

María Teresa García-Abad García*

↳ Estrategias narrativas de un teatro y un cine esposados en los años cincuenta: los cómicos de José Martín Recuerda y Juan Antonio Bardem¹

1. “Una realidad en la que estamos hundidas hasta el cuello”

Al compromiso sociopolítico del artista se apela sucesivamente en períodos de difíciles circunstancias históricas: “Sean cuales fueren las causas, se trata de un hombre que ha recibido más que sus semejantes y, por lo tanto, está obligado a dar más” (García Seguí 1961a: 20). La dictadura resultante de la Guerra Civil situó a los españoles durante cuatro décadas en un contexto poco propicio para la expresión crítica y libre desde el que la opinión hubo de plantearse a menudo envuelta en discursos perifrásticos y distanciadores capaces de esquivar la tijera de la censura, aunque en gran medida su propia existencia obligó a la mayoría de los autores a escribir bajo unas normas que evitaban tratar temas poco beneficiosos para el nuevo orden, o a hacerlo con un camuflaje lo suficientemente eficaz (Oliva/Vilches de Frutos 1999: 560). La evasión a través de géneros poco comprometidos, de planteamientos no problemáticos, fue la solución radical y mayoritaria de autores y artistas de teatro y cine. Pero junto a ellos, encontramos manifestaciones que son exponentes de reflexiones derivadas de una mayor implicación del artista con las circunstancias y el hombre de su tiempo, pequeños avances de gigante que asientan los incipientes cimientos de discursos más abiertos:

Las obras de la nueva hornada, presentadas a la censura para publicación o representación, estaban escritas siguiendo procedimientos que ninguna normativa podía fácilmente configurar: la sutileza de los recursos dramáticos o literarios servía para burlar la censura ideológica, moral o estética y permitía que el público interpretara como primeras lo que, acaso, sólo podía ser inferido como segundas intenciones. La propia censura era responsable de la aparición de “creaciones” que engullía con dificultad (Abellán 1999: 612)².

* *M^a Teresa García-Abad García es investigadora del CSIC (Madrid), en donde dirige el proyecto de investigación “Entre el papel y la pantalla: Literatura y cine”. Es autora de los libros La novela cómica (1997) y Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad (1926-1936) (2000), además de numerosos artículos sobre teatro y cine en el siglo xx.*

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología a través del Programa Ramón y Cajal. Se incluye dentro del proyecto de investigación “Bases documentales para la Historia del Teatro Español del siglo xx: Historia del Teatro en Madrid entre 1949 y 1960”, dirigido por la Dra. M^a Francisca Vilches de Frutos. Agradezco a su directora las orientaciones para este ensayo.

² Sobre la censura en el teatro y en el cine véanse los trabajos de Gubern (1981), Cramsie (1984) y Abellán (1999).

El comienzo de los cincuenta inaugura un avance cualitativo en los planteamientos autárquicos y aislacionistas de la primera década del régimen franquista. La apertura de fronteras se deja sentir también en la producción de autores de teatro y directores de cine que desde planteamientos tanto estéticos como ideológicos divergentes coinciden en ampliar el reducido espectro de análisis de la realidad contemporánea. En *El sol sale para todos* de Francisco Casanova, uno de los personajes conminaba a otro sobre la necesidad de implicarse en la realidad inmediata: “No te das cuenta que hay una realidad en la que estamos hundidas hasta el cuello” (Torres Nebrera 1996: 231). José Martín Recuerda recuperaba el valor de “esa generación perdida”, “una generación que aporta al teatro un deseo de reflejar a la tierra y al hombre españoles, a veces, con un sentido casi metafísico, con toda la amplitud que lo metafísico implica” (Heras 1965: 7), en una entrevista concedida a la revista *Primer Acto* en los años sesenta. Unos años antes, *Nuestro Cine* había dedicado una amplia reflexión al cine social en España. Entre otros, José Monleón denunciaba su pobreza ideológica y espiritual, su desconexión de la realidad y el temor a hacer un cine crítico y polémico donde se mostraran verazmente una serie de problemas de nuestra sociedad y de nuestro tiempo. Para ello se apelaba al testimonio autorizado de teóricos como Peter Brook, que se refirió a la riqueza social del inconformismo, a la necesidad de aprovechar al artista para denunciar las desarmonías de la colectividad: “El artista tiene un delicado deber que cumplir con respecto a la sociedad y al tiempo en que vive” (Brook 1961: 11). Juan Antonio Bardem compartió también en sus declaraciones esta dimensión comprometida del artista: “A mi parecer, el cine será, ante todo, testimonio o no será nada” (García Seguí 1961a: 22). El análisis del estado de la cinematografía española en la revista *Objetivo* (1955) trajo a primer plano de las objeciones del cineasta la ineficacia política del mismo, denunciada junto a otras lacras que impedían su pleno desarrollo: su falsedad social, su cortedad intelectual, su nulidad estética y su raquitismo industrial.

La dificultad de abordar en la práctica tentativas abocadas al más absoluto confinamiento favoreció el desarrollo de lenguajes en donde la metáfora, el símbolo, la metonimia, se convierten en procedimientos de decodificación necesarios, en donde las soluciones morales suplantán las lecturas sociales, y los conflictos individuales o familiares protagonizan experiencias extrapolables a la realidad colectiva y social. De este modo, se produce un desplazamiento de problemas como la falta de libertad, la desesperanza, la pobreza material y espiritual a espacios poco susceptibles de sospecha, operaciones imprescindibles en épocas en las que, como recuerda Bardem, la Biblioteca Nacional prohibía la lectura de libros que no fueran de texto y donde el director de cine pudo acceder a la lectura del *Ulises* porque pasó por un manual de historia³. En este contexto, los metalenguajes artísticos supusieron una forma de sumisión, pero también de expresión

³ José Luis Abellán describe con las siguientes palabras el alcance devastador de los mecanismos censores: “Numerosas comisiones de depuración y control asumieron la misión casi imposible de decidir sobre lo que era o no era tolerable en la nueva sociedad. Probablemente un arrasamiento intensivo y extensivo de tal magnitud tiene difícil parangón en la historia de las naciones modernas. Bajo la amenaza de delito de rebelión militar y juicio sumarísimo, libreros, editores y particulares debían entregar a las comisiones de depuración toda clase de impresos: libros, folletos, revistas, carteles o grabados disolventes o inmorales” (1999: 610).

posibilista nada desdeñable en el momento, una estrategia narrativa a la que se sumaron los trabajos de autores de una misma generación desde diferentes medios, aunque la opción no ha estado exenta de polémica⁴. Así, el degradado modo de vida de los cómicos, su desmoronamiento económico, ético y social, y la virtualidad del arte como vía de escape de la realidad posibilitaron la presencia de propuestas como las de Martín Recuerda en *El teatrito de Don Ramón* o Bardem en *Cómicos*, trasunto de la ruina económica y moral, de la desesperanza de todo un pueblo que pudo ser simbólicamente expresada desde los etéreos territorios del arte, única vía de salvación posible, como se plantea en *Surcos* a través del personaje de Manolo, el hermano pequeño de la familia emigrante que se une a los titiriteros.

2. Cómicos de teatro

En 1957, fecha en la que José Martín Recuerda da fin a su *Teatrito de Don Ramón*, la escena madrileña continúa acaparada por los continuadores de fórmulas evasionistas⁵. Los dramaturgos con otras ambiciones éticas y estéticas ven cómo sus intentos de estrenar son obstaculizados por los rigores de la censura, la mezquindad de la organización empresarial y la actitud de la crítica. Su propuesta, no obstante, recibe el codiciado “Lope de Vega” de 1958 que presuponía el estreno de los textos premiados.

En el *Teatrito* de Martín Recuerda un grupo de cómicos viejos y fracasados se reúne en una miserable buhardilla para representar un *Milagro* de Berceo, con la esperanza de contar entre sus espectadores con la presencia de la autoridad más prestigiosa del lugar, el Arzobispo. Los últimos preparativos del rudimentario montaje teatral dan lugar a un mosaico de frustraciones, al desencanto de todos y cada uno de los personajes que renovarán en esta ocasión la desesperanza radical de sus propias vidas, cuando definitivamente se aborta la expectativa mayor del espectáculo y el invitado de honor no comparece.

Don Ramón, *alter ego* del propio autor⁶, concentra toda la amargura del hombre apasionado por el teatro que no puede romper los límites de su entorno provinciano para llegar a la gloria del éxito. Del mismo modo, Don Anacleto y Don Ceferino han desechado ya la vieja aspiración de poder trasladarse a Madrid, ciudad que habría posibilitado sus aspiraciones de autor dramático y actor, respectivamente:

PURITA.— Pobre Don Anacleto. ¿Por qué no se fue a Madrid? Si se hubiera ido a tiempo, como todos le aconsejábamos, hoy sería un autor consagrado.

⁴ Sobre la áspera polémica del posibilismo entre Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo véase Iglesias Feijóo: “Ante la mayor parte de los medios juveniles del tiempo poco conformes con el sistema, su supuesto ‘posibilismo’ resultaba denunciado como ejemplo de una práctica autocensura que se volvía ineficaz; por esa razón, vino a concluirse, se autorizaban sus estrenos” (1996: 255).

⁵ Véase el reciente y actualizado estado de la cuestión sobre el teatro de posguerra en Oliva/Vilches de Frutos (1999).

⁶ “Escribí *El teatrito* en mis tiempos de director del Teatro Universitario de Granada, época en que no encontraba salida posible a mis aspiraciones. Era entonces el clásico provinciano que aspira a vivir y a luchar en Madrid... Pensaba que mi vida quedaría arrinconada en mi provincia, haciendo teatro de aficionados, sin la menor esperanza... ¡Días provincianos de infinita tristeza, de imposible comunicación!” (citado en Velázquez Cueto 1984: 40).

DON CEFERINO.— Yo siempre lo dije: a Madrid, a Madrid. Se nos ha pasado la vida sin tener siquiera la dicha de ver Madrid. Ni en vacaciones pudimos... Cuánto me hubiera gustado ser un cómico que vive, sin pena ni gloria, sin saber por qué, toda su vida en Madrid (1984: 78-79).

Pero Madrid no es el paraíso que catapulta las posibilidades de desarrollo de la mal-trecha carrera profesional, sino una estación de tránsito hacia el delirio más absoluto: “PURITA.— Embarcó para América con una compañía de aficionados al teatro. Después se quedó en una selva en las riberas del Amazonas. Su hermana Rosa dice que los indios le hicieron príncipe” (79). Historia que encubre un destino aun más degradado que el de los cómicos de la buhardilla, el representado por Marina, madre borracha de un autor de teatro que murió esperando estrenar su comedia, o el de Hilario, músico cansado de su poco gratificante carrera de conciertos: “Cada día me encuentro con menos fuerzas, y quisiera descansar o, mejor, morirme en esta ciudad, donde están los míos [...]. No creas que triunfar por el mundo es mejor que los triunfos que tienes en tu buhardilla” (96). Purita, callada y casi siempre pensativa y soñadora, pega las estrellitas de papel de plata que decoran el telón de terciopelo, y recuerda sus amores de joven, uno de ellos, Sebastián, el actor que marchó a América. En la actualidad sólo conserva a su gato de angora como única compañía y el temor de que el tiempo se lo arrebate de las manos: “Me he quedado tan sola, Don Anacleto..., que ya ni me alegra ver la primavera desde mi balcón” (81). El desencuentro entre la realidad y el deseo se traduce también a través del amor. Ramón, enamorado de Purita, que a su vez sufre un romanticismo enfermizo que la mantiene anclada en el pasado, es insensible a los sentimientos sinceros de Marina, a los que sólo responde cuando ya es demasiado tarde: “Ahora que parece que he perdido todo..., quiero encontrarte” (124).

La realidad, tanto la de la buhardilla como la representada por el mundo exterior, es referente de un espacio opresor que cercena sistemáticamente las aspiraciones de los personajes. Los mugrientos ventanales desde los que Purita divisa el cielo raso y el camino de Santiago son también el objetivo que permite apreciar la imagen amenazante del Arcángel con la espada levantada que flanquea la cúpula de la iglesia. Su ambiente degradado y empobrecido es sólo un trasunto del orden social, del asfixiante espacio que envuelve la tediosa vida de un pueblo privado de los más elementales principios de libertad. La falta de espacios, físicos y vitales, se acentúa a través de los límites del espacio escénico. A su estructura se ha referido Velázquez Cueto (1984) al percibir muy acertadamente una disposición triplemente cerrada: la derivada de la fijación de los límites físicos de la buhardilla (cerrazón del espacio físico), la que se produce como consecuencia de la incapacidad de conocer y aceptar la realidad, que inevitablemente se les impone (cerrazón del espacio ideológico), y la incomprensión y el desprecio que suscita su actitud marginada (cerrazón del espacio social).

La simbología de los espacios es un recurso muy común entre los escritores de la generación realista. La buhardilla llena de telarañas que acoge a Avelino, profesor de una devaluada Historia, que le obliga a venderla según palabras de su alumna Susi, debió percibirse como la referencia más diáfana de una España degradada en la obra de Carlos Muñiz, *Telarañas*, que hubo de conformarse con un estreno marginal (8 de mayo de 1955) por la Compañía de Teatro de Ensayo de la Escuela Oficial de Periodismo. La estilización plástica de la escena con la que comienza la comedia y el discurso inicial del

Hombre de las Telarañas no dejan lugar a dudas sobre el carácter revulsivo de la propuesta de Muñiz⁷:

HOMBRE.— Yo soy un hombre extraño, al menos eso dice la gente... Soy amante de la limpieza y curioso hasta el límite de sentirme inquieto cuando no consigo descubrir lo que hay detrás de las cosas, si bien, cuando lo hago, suelo llevarme muchos disgustos... Me entristece contemplar esa pasividad de la gente que vive indiferente a la mugre que le rodea. A veces me alegra ver cómo esa gente saca un poquito la cabeza y se eleva sobre todas esas cosas, manifestándose higiénica, buena...; pero son tan pocas...! (1956: 7).

Este hombre estrafalario intentará hacer comprender a Avelino, el profesor de Historia, el peligro que supone “huir del conocimiento real de las cosas”, presupuesto básico de una generación comprometida con su tiempo. También explicitará un principio de implicación entre el arte y la vida, clave en varias generaciones de autores amordazados: “Somos tan tontos que nos dejamos engañar por todo lo aparente sin detenernos a pensar que lo aparente es una parte, nada más que una parte; sin acordarnos de que la vida no es farsa completa aunque tenga mucho de ella y haya momentos en que lo parezca totalmente” (8).

La desesperanza radical de Martín Recuerda parece encontrar una única salida, un cierto bálsamo a través de la alienación por el arte. Los sueños de los actores cobran vida en el papel que representan. Así Don Ramón, en un discurso un tanto contradictorio entre los deseos del personaje y los del actor que encarna, hace realidad sus aspiraciones a una vida retirada y recoleta a través de su papel de fraile, deseos que, nos tememos, responden a una sublimación de opciones predeterminadas por la falta de recursos: “¡Lo que me hubiera gustado poseer el huertecillo de un cartujo y un arroyo!” (1956: 88). El desmoronamiento final del teatrillo, del escenario que acoge la representación virtual del *Milagro*, no es sino trasunto de la claudicación del hombre ante las circunstancias, expresión de un “teatro de la sumisión”, germen de discursos posteriores más comprometidos, más audaces, donde la denuncia no deja espacio a la compasión:

Desde que empecé a escribir teatro jamás me propuse ser inconformista. Inconformista me hicieron los demás... He querido escribir siempre “teatro español”, sin símbolos, sin claves, sin abstracciones y demás zarandajas encubridoras, sino de una manera muy directa..., yéndome en busca de lo que pueda ser España. Este ha sido mi pecado. Pecado con expiación. Esa España que tanto me ha zarandeado, desconcertado, humillado... (21).

Las crónicas del estreno no se mostraron en general demasiado favorables a la representación. En ningún caso se sugiere una lectura ampliada del conflicto individual ni en lo que se refiere a la acción dramática, ni a los caracteres, ni a los espacios; si cabe, se reduce aún más la perspectiva en ocasiones, incluso, con cierta mofa sobre el dramatismo del asunto representado⁸. Martín Recuerda aportaba, cuando menos, una propuesta

⁷ “Al alzarse el telón se ve una enorme telaraña incrustada en un telón de gasa que ocupa toda la embocadura. Acto seguido aparece el HOMBRE de las telarañas que viste un chillón traje verde, remendado por las rodillas; lleva una chistera con la copa desvencijada. En su mano derecha un paraguas. Entra por la derecha” (1956: 7).

⁸ “*El teatrillo de Don Ramón* es ese rincón oscuro en donde el hombre acumula sus fracasos y sus frustraciones. Es ese receptáculo a donde van a parar los ensueños de luces y aires de otros climas que el ofici-

ambiciosa, alejada de las tópicas situaciones al uso, como reconoció Adolfo Prego: “Cuando el telón se levanta, el espectador sonríe. Lo que tiene ante los ojos es algo distinto a ese terrible tresillo con su mesita y su teléfono, que nos persigue sañudamente durante todo el año teatral, como el león de la Metro en las películas de esa casa” (1959: 9). Sus declarados modelos dieron pie a algún crítico para calificar a su autor de “secuaz” de Lorca, un recuerdo, por otra parte, políticamente bastante impropio⁹. Por su parte, Marqueríe quiso reconocer un tipo de teatro al que denomina “farsas encapsuladas” entre las que se cita, aludiendo sin duda a las referencias metateatrales, *La Mojiganga de la muerte* de Calderón, *La escala rota* de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta —obra que acaba, como la de nuestro autor, con una escenografía que se viene abajo—, pasando por *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, y *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Las observaciones a la propuesta de Martín Recuerda, “mejor intencionada que conseguida” (Marqueríe 1959), se desplegaron en un amplio abanico de desaciertos entre los que hubo acuerdos como el referido a la acusada tendencia del autor al melodramatismo¹⁰, la excesiva ingenuidad del carácter de los personajes y una desequilibrada dosificación del desarrollo de la esquemática trama. De la puesta en escena se mencionó la acertada dirección de Tamayo y el decorado de Burman. No así la interpretación de la compañía que acentuó el melodramatismo del texto con una actuación excesivamente retórica, con un estilo acusadamente “llorón y suspirante”: “A Manuel Díaz González, tan acertado otras veces, no se le debía haber aplaudido su persistente ‘baile de San Vito’, como se hizo con exceso de entusiasmo o miopía” (Prego 1959: 9)¹¹.

3. Cómicos de cine

La esperanza, detenida en este universo cerrado, es, en cambio, el asidero que permite a Ana Ruiz, protagonista de los *Cómicos* de Bardem, renovar su amenazada confianza¹². Ana es una actriz de teatro a la espera de alcanzar el triunfo en su profesión que se

nista provinciano entrevee en la lejanía azul de su ventana. Es ese almacén de los recuerdos sepultados de donde nos llega de vez en cuando un soplo primaveral cargado de nostalgias de brisas marinas, de playas tropicales, de mares fulgurantes a la luz de la luna, y de bellas hawaianas danzando al son del ‘hula-hula’. Los ensueños de estos personajes atenazados en la rutina de las oficinas provincianas no van tan lejos (aunque se encuentre alguno que en las selvas del Amazonas se ha conquistado el afecto de los temibles chavantes) y se contentan vislumbrando las luces teatrales de esta capital” (Fernández Asís 1959).

⁹ “García Lorca habló, en su ensayo memorable, de la estética de lo pequeño como característica del arte granadino, y él mismo quemó en sus altares las flores de Doña Rosita. Martín Recuerda, al menos en la comedia estrenada anoche en el Español, proclama su fidelidad a tal estética y su filiación lorquiana” (Freire 1959: 5).

¹⁰ “El autor no acierta a desenredar el drama ambiental que rodea a sus personajes y, fiando muy poco en la inteligencia del espectador, lo recarga y reitera de tal modo que, en un espacio de tiempo increíblemente corto, hace aparecer en escena a una borracha, a un violinista fracasado y a una loca, si bien esta última (justo es decirlo) tiene ratos de lucidez mental cuando llega la primavera” (Fernández Asís 1959).

¹¹ La interpretación corrió a cargo de Manuel Díaz González, María Bassó, Adela Carbone, Antonio Queipo, Erasmo Pascual, Irene López Heredia, José Burguera, Pilar Muñoz, Lolita Salazar y Lina San Juan en los papeles principales.

¹² *Cómicos*, drama de Juan Antonio Bardem, fue estrenado en Madrid en el cine Callao el 28 de junio de 1954 con el siguiente reparto: Christian Galvé, Fernando Rey, Emma Penella, Carlos Casaravilla,

demora –y no, precisamente, por falta de cualidades–. Cansada de su inútil espera, se enfrenta con la realidad que la sitúa ante difíciles encrucijadas vitales: su triunfo profesional pasa por el sacrificio de su propia dignidad. La primera invitación a la huida viene envuelta en forma de cómodo matrimonio, que rechaza sin asomo de duda; la segunda, de la mano de un próspero empresario teatral que protegerá su carrera a cambio de sus favores, un dadivoso pigmalión, un “empresario capitalista”, como lo llama Marga, otra actriz de la compañía, que tiene bien tasado el precio de su poder:

En esta vida, todos los regalos tienen un precio, y Ana no quiere pagarlo. De esta forma, no logrará convertir su sueño anhelado en realidad: no logrará convertirse en primera actriz, pero sí se habrá convertido en una mujer consciente y responsable. Ha obtenido un éxito más importante: sabe que para conseguir lo que se tiene derecho a reclamar debe luchar para ganarlo de una forma limpia (Bardem 1978: 18).

Ana se presenta a través de la pantalla con un insólito carácter femenino, fuerte, determinante y dueña de su propio destino, alejado de los tópicos que adjudicaban a la mujer un papel frívolo, ornamental o psicológicamente débil.

El tiempo se ha parado en la carrera de Ana, en las aspiraciones al amor de Miguel Solís, también en la tediosa vida de los cómicos, en su sisífico peregrinar por capitales de provincia, por ciudades diferentes que son, sin embargo, la misma, con su plaza donde la gente pasea los días de fiesta, su catedral, su plaza de toros, su estatua del hombre con levita y su teatro principal. Ciudades habitadas por hombres y mujeres también detenidos en la encrucijada histórica a los que, como a Ana, les está vedado el progreso si no es a cambio de la renuncia a su propia dignidad.

Pero lejos del conflicto personal, la peripecia de Ana y la compañía de cómicos que protagonizan la película, adquiere una dimensión sociopolítica que ha sido unánimemente reconocida por la crítica posterior: “El público español, acostumbrado al maniqueísmo de la producción nacional, no está preparado para comprender el caligrafismo a que el director se ve forzado a recurrir para contar un problema político-social; la historia de la actriz es meramente simbólica y a partir de ella se monta toda una temática de crítica social”(Bardem 1978: 18).

La estrategia narrativa se complica con un envoltorio formal que dificulta las claves de descodificación y permite su próspera convivencia con una férrea censura, tan aplicada por proteger a los ciudadanos de pecados códigos morales, que dejaba paradójicamente exhibir e incluso premiaba demoledores “desnudos” espirituales. *Cómicos* se convierte así en la película de Bardem mejor tratada por la administración franquista, que no opuso ningún tipo de reparo a su autorización. Al contrario, se señalaron las posibilidades con que contaba el guión para su realización cinematográfica y el profundo conocimiento que se mostraba del medio teatral. Las observaciones hechas al guión tan sólo afectan a algunas palabras como “bemoles”, “cornudo” o “querida”, término que fue sustituido por “amante”. La película fue declarada de interés nacional por la Junta de Clasi-

Mariano Asquerino, Rosario García Ortega, Rafael Alonso, Arsenio Fregnac, Manuel Alexandre, Arturo Marín, Manuel Arbó, Matilde Muñoz Sampedro, Miguel Pastor Mata y Manuel Guitián en los principales papeles.

ficación y Censura el 17 de marzo de 1954, que le concedió una protección equivalente al cincuenta por ciento del coste de producción reconocido (Cerón Gómez 1998: 103). Eso sí: el estreno se llevó a cabo en el cine Callao de Madrid en fechas poco propicias (28-VI-1954), con los saldos de temporada, hecho que no pasó desapercibido para críticos como Juan Espectador (1954): “Cómicos debiera haber sido estrenada en otra época más propicia de la temporada cinematográfica, porque el público, acostumbrado a que la entrada del verano nos traiga los restos de lotes, se merece que una cinta como ésta sea tratada con los máximos honores”¹³. González Egido se refiere a la difícil trayectoria cinematográfica de Bardem, recordando el título de una película –“la lenta agonía del pez fuera del agua”–, que define una carrera en constante lucha contra las dificultades exteriores, ya sean políticas, económicas o industriales, que permanentemente han impedido la plena realización de sus proyectos: “Más del cincuenta por ciento de su tiempo, de sus energías y de sus capacidades las ha empleado en sortear obstáculos, en derribar muros y en encontrar salidas de emergencia” (1958: 31)¹⁴.

En el caso de Bardem, el interés por adentrarse en la vida de una compañía de actores respondía a una preocupación bastante explicable en un creador con larga tradición familiar en la profesión:

La familia de actores a la que pertenezco se remonta a tres generaciones y ya estamos en la cuarta con mis hijos y mi sobrino, y tengo la esperanza de que mi nieto la perpetúe. Por lo tanto, yo he vivido muy de cerca el mundo del teatro, el mundo de los cómicos, cuya saga la empezó mi abuela (Abajo de Pablos 1996: 12)¹⁵.

Su manifiesta preocupación formal, su esteticismo, se extrema en este primer trabajo en solitario, en donde pone en práctica todos los recursos profesionales: su formación en la escuela, sus amplias lecturas, su devoción por el cine americano (*Eva al desnudo*), su fidelidad al neorealismo italiano, combinado con un obsesivo afán de originalidad: “Todo esto explica la insistente búsqueda de perfección formal de la obra y una cierta rigidez estructural, que hace pensar en la estética de la dramaturgia teatral. Refuerza sobre todo el valor del encuadre y el relieve literario de los diálogos. No hay que olvidar que Bardem es un naufrago, que nada contra corriente e intenta sobrevivir” (González Egido 1983: 11). La complejidad narrativa de la película suponía un grave inconveniente para que se la considerara un ejemplo de cine social. Su recepción cuestionaba su aceptación popular, necesaria para ser considerada una muestra del género, según el criterio de algunos críticos:

¹³ Alfonso Sánchez, en *La Hoja del Lunes*, se servía de este estreno para hablar del miedo y la mediocridad que protagonizaba el cine español. *Cómicos* fue seleccionada en 1954 para representar a España en el Festival de Cannes, junto a *Todo es posible en Granada* de Sáenz de Heredia, y *Doña Francisquita* de Ladislao Vajda. La película fue presentada en horario de mañana y sin subtítulos, lo que, sin duda, debió mermar sus posibilidades de recepción (Cerón Gómez 1998: 108-109).

¹⁴ La censura explica buena parte de empresas frustradas del autor. A ella dedica González Egido un capítulo de su libro sobre el cineasta, publicado en 1983.

¹⁵ Los padres de J. A. Bardem fueron los actores Matilde Muñoz Sampedro y Rafael Bardem. A los pocos meses de su nacimiento, la familia se trasladó a América donde la pareja estuvo contratada por algún tiempo. Conchita Bardem, prima de Juan por la rama paterna, sirvió al director para la creación del personaje de Ana Ruiz, si bien su trayectoria vital no es totalmente coincidente (González Egido 1958: 7-9).

Un director cinematográfico que quiere establecer contacto con el más amplio sector del público, no puede ignorar el grado de cultura popular. Esta ignorancia compromete la proyección de la obra, máxime cuando el autor se ve obligado a recurrir a unos personajes y situaciones que, además de su propia significación, deben asumir un valor simbólico (García Seguí 1961b: 20).

Es más, las condiciones de comprensión del público de referencia, su capacidad cultural, política y social, hacía más recomendable una forma narrativa popular más próxima al discurso barrojiano que al valleinclanesco.

El tren que transporta de teatro en teatro las desventajadas vidas de los cómicos es el mismo tren que cruza los campos de Castilla en *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, “primera piedra en el charco de una conciencia nacional farisaica” (Llinás 1995: 12), con las banales esperanzas de prosperidad de una familia de campesinos que se traslada a la ciudad, a ese Madrid tan añorado por los cómicos de Martín Recuerda¹⁶. El guión, firmado por Eugenio Montes y Torrente Ballester, “uno de nuestros mejores críticos teatrales”, llegaba a las pantallas de los cines madrileños el 12 de noviembre de 1951. El año de su estreno se calcula que emigraron más de 60.000 españoles a ultramar, y otros 100.000 se desplazaron en el interior. La ciudad corrompe las inocentes almas de los campesinos, que huyen de las miserables condiciones de la vida rural para ser atrapados en una espiral de violencia, en un medio que es símbolo de la más absoluta depravación. El hacinamiento de las familias en viviendas insalubres, las colas de racionamiento, el comercio abusivo de bienes de primera necesidad, en el que se cimentaron grandes fortunas, la especulación, el estraperlo, la falta de trabajo, la delincuencia y la prostitución generada a partir de estos desajustes sociales se plasman en imágenes con una crudeza inusitada. Sólo Manolo, el hijo pequeño, se redime de la fatal degeneración moral, a la que son sometidos los demás personajes, cuando se enamora de Rosario, la hija de una familia de titiriteros, que se gana la vida con un rudimentario teatrillo para niños en el Retiro. Tonia, la hermana que sueña con convertirse en una cantante de éxito, ha sucumbido, por su parte, a los ofrecimientos del “Chamberlán”. La ciudad ha fragmentado la cohesión familiar, lo que se pone de manifiesto en una escena clave de la película, en el debut de Tonia en el teatro, acosada por los reventadores contratados por el “Chamberlán”, su supuesto protector. Desde el paraíso asisten Manolo, su novia y el padre, personajes que han conseguido sobrevivir a la barbarie; en el patio de butacas, Pili, Pepe y la madre.

Estas imágenes desgarradas de un barrio popular de Madrid en los años de la posguerra suponen un documento asombroso si se tiene en cuenta que no sólo llegaron a la pantalla en un momento histórico de férreo control ideológico, sino que además obtuvieron la consideración de documento de interés nacional por encima de la grandilocuente y propagandística *Alba de América*, un “mamotreto patriótico de CIFESA” (Heredero

¹⁶ Manuel, su mujer y sus tres hijos, Tonia, Pepe y Manolo, llegan a Madrid buscando trabajo y una vida mejor que la que llevaban en el campo. Se alojan en casa de unos parientes. Pili, la hija de éstos, vende tabaco en la calle y es novia de “El Mellao”, un rufián que trabaja para Don Roque, “El Chamberlán”, que se dedica a los negocios ilegales. Pepe, ayudado por Pili, acaba trabajando para Don Roque. Todos los miembros de la familia fracasan en sus intentos de sobrevivir dignamente: el padre es ya viejo, Tonia es seducida por Don Roque. Sólo Manolo consigue una ocupación marginal. Tras la muerte de Pepe en una última y arriesgada operación de contrabando, la familia decide volver al pueblo.

1993: 41), más afecta a los intereses del Régimen. La censura se apresuró a calificar de “gravemente peligrosa” la cinta como resultado de un error de tolerancia que no tardaría en corregirse. La influencia de corrientes estéticas neorrealistas tampoco debió considerarse suficiente justificación, de modo que José M^a García Escudero, recién nombrado director general de Cinematografía y Teatro, y responsable de todo este indecoroso suceso, sería cesado antes de cumplir el año de su nombramiento¹⁷:

Dado el panorama político-social de España, no es de extrañar que la película cayese como una bomba entre las autoridades políticas. Se trataba de gentes que habían combatido junto a los ganadores de la guerra y venían a denunciar una España negra, que era el logro de ese triunfo sobre los que habían luchado contra la injusticia (Cobos 1998: 177).

La cinta no se había librado de la censura previa que corrigió un final más abierto y subversivo, menos moralizante, en el que Tonía, que se resiste a volver al pueblo, salta del tren en marcha en el viaje de vuelta.

La disidencia de Tonía, un gesto de rebelión comprometido, no llegó a las pantallas de nuestros cines; demasiada explicitud para un discurso posible, el de los cómicos, personajes estrafalarios y marginales, cuya relajada moral gozaba de unos límites de tolerancia que permitió la expresión de discursos distanciados de los insustanciales conflictos al uso; una invitación a la huida de un miserable futuro, una toma de conciencia del hombre con las circunstancias de su tiempo, primer paso hacia la libertad.

Bibliografía

- (1951): “Cartelera madrileña. Crítica de estrenos. *Surcos*”. En: *Cámara*, 213 (diciembre), p. 9.
- (1951): “Diez notas en torno a *Surcos*”. En: *Primer Plano*, 11 de noviembre, s. p.
- (1951): “*Surcos* en rueda dialéctica”, *Primer Plano*, 18 de noviembre, s. p.
- (1959): “Informaciones Teatrales y Cinematográficas. Autocrítica. Esta noche se estrena en el Español *El Teatrillo de Don Ramón*, de Don José Martín Recuerda”. En: *ABC*, 29 de abril, p. 78.
- (1960): “*Surcos*. Esquemas de películas”, *Film Ideal*, 45, pp. 239-242.
- (1961): “Diálogos de *Nuestro Cine*. Cine y realidad española”. En: *Nuestro Cine*, 3 (septiembre), pp. 15-19.
- Abajo de Pablos, Juan Eugenio J. (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Qui-rón Ediciones.
- Abellán, Manuel L. (1989): “La censura teatral durante el franquismo”. En: *Estreno*, 2, pp. 20-23.
- (1999): “La censura teatral”. En: Rico (1999) (ed.), pp. 609-614.
- Baquero, Arcadio (1959): “Crítica Teatral. Estreno en el Español de *El Teatrillo de Don Ramón*, de Martín Recuerda (Premio Lope de Vega 1958)”. En: *El Alcázar*, 30 de abril, p. 24.

¹⁷ En la narración de la historia se incluye una invitación del “Chamberlán” a su amante para ir a ver una película en los siguientes términos: “-¿Por qué no me llevas al cine? Echan una psicológica. -Eso ahora no se lleva. Ahora se llevan las neorrealistas. -¿Y eso qué es? -Pues problemas sociales, gente de barrio...” A su vuelta la amante expresa su insatisfacción por el nuevo género: “No sé lo que ganan con sacar a la luz la miseria ¡Con lo bonita que es la vida de los millonarios!” (Trascripción de la película).

- Barbero, Antonio (1951): "Comentemos lo que hemos visto". En: *Cámara*, 213 (diciembre), p. 10.
- Bardem, Juan Antonio (1955): "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía". En: *Objetivo*, junio, pp. 7-8.
- [Bardem, Juan Antonio] (1978): *Juan Antonio Bardem (Selección de textos y fotografías de Luga)*. La Coruña: VI Certamen Internacional de Cine de Humor.
- Bendaña, Jesús (1951): "Lo que hemos visto. Palacio de la Prensa. *Surcos*". En: *Radiocinema*, 180 (diciembre), s. p.
- [Brook, Peter] (1961): "Una entrevista con Peter Brook. No hay nada más peligroso que el burocratismo en el arte". En: *Nuestro Cine*, 2 (agosto), pp. 10-12.
- Cerón Gómez, Juan Francisco (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cobo, Ángel (1993): *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*. Granada: Diputación Provincial.
- Cobos, Juan (1998): "Surcos" En: *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid: Comisión General de España en Expo Lisboa 98, pp. 175-177.
- Cramsie, Hilde F. (1984): *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York, etc.: Lang.
- Espectador, Juan (1954): "El cine en la Semana. *Cómicos*. Callao". En: *Crítica*, 3 de julio, s. p.
- Fernández Asís, V. (1959): "Teatro Español: *El teatrito de Don Ramón*, de José Martín Recuerda, premio Lope de Vega 1958". En: *Pueblo*, 30 de abril, s. p.
- Freire, F. (1959): "*El Teatrito de Don Ramón*, en el Español". En: *Arriba*, 30 de abril, p. 5.
- García Seguí, A. (1961a): "El cine social en España I". En: *Nuestro Cine*, 3 (septiembre), pp. 20-25.
- (1961b): "El cine social en España II". En: *Nuestro Cine*, 4 (octubre), pp. 22-26.
- González Egido, Luciano (1958): *Bardem*. Madrid: Visor.
- (1983): *J. A. Bardem*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano.
- Gubern, Román (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Heras, Santiago de las (1965): "José Martín Recuerda: España tal como la vemos". En: *Primer Acto*, 60 (enero), pp. 7-8.
- Heredero, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia/Madrid: Filmoteca Generalitat Valenciana/Filmoteca Española.
- Iglesias Feijóo, Luis (1996): "La polémica del posibilismo teatral: Supuestos y Presupuestos". En: Vilches de Frutos/Dru Dougherty (eds.) (1996), pp. 255-269.
- Llinás, Francisco (1955): *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Marquerie, Alfredo (1959): "Informaciones Teatrales y Cinematográficas. En el Español se estrenó *El Teatrito de Don Ramón*, de Martín Recuerda y en el Cómic *Cita de amor*, de Benedetti y Lozano Borroy". En: *ABC*, 30 de abril, p. 79.
- Martín Recuerda, José (1984): *El Teatrito de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Ed. de Gerardo Velázquez Cueto. Barcelona: Plaza & Janés.
- Monleón, José (1961): "Un cine sin contenido". En: *Nuestro Cine*, 2 (agosto), p. 1.
- Mostaza, B. (1959): "Teatro. *El Teatrito de Don Ramón*, en el Español". En: *Ya*, 30 de abril, p. 10.
- Muñiz, Carlos (1956): *Telarañas*. San Sebastián: Escelicer.
- Oliva, César/Vilches de Frutos, M^a Francisca (1999): "El Teatro". En: Rico (ed.), pp. 259-604.
- Prego, Adolfo (1959): "Crítica: *El Teatrito de Don Ramón*, de José Martín Recuerda, en el Español". En: *Informaciones*, 30 de abril, p. 9.
- Rico, Francisco (ed.) (1999): *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica.

- Thompson, Michael (1996): “*Iberismo y machismo español* in the theater of Martín Recuerda and Rodríguez Méndez”. En: *Estreno*, XXII, 2, pp. 35-44.
- Torres Nebrera, Gregorio (1996): “La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista (1949-1965)”. En: Vilches de Frutos/Dru Dougherty (eds.), pp. 231-251.
- Velázquez Cueto, Gerardo (1984): “Introducción”. En: Martín Recuerda (1984), pp. 9-65.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca/Dru Dougherty (eds.) (1996): *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca.