

Los inicios de Juan Antonio Bardem: el encuentro de dos cineastas

Francisco Perales Bazo
Universidad de Sevilla

En 1947 se creó por Orden del Ministerio de Educación Nacional de 18 de febrero de 1947, el *Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas e Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)*. Este organismo dependería directamente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y nacía con una intención muy precisa: desarrollar y dirigir las investigaciones y enseñanzas de carácter cinematográfico. Pocos días después, concretamente el 26 de febrero de 1947, se aprobaría la creación del *IIEC*, a través de la *Escuela de Cinematografía*, cuya misión principal consistiría en transmitir las ciencias y artes cinematográficas así como formar intelectual y profesionalmente a los alumnos a fin de ocupar puestos de relevante responsabilidad en el mundo laboral una vez obtenido el diploma en *Ciencias y Artes Cinematográficas*. Los estudios a realizar tendrían tres años de duración: el primero sería de preparación, y los dos siguientes estarían dirigidos hacia la especialización.

Dos de los primeros alumnos matriculados fueron Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, jóvenes ilusionados que poseían un amplio bagaje cultural; el primero había cursado filología y algunos años de arquitectura mientras que el segundo había obtenido recientemente el título de ingeniero agrónomo. Los realizadores del cine español habían sido, por lo general, hombres formados en la industria a través del proceso de meritoriaje, es decir, atravesaban todas las funciones del equipo de dirección, auxiliar de dirección, script y ayudante de realización para conocer así todos los entresijos de la dirección cinematográfica; es decir, adquirían la experiencia y el oficio desde dentro y la práctica del rodaje diario era su única escuela. Bardem y Berlanga fueron los primeros cineastas que se formaron profesionalmente al margen de la industria, y por ello se les consideraron los primeros directores teóricos y su irrupción en el cine español sería trascendental; su aportación fue tal que marcó el inicio de un profundo cambio que se consolidaría años después, pero, sin duda alguna, fueron ellos los máximos exponentes de ese giro que sufrió nuestra cinematografía y completarían Basilio Martín Patino y Carlos Saura entre otros.

Al terminar los estudios en el IIEC los dos jóvenes se asociaron y fundaron una empresa productora, **Altamira**, junto a otros compañeros que años más tarde ocuparían cargos importantes en la industria del sector o en la administración, siempre en el ámbito cinematográfico, como fueron José María Ramos, Miguel Angel Martín Proharam y Ricardo Muñoz Suay.

La constitución de **Altamira** se produce concretamente el 22 de noviembre de mil novecientos cuarenta y nueve y sus primeros proyectos fueron *El cielo no está lejos* y *La huida* (Cerón, 1998, p.80), pero no sería hasta abril de 1951 cuando Bardem, y Berlanga, comenzaran la que fue su primera experiencia como directores-realizadores; *Esa pareja feliz*. El primer tratamiento que habían elaborado poseía un tono muy grave y solemne, querían plasmar la realidad más amarga de los españoles y ello les llevó a escribir una historia en la que nadie confiaba; sus protagonistas eran unos individuos que padecían las consecuencias de una sociedad que todavía no había logrado desvincularse totalmente del cordón umbilical que la unía a la posguerra española. Hubo que virar la trama hacia la comedia para que la película fuese más ligera y fácil de digerir. En el primer tratamiento argumental el protagonista era un electricista y su mujer una empleada en unos grandes almacenes; el matrimonio había perdido un hijo y eso dotaba al argumento de una tristeza que había que erradicar. Del primer borrador solo permaneció la profesión del protagonista, rescribieron el personaje femenino e hicieron que regresara al hogar de acuerdo con la función que debía tener la mujer en aquellos años y se reforzaron sus ilusiones por los concursos radiofónicos. Eligieron una historia que remitía insistentemente al cine, abusando de continuas alusiones a la industria del celuloide y dejando entrever una fuerte influencia del cinematógrafo en sus vidas (PERALES, 1997, págs.200-202). El protagonismo que adquiere el cinematógrafo se convierte en un referente imprescindible para el desarrollo de la trama y constituye uno de los pilares sobre los que se sostiene la propia historia. Es el mundo del celuloide el que impulsa en gran medida la acción, así nada más comenzar la película los directores juegan con el inocente intento de confundir al espectador mostrando unas primeras imágenes que nos remiten directamente al cine histórico español, a las cintas de CIFESA y a las películas de Aurora Bautista. Transcurridos apenas unos minutos se descubrirá la farsa, los personajes eran actores que ensayaban una de las escenas más

emblemáticas para el régimen franquista; la situación está tratada en un tono distendido que ironiza el género histórico tan popular por aquellas fechas en las producciones de CIFESA. El cine no dejará de estar presente en toda la primera parte del film, el protagonista es un miembro del equipo de eléctricos mientras que Carmen se evade del mundo real y se refugia en las películas exóticas y románticas del cine norteamericano muy similar al del personaje que años después interpretaría Mia Farrow en *La rosa púrpura del Cairo* (1985, Woody Allen). Existen referencias directas a títulos como *Tu y yo* (1940, Leo McCarey) y *Los mejores años de nuestras vidas* (1946, William Wyler), pero sobre todo, el cine cumple una función concreta: justificar los sueños y fantasías de Juan y Carmen, un sencillo matrimonio que no distingue ficción de realidad. Gómez Rufo ha dicho que la película comienza con un ataque frontal al cine histórico de la época y concluye con una concesión de Berlanga a Bardem en la toma de conciencia social representada por las hileras de pobres que duermen en los bancos de una gran avenida (GÓMEZ RUFO, 1990, p.236-237). Bardem y Berlanga se centran en una pareja muy humilde y la sitúa en el mundo del cine, pero lejos del *glamour*, en el anonimato, allí donde están los perdedores, aquellos que nunca lograrán superar una condición social a la que están condenados para siempre.

El inicio del rodaje se vería aplazado en varias ocasiones y no comenzaría hasta un año después de lo previsto, tiempo que utilizaron para modificar el guión inicial y desarrollar otra versión más ligera y desenfadada, atendiendo así a las sugerencias de los productores y distribuidores.

Cuando el guión fue revisado por la censura, ésta no puso grandes objeciones, sólo resaltó que había que aligerar las efusiones amorosas entre el joven matrimonio y precisar mucho más la secuencia que transcurre en la comisaría donde se debía resaltar la falta de documentación que tenían los protagonistas (CERÓN, 1998, p.81).

El inicio del rodaje tuvo lugar en Madrid el 16 de abril de 1951 y finalizó el 6 de octubre del mismo año. El tiempo que transcurre entre una y otra fecha nos revela que la filmación no se hizo de manera continuada, sino que hubo que detener el proceso varias veces, sobre todo por las dificultades que había para obtener película virgen.

Finalmente, y con muchos obstáculos a superar, Bardem pudo rodar su obra prima en 1951; eran años difíciles, máxime teniendo en cuenta que las inquietudes del cineasta eran muy distintas a los intereses de la industria. La ayuda y la cooperación de amigos,

especialmente de Berlanga, fueron valiosísimas para iniciar una trayectoria que nunca le sería fácil mantenerse en ella, pero su constancia y su coherencia, al margen de los resultados, le permitiría a no desviarse de la línea que empezó a trazar en *Esa pareja feliz* y esa fidelidad a sus ideas merecen un gran respeto.

Bardem y Berlanga se unieron y compartieron la dirección, o mejor dicho, se la repartieron en dos parcelas bien diferenciadas, asignándose cada uno la parte que más les interesaban. El primero dirigiría a los actores mientras que Berlanga se encargaría de la parte técnica. De este modo quedaron establecidas las funciones de uno y otro. Pero analizado el film con la perspectiva que dan los años, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos, que tanto uno como otro participaron con sus ideas en todos los aspectos de la dirección y esa separación de funciones solo fue intencional. No hay más que ver el comportamiento de los personajes, su manera de hablar, de moverse y de relacionarse para comprobar que posee el particularísimo estilo la puesta en escena del cine de Berlanga, del mismo modo que podemos detectar las preocupaciones estilísticas de una planificación muy virtuosa, compuesta por unos encuadres y movimientos de cámara muy precisos que nos remiten al Bardem de *Cómicos* (1954) y *Muerte de un ciclista* (1955).

Los directores hicieron un *Story-board* en el que además de dibujarse todos los planos, se especificaban sus movimientos de cámara, se estudiaron cuidadosamente los decorados, la iluminación y durante tres meses estuvieron escribiendo el guión técnico, algo impensable en la industria cinematográfica española (CERÓN GÓMEZ, 1998, p.82). Fue tal el control que pretendían tener, que habían detallado hasta la angulación y altura de la cámara, así como los objetivos que debían de utilizar para cada plano, pero la realidad se impuso cuando llegaron el primer día de rodaje al plató y el director de fotografía intentó aplicar los criterios establecidos. Bardem y Berlanga se habían equivocado radicalmente, la escala utilizada no había sido la correcta y todo el trabajo anterior no había servido para nada. Tuvieron que readaptar el guión técnico e improvisar sobre la marcha.

Ambos directores querían irrumpir en el cine haciendo realidad unas inquietudes que se traducían en el profundo deseo de mostrar un producto insólito, radicalmente diferente a las producciones españolas de entonces. Una de las ideas consistía en evitar que la película terminara con el típico final *Happy end* hollywoodiense y añadir un poco de sabor amargo

en el desenlace; también querían abandonar los grandes decorados y aproximarse a una realidad más auténtica, tal como hacían Rosellini y De Sica. Los jóvenes realizadores querían romper los esquemas de la cinematografía española en los primeros años de los cincuenta y pretendían hacerlo eliminando el final feliz para sustituirlo por otro más amargo en el que la posibilidad de mejorar socialmente fuera una meta imposible de alcanzar para Juan y Carmen; estaban condenados a sobrevivir en la miseria y aceptar una realidad que terminaba por imponerse.

En realidad, se trataba de dos cineastas ilusos que irrumpían en la industria con mucho ímpetu y afán de demostrar las ideas que habían aprendido en la *escuela* y los deseos más recónditos que albergaban en su interior; pero pecaron de ingenuos al creer que era suficiente trasponer otro desenlace desdichado y desesperanzador que hicieran reflexionar a sus protagonistas, en realidad esa era la otra alternativa que podían ofrecer, pero un cambio así también era habitual en la cinematografía española. *Esa pareja feliz* mostraba un final convencional a medias, Fernando Fernán Gómez era despedido y estafado, mientras que Elvira Quintillá descubría que todos sus sueños se desvanecían al no satisfacerla plenamente; hasta aquí el desenlace es intencionadamente negativo para los personajes, la realidad social se impone y, conscientes de ello, la aceptan con resignación, pero paralelamente introducían una coletilla que los hacían caer de nuevo en el tópico; el joven matrimonio decide regalar todos los presentes recibidos a los vagabundos que duermen en el paseo de la castellana para, acto seguido, mirarse lánguidamente y fundir en un profundo beso con el que concluye la cinta. La idea final está bastante clara, el amor de una pareja que habita dentro del matrimonio es lo único que realmente importa, y mientras permanezcan juntos, lo demás parece carecer de importancia; es como si encontrasen la felicidad y el equilibrio en sus vidas milagrosamente por una convención que a todos los niveles nos parece falsa, incierta e irreal. Bardem y Berlanga hacen un manifiesto sobre los valores éticos y sociales, naturalmente de forma inconsciente, al subrayar que la profunda depresión social por la que atraviesan los protagonistas no les afectan de ningún modo, idea que por otro lado, apoyaba claramente la conducta defendida por el régimen franquista y la Iglesia Católica, y transmitía un optimismo que venía a defender el concepto del matrimonio y los valores morales y espirituales de la institución familiar.

No era eso lo que el tándem Bardem-Berlanga quería hacer realmente, pero necesitaban

tiempo para madurar y encontrar el camino que se ajustase a unos criterios creativos radicalmente diferentes a los planteados en su primera película.

Bardem ha llegado a confesar que *Esa pareja feliz* se convirtió en una comedieta sentimental con un final capriano, donde el amor triunfa sobre la lucha de clases". (GOMEZ RUFO, 1990, p.233). Declaraciones que revelan su profunda insatisfacción por los resultados finales. La conclusión con la que cierra la película se encuentra más próxima del universo de Frank Capra que del Bardem, más comprometido en los aspectos sociales e ideológicos.

Otra característica atribuida a Berlanga es el tema de la suerte, *leiv*-motiv de la película y eje central de la segunda parte; el joven matrimonio era elegido caprichosamente por una fortuna efímera y superflua; Bardem y Berlanga jugaban con la dualidad fantasía-realidad. Pero el desenlace producía un giro muy fuerte que cambiaba bruscamente la orientación de la historia, los personajes despertaban bruscamente de un sueño y aceptaban la dura y desesperanzadora situación social. Aunque Juan y Carmen eran agraciados por la suerte, sus efectos se volvían contra ellos, encontrando únicamente tristeza y desolación. La felicidad aparece como una utopía, como una meta inaccesible lejos del alcance de los protagonistas (PERALES, 1997, págs.43-44).

La cinta posee un enfoque y un tratamiento neorrealista indiscutible, debido en gran parte al gran impacto que *Roma, Città Aperta* (1945) había producido en los jóvenes realizadores. El *film* de Rosellini fue exhibido en una sesión privada donde se encontraban Bardem, Berlanga y Muñoz Suay entre otros. Su influencia se puede apreciar en todos los frentes, pero principalmente en los decorados: la típica habitación de realquilados, atrezada con un escaso y viejo mobiliario que refleja fielmente la clase social a la que pertenece la feliz pareja; las calles del barrio, sus habitantes e incluso el vestuario son rasgos que refuerzan aún más la presencia del estilo italiano. Es notoria la animadversión que Bardem tenía por los estudios de rodaje, sobre todo durante los primeros años de su extensa carrera; en las conversaciones previas que mantuvo con Berlanga, llegaron al acuerdo de salir a la calle y situar la cámara en escenarios naturales, prescindieron de los decorados artificiales para conseguir una verosimilitud ansiadamente buscada y que no les podían ofrecer los *estudios*.

Pretendieron centrar la historia en una pareja madrileña de los cincuenta que día a día se

enfrentaba a una insostenible situación económica. *Esa Pareja Feliz* seguía muy de cerca a su antecesora, *Surcos* (1951), en la que Nieves Conde se aproximaba a la realidad española que aún persistía tras la guerra civil. Bardem se decantó por esta línea más realista e ignoró el cine de evasión que la industria española ofrecía indiscriminadamente.

Esa Pareja Feliz posee una realización rigurosa, milimétrica, con unos encuadres prefijados y unos movimientos de cámara elegidos rigurosamente con la intención de buscar el anonimato para no interferir en la acción y destruir la verosimilitud de sus imágenes. La dirección trataba de ocultar el control sobre la escena, tal como hacían los grandes maestros del cine norteamericano, Ford y Hawks y los europeos Rosellini y DeSica. Los movimientos de cámara tienden, en su mayoría, a la justificación, aunque algunas veces, y llevado del virtuosismo, consiguen movimientos que se despegan de la acción. Esto es lo que sucedía cuando empleaba la técnica de comenzar una secuencia con un detalle de la escena y, mediante el retroceso del *travelling*, mostrar la totalidad del escenario. Se trataba del único movimiento que no tenía una correlación directa con la acción, pero su utilización escondía un propósito concreto: suavizar los cambios bruscos entre una escena y la siguiente, signo de puntuación que junto a *fundidos* y *encadenados*, completan los enlaces y transiciones utilizados. Pero la mayoría de dichos *travellings* y *panorámicas* eran usados aprovechando el movimiento de los actores o la propia figuración justificando así el artificio. Llegó a conseguir una gran sincronización y correlación entre los movimientos de los personajes y los movimientos de cámara, lo que denotaba que la sincronización entre Bardem y Berlanga era completa.

Esa pareja feliz, tuvo un presupuesto modesto, tanto que sólo la austeridad y el sentido común hicieron posible concluir el rodaje, fue necesario recurrir a nuevos inversionistas que contribuyeron económicamente para afrontar los gastos de montaje y sonorización. Según confesiones de Berlanga y Bardem un miembro del equipo salvó a un hombre de la muerte y éste, agradecido, colaboró con una fuerte suma, gracias a la cual, pudo concluirse el montaje y la sonorización (HERNANDEZ e HIDALGO, 1981, p.87).

Cuando concluyó el montaje hubo un pase privado que Bardem recuerda de la siguiente manera: "Hicimos un pase en el cine Pompeya y se llenó de gente de la profesión que pensaba: vamos a ver que han hecho esos niñatos. Había gente de pie. Fue un éxito extraordinario, tanto que tuvimos que pasar la película dos veces, una detrás de otra.

Nosotros estábamos muy satisfechos". (BARDEM, 1964, p.30).

A pesar del gran éxito alcanzado en la sesión privada donde asistieron en exclusiva los profesionales del sector, productores, distribuidores y exhibidores, nadie creyó en las posibilidades comerciales de la película, los exhibidores se desentendieron y los distribuidores no consiguieron encontrar un local adecuado para estrenar. Enlatada, *Esa Pareja Feliz* quedó pospuesta indefinidamente hasta que, una vez exhibida *Bienvenido Mr. Marshall* y ante el notable e inesperado éxito de ésta, el film viose la luz en uno de los locales más prestigioso de la cartelera madrileña: el cine Callao.

Fernando Méndez Leite resalta aquel momento y afirma que la afición acogió con entusiasmo la ópera prima de Bardem y Berlanga. "Se trataba de un tema moderno, plasmado con envidiable agilidad. Los noveles directores, y a la vez guionistas, se revelaron como buenos conocedores de la técnica de cine e imprimieron un adecuado ritmo al bien pensado y mejor desarrollado trabajo" (MENDEZ LEITE, 1965, p.126-127, Vol.2). Diego Galán también hace mención de aquel acto y señala que tuvo un extraordinario éxito que los animó a seguir haciendo cine (GALAN, 1978, p.14). En algunas de las manifestaciones que Bardem hizo acerca de aquel acto, siempre se refirió a la gran acogida que tuvo la cinta y recordaba los calificativos de sus compañeros y de los críticos, quienes resaltaban y reconocían que había captado la vida de la gente sencilla perteneciente a una generación todavía afectada por la guerra civil y "mostraba unas cosas que estaban al alcance de todos; era un neorrealismo muy sui géneris, muy filtrado, pero al mismo tiempo, era muy directo, muy de verdad". (BARDEM, 1964, p.46). Mientras tanto, la producción española se centraba en tres géneros que hacían el furor de los espectadores, el histórico, el religioso y el folklórico y que habían dado recientemente algunos de los éxitos más importantes de nuestra industria: *Balarrasa*, *La señora de Fátima*, *La leona de Castilla* y *La niña de las ventas*. Era evidente que los debutantes cineastas se alejaban de la oferta que la industria había impuesto, *Esa pareja feliz* no guardaba ningún parecido y no se ajustaba a los criterios comerciales. Ante una cartelera con la que no podía competir, la cinta tuvo serios problemas para estrenarse, las circunstancias eran adversas, las exhibidoras se desentendieron y "Altamira" se vio en la tesitura de posponerlo hasta que finalmente, y tras el inesperado éxito de *Bienvenido Mr. Marshall*, encontró el local apropiado; el cine en cuestión era el Capitol, situado en el centro neurálgico de Madrid; Bardem quería una

distribución que garantizara una explotación digna y que la cinta no se olvidara en un rincón de los almacenes. Estrenar en la plaza de Callao era lo que todos los directores querían para lanzar sus películas, pero la fecha de estreno no fue la más indicada, el 31 de agosto de 1953 era todavía temporada de verano, y las películas que ofertaban los grandes locales de Madrid entraban a formar parte de la programación de relleno en espera de los grandes estrenos del cine norteamericano. Los resultados fueron ruinosos, su permanencia en la sala no sobrepasó del día trece de septiembre, sólo quince días en cartel, tiempo insuficiente para presagiar un éxito de taquilla.

Aún así, *Esa pareja feliz* no pasó desapercibida para la crítica siendo objeto de dos premios, uno del sindicato del espectáculo y otro del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor dirección. En general, los críticos adoptaron una actitud paternalista y comprensiva en la que perdonaban los errores cometidos, pero también resaltaron muchos de los hallazgos que la cinta posee, sobre todo la ternura de sus personajes y la ingenuidad de su puesta en escena. La acusación en la que todos coincidían era la de la imprecisión e inclinación hacia lo fácil, error que en *Bienvenido Mr. Marshall* y *Cómicos* desaparecerían definitivamente.

La verdadera inspiración que Bardem había demostrado, los claros conceptos que exhibía del relato en imágenes y la innata tendencia personal que poseía el cineasta madrileño, se vería desarrollada ampliamente en el próximo trabajo, ya en solitario, al convertir en huellas personales las escenas que realizaba con el detalle espontáneo que ofrecía el guión.

Esa Pareja Feliz fue considerada como una mezcla de sainete, humor costumbrista y caricatura intranscendente. Aunque la cualidad de unidad nunca llegaría a conseguirla plenamente, sí que poseía la rapidez, la vivacidad y la frescura que contribuyó a renovar el cine español (Perales, 1997, págs. 43-44).

Una vez concluida *Esa Pareja Feliz*, Bardem y Berlanga se sentaron a escribir un drama rural trágico y fatalista al estilo de Emilio Fernández, pero los productores no se entusiasmaron con la idea, desmotivando así a los realizadores. Transcurrido un tiempo en el que divagaron entre varias posibilidades y a raíz de los socios de UNINCI, se dejaron llevar por las influencias del francés Jacques Feyder y por su obra maestra *La Kermesse Heroica* (1935), título decisivo para concebir *Bienvenido Mr. Marshall*. La productora les

propuso un proyecto folklórico que se convirtiese en la lanzadera para una nueva estrella de la canción española, Lolita Sevilla, y que debía de cumplir tres condiciones:

- 1ª Que fuera divertida y folklórica
- 2ª Que se desarrollara en Andalucía.
- 3ª Que la protagonista fuese la susodicha Lolita Sevilla.

Una vez más, los cineastas hicieron dos guiones, uno dramático, y el otro cómico, pero la productora se decantó por el más ligero y divertido. Cuatro meses tardaron en hacer el guión, desde diciembre de 1951 hasta marzo de 1952. En él colaboró también Miguel Mihura, aunque solo se limitó a reescribir los diálogos, la estructura fue responsabilidad absoluta de Bardem y Berlanga. El autor teatral se incorporó mucho después de haberse dado por cerrado el libreto, es más ya había sido presentado a censura, no fue hasta junio cuando se unió al grupo de guionistas y merece destacar su participación en la escena del balcón del ayuntamiento, totalmente reelaborada y estructurada por él.

Según cuenta Berlanga, después de trazar la estructura argumental, cada uno escribía una secuencia para seguidamente contrastarla; Bardem afirma, por el contrario, que Berlanga solo daba ideas y paseaba, mientras que él fue el único que se sentó a la máquina. Es más, según sus palabras, la idea original surge de unos versos escritos por él mismo con el que se presentó a participar como poeta en el Premio Adonáis (a su vez, inspirados de una noticia publicada en el *Times* en el que se decía, que en el mundo se bebía al día ocho millones de Coca-Cola). Este hecho le sugirió la idea de hacer un guión basado en un pueblecito al sur de Francia en el que un día llega la noticia sobre la intención de la empresa de bebidas de construir una fábrica de envases de botellas en el mismo pueblo (Cerón, 1998, págs. 96-97). A pesar de las declaraciones de director madrileño, podemos distinguir la intervención de los dos cineastas; así la “voz en off” es de Berlanga, típicamente pedagógica y narrativa, mientras que el “antiamericanismo” corresponde a la autoría de Bardem.

Cuando concluyó la etapa de escritura quedó manifiesto que la historia no era folklórica, ni de ambiente andaluz, y por supuesto, la protagonista no era Lolita Sevilla, hecho que obligó a muchos retoques, no obstante mantuvieron sus principios estilísticos y lograron que UNINCI aprobase el guión concebido.

Los primeros acercamientos con la productora no fueron prometedores y Bardem, que iba a co-dirigir con Berlanga, quedó finalmente fuera del proyecto a instancias de la productora. La idea inicial era que la dirección fuese compartida por ambos cineastas, pero el considerable retraso que se produjo en el inicio del rodaje, que en un principio iba a ser en Enero de 1952 pero que no se produjo hasta el 22 de septiembre de aquel año en Guadalix de la Sierra, así como la precariedad económica por la que atravesaba Bardem, lo situaron en una posición tan crítica que tuvo que pedir a la productora que se le abonase por su participación en el argumento y guión, renunciando así a participar en la dirección. Posteriormente intentó ser readmitido, pero nadie lo apoyó y únicamente Berlanga sería el responsable de la dirección.

Fue una oportunidad de oro la que dejó escapar, no solo por la trascendencia que tendría el film, sino porque su nombre iba unido al de Berlanga; *Esa pareja feliz* no se había estrenado tampoco, y el guión *Carta a Sara* que había escrito y presentado al concurso del Sindicato, no fue premiado; hizo una adaptación de la obra de Alfonso Sastre *Escuadra hacia la muerte* y otra de la novela de José Suárez Carreño *Condenados* que no interesaron a ninguna productora ni distribuidora. Llegados a este punto tuvo que reincorporarse a su profesión de ingeniero hasta que se estrenó *Bienvenido Mr. Marshall*, cuyo éxito también le benefició considerablemente, aunque nunca tanto como a Berlanga. No obstante, su participación como co-argumentista y co-guionista supuso el empujón definitivo que necesitaba para su carrera.

El estreno de *Bienvenido Mr. Marshall* se produjo el 4 de abril de 1953 y obtuvo un gran éxito tanto de crítica como de público y se colocó en uno de los primeros puestos de la recaudación de películas españolas aquel año. Al mes siguiente fue presentada en Cannes, donde obtuvo el gran premio al “mejor guión de humor”. Fue entonces cuando Benito Perojo les encargó un nuevo guión basado en la zarzuela *Bohemios*, aunque pocas semanas después modificaría la propuesta por otra basada en una idea original de Edgar Neville, titulada *Quince años*, proyecto al que se incorporaría también José Luis Colina y el propio Edgar Neville. Una vez terminado el guión, la película cambiaría de título por el de *Novio a la vista* (1953) y Berlanga sería único responsable de la dirección.

Esta fue la última colaboración entre Bardem y Berlanga, a partir de este momento, sus trayectorias profesionales se bifurcarían y la obra del director madrileño entraría en otra

dinámica que lo alejaría definitivamente del universo berlanguiano para formar parte de un cine más comprometido social e ideológicamente, ofreciendo así títulos ya legendarios para la cinematografía española, como fueron *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956). Barden fue un director comprometido con su tiempo, pero más allá de eso también lo fue consigo mismo, permaneciendo fiel a unos criterios artísticos que siempre mantuvo en sintonía con su ideología marxista, haciendo de él uno de los autores más conflictivos e incómodos del régimen franquista.

Bibliografía

BARDEM, Juan Antonio (1964): "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía", *Nuestro Cine*. Nº 29. p.45-47.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998) : *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia-Primavera cinematográfica de Lorca.

GALÁN, Diego (1978): *Carta abierta a Berlanga*, Huelva, Semana de cine Iberoamericano.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1954): "Declaraciones de Luis G. Berlanga", *Cinema nuovo*. Nº13. p.28-35.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (1964): "BARDEM, 64. Confesiones a las cinco de la tarde", *Nuestro cine*. Nº 29. p.24-40.

GARCÍA ESCUDERO, José M^a (1967): *Una política para el Cine Español*, Madrid, Editora Nacional.

GÓMEZ RUFO, Antonio (1990): *Berlanga, Contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy.

GUBERN, Román (1974): *Historia del cine (Vol.2)*, Barcelona, Lumen.

GUBERN, Román (1975): *Un cine para el cadalso*, Barcelona, EUROS.

GUBERN, Román (1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, ed. Lumen.

HERNÁNDEZ LES e HIDALGO, Manuel (1981): *El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga*, Madrid, Anagrama.

HERNÁNDEZ LES, Juan (1977): "Conversación acerca a los actos más libres del hombre. Luis G. Berlanga y el erotismo. (Entrevista a Luis G. Berlanga)", *Cinema 2002*. Nº 29-30. p.69-71.

HERNÁNDEZ LES, Juan (1978) "III Semana de Cine internacional de Melilla", *Cinema 2002*. Nº41-42. p.14-15.

HERNÁNDEZ LES, Juan (1981): "Así se filmó *Patrimonio Nacional*, *Nuevo Fotogramas*. Nº1659. p.40-43.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Madrid, RIALP. S.A., Vol.2.

Méndez Leite, Fernando (hijo) (1983): "La noche del cine español", *Casablanca*. N° 33.
p.33-37.

PERALES, Francisco (1997): *Luis García Berlanfa*, Madrid, Cátedra.