



JUAN ANTONIO BARDEM DESDE LAS TRINCHERAS

JUNIO ————— AGOSTO 2022

Cerramos la retrospectiva de tres meses que hemos dedicado a Juan Antonio Bardem en el año de su centenario con una serie de fragmentos extraídos de su autobiografía, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, recientemente reeditada por Cátedra en su colección Signo e Imagen.

1947

En julio ardieron los laboratorios cinematográficos Madrid Films, S. A., sitos en la calle Diego de León de Madrid.¹ No quedó prácticamente nada. Entonces todavía había mucho material positivo o negativo sobre soporte de nitrato de celulosa altamente inflamable. Hubo bastantes curiosos contemplando ese incendio y los trabajos de extinción. Yo era uno de ellos. Había ya terminado el primer año de estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias

Cinematográficas (IIEC). En el incendio hubo solo una víctima mortal: mi compañero de curso Pérez Oviedo, teniente del Ejército, loco por el cine. Esa locura la empleó para entrar en los laboratorios intentando salvar lo que pudiese de un documental en 16 milímetros que estaba realizando. Murió en el intento. Un recuerdo respetuoso desde aquí para un cineasta aún *amateur* que quiso rescatar de las llamas las imágenes de su sueño.

¹ En realidad, los laboratorios Madrid Films ardieron el 1 de agosto de 1950.



Bardem, Juan Antonio



Calle Mayor

1943

[...] Cirilo, yo y otro compañero canario, Miguel, que estaba terminando Medicina, habíamos elegido, usando nuestra libertad personal, entre todas las filosofías que pretendían explicar el mundo, una específica, que no solo trataba de explicarlo sino que también quería transformarlo: el marxismo. Siendo, pues, marxistas, lo congruente con esta filosofía transformadora era que el instrumento para realizar dicha transformación era el Partido Comunista o los Partidos Comunistas en cada país y en cada momento. La «praxis» revolucionaria solo podía hacerse desde el Partido Comunista. Así, una tarde de primavera de 1943, Cirilo, Miguel y yo fuimos caminando y hablando por el Parque del Retiro y, llegados a un punto entre medias de la estatua ecuestre del general Martínez

Campos y el Paseo de Coches, nos detuvimos. No había nadie a nuestro alrededor.

Entonces, Cirilo, Miguel y yo declaramos que en ese mismo momento nos constituíamos como «célula» del Partido Comunista de España. El trabajo inmediato consistía en entrar en contacto con la organización clandestina del Partido en Madrid y darle cuenta de nuestra existencia.

Así, por generación espontánea, surgió nuestra militancia en el PCE.

De pocas cosas de mi vida me he sentido siempre tan orgulloso como de esta.

1947

Examen de ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias

Cinematográficas (IIEC), *hall* central de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, Museo de Ciencias Naturales, Altos del Hipódromo, Madrid.

En realidad, desde 1939, y a pesar de estudiar desde entonces para llegar a ser ingeniero agrónomo, mi vocación era el cine. Yo quería ser director de cine, hacer películas, escribirlas, dirigir las, sobre todo. Y a lo largo de todos esos años, lo había intentado. Participé en un concurso convocado por los Estudios Ballesteros: consistía en la planificación de una secuencia determinada de la inmediata película que iba a dirigir José Luis Sáenz de Heredia, *Don Juan* (1950). Era una prueba inicial eliminatoria que yo superé, pero fracasé en la segunda: he olvidado en qué demonios consistía. Ya siendo alumno de la Escuela Especial de Ingenieros Agrónomos, me ganaba

algún dinero dando clases particulares de matemáticas para la preparación al ingreso de dicha escuela, tanto en mi casa como en casa de mi alumno de turno. Fue precisamente uno de ellos, Cavestany, el que me habló de la existencia de un Departamento de Cine en el Ministerio de Agricultura. Y allí me fui. Iba bien pertrechado: unos meses antes había encontrado entre el *Summa Artis* y otros libros del tío Manolo y de Manolito un libro mágico: pastas duras, encuadernado como en una especie de tela de saco, color naranja subido (ahora diríamos color butano). Título: *Film Technique and Film Acting*. Autor: V. S. Pudovkin. Mis conocimientos de inglés en ese momento me permitieron leerlo y entenderlo. ¡Era como si hubiera descubierto el cine! El cine como arma inigualable de creación estaba encapsulado en esas páginas.



El joven Picasso



La venganza

Lo llevaba conmigo a todas partes. Hacía mía la fanfarronada del marqués de Bradomín ante la Niña Chole en la *Sonata de estío*, de Ramón María del Valle-Inclán: «Los españoles se dividen en dos categorías: de una parte, el marqués de Bradomín, de la otra, todos los demás». Así me sentía yo con el Pudovkin en el bolsillo, aunque todavía no tenía una clara idea de quién puñeta era ese Pudovkin.

1955

«Je n'ai jamais vu Carcassonne», cantaba Guillaume Apollinaire en 1905. (Eso me recordaría, en 1940, el «Nunca fui a Granada» de Rafael Alberti). Yo tampoco había visto nunca Carcassonne, pero ahora, en el mes de mayo, tuvimos que detenernos allí para que yo pudiese ir al dentista a que me sacase una muela. Cuando digo «tuvimos» me refiero

a los que regresábamos triunfantes del Festival de Cannes; es decir, Manolo J. Goyanes (productor), su mujer, «la Nena», el administrador de la productora Guion Films, Francisco Montero – íntimo de Manolo y «la Nena», y también de Fernando Rey –, el periodista y/o cronista de *Triunfo*, Alfredo Tocildo, y yo mismo. Todos contentos y todos felices. ¿Por qué? Yo había sido miembro del jurado internacional del Festival de Film de Cannes de 1955, y por eso nuestra película no había podido participar en la sección oficial. Título: *Muerte de un ciclista* (1955). Pero sí habíamos hecho una proyección pública de ella en un cine de Cannes. Esa proyección tuvo un éxito tremendo y los elogios para el filme y para mí fueron maravillosos. Nota breve: la copia que proyectamos, con autorización verbal de la Dirección General de Cine, aún no había pasado



Nunca pasa nada

por la censura; es decir, era la versión original. Lo de la censura vendría unos meses después y fue terrible, pero de eso ya hablaremos en su momento. Como hablaremos de la sinopsis de siete u ocho páginas de nuestro siguiente proyecto titulado *Calle Mayor* (1956), que yo había entregado personalmente en Cannes a Betsy Blair convenciéndola de que para mí era la intérprete ideal para el personaje de Isabel, esa señorita de la pequeña burguesía ya al borde de la soltería en una pequeña ciudad de provincia en la España, esa era ella. Toda la felicidad que me embargaba se vio turbada por ese inoportuno dolor de muelas. A Isabel, en *Calle Mayor*, le hice después decir lo siguiente en su diálogo con la «chacha», que era mi madre Matilde:

— Tengo miedo. Ahora soy demasiado feliz.

— ¿Por qué? Eso nunca es malo.
 — Yo creo que las cosas buenas y las cosas malas deben ir con un ten con ten. Por ejemplo: todo va mal y te toca un poco de dinero en la lotería. O todo va bien y de repente te duele una muela. ¿Entiendes? Yo pienso que Dios debe de ocuparse de sus cosas. El equilibrio...

Todo iba mejor que bien para mí, y de repente tuve un espantoso dolor de muelas y tuvimos que hacer alto en Carcassonne para que un dentista me la quitase.

1951

[...] Conclusión: realmente esto de hacer cine es francamente difícil. En la pantalla aparece solo lo que tú has creado, imaginado, confeccionado, soñado, sin que el gran Dios o el mismísimo diablo añadan nada. En la pantalla,

insisto, sale lo que tu cámara ha fotografiado, y esta solo ha fotografiado lo que tu cerebro le ha transmitido. La realidad y el deseo. Después de tu deseo aparece la realidad de lo que has hecho. Hay siempre pues una evidente caída de tensión entre lo que tú sueñas, imaginas o quieres hacer y lo que queda impreso en el negativo. Pienso en los grandes *filmmakers*, los grandes «hacedores de películas» (no me gusta nada la palabra «cineasta», y mucho menos la palabra «peliculero»; las denominaciones director, *regie*, *metteur en scène*, quedan cortas). Hacer películas es algo más que dirigir o encabezar un equipo de técnicos y artistas, es algo más que traducir en imágenes un texto preescrito (guion). Por eso, la denominación *filmmaker* me parece la más acertada. Pienso, decía, que los grandes *filmmakers* de la historia del

cine han sido precisamente aquellos en que esa caída de tensión entre la realidad y su deseo ha sido mínima. Que la diferencia entre lo que soñaban y lo que han realizado ha sido muy pequeña. O, dicho en términos matemáticos: la realización de un gran *filmmaker* es asintótica al absoluto de su ensoñación. Y, esa distancia: los grandes maestros pueden conseguir que sea lo más pequeña posible.

1959

Estando en México D. F. ocurrieron diversas cosas que luego iban a tener una influencia en mi vida y en mi carrera. La primera fue que Luis Buñuel, con ocasión de su cumpleaños, nos ofreció como almuerzo una paella, en su casa de la calle Cerrada de Félix Cuevas, núm. 7. Debo subrayar aquí y ahora que Buñuel era un hombre de estricta puntualidad.



La corrupción de Chris Miller



t.me/filmoteca_es



twitter.com/Filmoteca_es



facebook.com/FilmotecaES/



instagram.com/filmotecaes



vimeo.com/filmotecaespanola



filmotecaespañola.es