyol José Enrique Monterde, font per a una bona part d'aquest article<sup>1</sup> s'havia obert una esclatxa i es començava a desenvolupar un altre tipus de cinema crític amb la realitat que imposava la dictadura, una crítica, evidentment, encoberta.

Els anys quaranta significaren per al cinema la imposició d'una primera i autèntica política cinematogràfica, perquè mai abans, des del naixement del cinema, no se n'havia fixada cap. Però això que ara actualment és el que més es demana des de tots els àmbits relacionats amb la indústria cinematogràfica, realment va esdevenir tot just acabada la guerra —l'etapa més coercitiva del franquisme— un sistema de control polític que actuava en dos sentits: d'una banda, suposava la repressió directa amb la censura i, de l'altra, mitjançant subvencions i ajuts econòmics, provocava el cofoisme de la indústria, és a dir,

no tractarsegona quins temes ni plantejar-se res perquè així arribassin els doblers. Si es té en compte que hi ha cinema si tan sols darrere hi ha una bona aportació econòmica, és fàcilment comprensible que els mecanismes de la censura política i religiosa gairebé no eren necessaris: qui s'arriscava en plena època de postguerra a produir una pel·lícula que potser acabaria enllaunada sense estrenar?

Un altre punt que encara feia més complicada la producció cinematogràfica pròpia va ser l'obligació de projectar totes les pel·lícules, estrangeres fins i tot, en espanyol, la qual cosa va provocar: primer, tallar d'arrel la possibilitat d'enregistrar pel·lícules en cap altra llengua peninsular que el castellà; segon, canviar l'argument original per «acomodar-lo» a les idees franquistes i, finalment, crear una competència excessiva a una indústria cinematogràfica que ja comptava amb prou problemes. Ara bé, els anys cinquanta la situació comença a canviar. Els motius principals són una major presència espanyola en els diferents fóruns internacionals; els canvis produïts en les esferes de govern i el començament de les protestes obreres i universitàries i l'enfortiment del Partit Comunista d'Espanya com a abanderat de l'oposició al règim. A més, comencen a fer-se sentir els dissidents, és a dir, tot un grup de gent relacionada amb el món cultural que volia expressar el seu malestar amb la dictadura. Envers aquesta gent, el franquisme va prendre dues postures que anava alternant: d'u-

na banda, el sistema els reprimia, de l'altra, els tolerava i fins i tot, en certa mesura, en feia publicitat, especialment si es tractava de fer-los conèixer a l'estranger, amb la idea de fer veure que a Espanya també eren permeses actituds «inconformistes».

En referència a la política cinematogràfica d'aquesta època, cal fer esment que va ser en aquests anys que la censura —sobretot eclesiàstica—, al contrari que deu anys enrere, sí que va funcionar efectivament com a mostra que ja accedia al món cinematogràfic gent «perillosa». És en aquest context que apareixen les figures de Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga i Fernando Fernán-Gómez, els directors de les pel·lícules que es projectaran el mes d'abril al Centre de Cultura. En el cas de Juan Antonio Bardem, per exemple, és ben coneguda la seva militància en el PCE i, quant a Berlanga, sense militar-hi, n'era un simpatitzant.

Les dues fonts principals de la «dissidència» dins el món del cinema varen ser l'IIIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) i les diferents universitats. De fet, amb l'ajuda del SEU (sindicat universitari oficial) es varen organitzar les dues edi-

<sup>1</sup> Monterde, J.E. "El cine de la autarquía (1939-1950)" i "Continuismo y disidencia (1951-1962)". *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen, 40), 1995, pàg. 181-295.

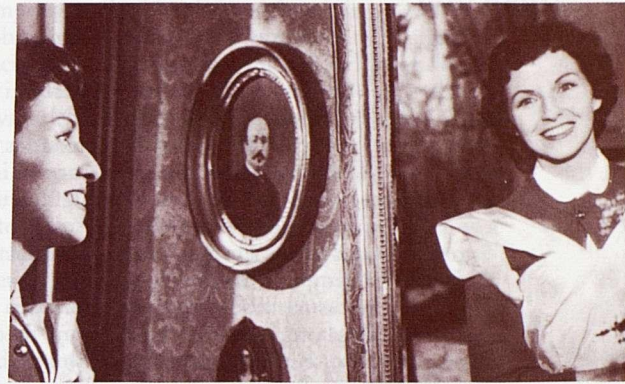
*Com en el cas d'Esja pareja feliz, Fernando Fernán-Gómez va fer servir les vicissituds i problemes econòmics d'un jove matrimoni mitjà espanyol per mostrar que la realitat no era tan rosa com el règim volia fer veure.*

cions (el 1951 i el 1953) de la *Semana de Cine Italiano* a Madrid, gràcies a les quals es va poder conèixer el cinema neorealista, un punt de referència indiscutible per als dissidents. Encara el SEU de Salamanca, va organitzar el 1955 les *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*, una altra fita en l'etapa reivindicativa d'un nou cinema espanyol.

Respecte de la pel·lícula *Esja pareja feliz* (1951), cal dir que significa el debut en el món del llargmetratge de Bardem (1922) i Berlanga (1921), que es conegueren el 1947 quan ingressaren en primera promoció com a alumnes als estudis de l'IIEC. Va ser la segona producció feta per Altamira, SL una productora creada per antics estudiants de l'IIEC. Amb un guió escrit també pels dos codirectors, l'estrena d'aquesta obra va suposar una arribada de renovació en el panorama del cinema espanyol de començaments dels anys cinquanta i es pot considerar, juntament amb *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, la primera manifestació del «cinema de la dissidència». *Esja pareja feliz* conta la història de les pobreses i falses il·lusions d'una parella jove que intenta sortir endavant i, de fet, però, va haver d'esperar dos anys perquè fos estrenada, gràcies a l'èxit de *Bienvenido Mr. Marshall*, perquè va provocar reticències entre el món cinematogràfic per la visió crítica i més aviat amarga que destil·lava contra la pròpia indústria cinematogràfica i la realitat més immediata.

Quant a *Bienvenido Mr. Marshall*, es tracta d'una producció d'Uninci, al començament una productora afecta al règim, però des-

prés en mans del PCE, no orgànicament, i aglutinadora d'intel·lectuals anti-franquistes. Amb guió de Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem i Miguel Mihura, va dirigir-la Berlanga i va ser la primera pel·lícula espanyola que analitzaria, críticament és clar, les circumstàncies econòmiques i polítiques que varen impedir que les ajudes del Pla Marshall — nom amb què és conegut l'*European Recovery Program*, programa nord-americà d'ajuda econòmica a la malmesa Europa de postguerra— no fossin efectives per a Espanya, per la connivència de Franco amb les potències de l'Eix. *Bienvenido Mr. Marshall* narra les peripècies que corre un poble castellà imaginari, Villar del Río, per aconseguir que els nord-americans hi deixin un bon grapat de doblers. Ja ha passat a l'antologia del cinema espanyol el discurs que pronuncia el batlle del poble, interpretat per José Isbert, tot just abans que la caravana de cotxes americans arribin. *Calle Mayor* va ser escrita i dirigida per Juan Antonio Bardem, que es va inspirar vagament en *La señorita de Trévelez* de Carlos Arniches, una obra que conta la història d'una dona fadrina que és víctima d'un pretendent amorós fals i que definitivament acaba condemnada a la soledat definitiva. Però per damunt d'aquesta història, també hi ha



la punyent visió que Bardem dona de la realitat social de l'època, especialment de l'ambient tancat de ciutat provincial de postguerra. Aquesta pel·lícula, juntament amb *Muerte de un ciclista*, realitzada dos anys abans, el 1955, es poden considerar les dues millors obres de Juan Antonio Bardem. Fernando Fernán-Gómez, d'altra banda, va fer, amb *La vida alrededor* i, un any abans, el 1958, amb *La vida por delante*, un fresc de caire irònic que retratava l'esperit de supervivència que era necessari en aquella època per continuar endavant. Com en el cas d'*Esja pareja feliz*, Fernando Fernán-Gómez va fer servir les vicissituds i problemes econòmics d'un jove matrimoni mitjà espanyol per mostrar que la realitat no era tan rosa com el règim volia fer veure. ■

