
T a L ◆ C U a L

CALLE MAYOR

JUAN ANTONIO BARDEM

PLOT

A MANERA DE PRÓLOGO

A raíz del revuelo que provocó en el Festival de Cannes de 1955 la proyección de la versión íntegra de *Muerte de un ciclista*, que aun fuera de concurso consiguió —*ex aequo* con *Raíces* de Benito Alazraki— el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI), la Dirección General de Cinematografía empezó a dedicarme una especial atención, incrementada por ciertas críticas aparecidas a raíz del estreno en París y Madrid (Luis Gómez Mesa en *Arriba* pidiéndome que «me definiese políticamente»). Y eso que en Madrid se estrenó convenientemente cortada en diversas escenas y en otra, hubo que cambiar todo el diálogo y sustituirlo por uno nuevo —previamente autorizado por la Censura— y elegido entre once versiones análogas, pero diferentes, que tuve que confeccionar siguiendo instrucciones de la Junta de Censura, y en particular del representante de la Iglesia española, que como saben, tenía derecho de veto en las decisiones de la mencionada Junta. Por todo esto y para evitar males mayores, el nuevo Director General de Cinematografía, Don Manuel Torres López —simultáneamente Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid, y que sucedía en el cargo al Marqués de Argamasilla de Alba— me instó a presentar el guión de mi película inmediata, *Calle Mayor*, para aleccionarme antes de la presentación «oficial» de dicho proyecto.

El guión que se publica ahora difiere del guión de rodaje en una serie de supresiones y modificaciones, que luego enumeraré. Quiero contar ahora que empezamos a rodar interiores a primeros de enero de 1956 en los Estudios Chamartín de Madrid y a primeros de febrero salimos a exteriores, trasladándonos a Palencia. El 9 de febrero tuvo lugar en Madrid en choque entre grupos falangistas rivales; un disparo, un herido grave y una conmoción en el Gobierno. Al mismo tiempo, hubo incidentes importantes en las Universidades de Madrid y Barcelona, y muy especialmente en la Facultad de Derecho de Madrid. El Gobierno declaró el Estado de excepción por primera vez después de la guerra civil y cesó fulminantemente a los ministros de Gobernación y Educación, Joaquín Ruiz Jiménez y al Decano de la Facultad de Derecho, o sea, al Director General de Cinematografía. La Brigada Político-Social detuvo a una gran cantidad de estudiantes (los Sánchez Ferlosio, Ruiz Gallardón, Sánchez Dragó, Pradera, Múgica, Diamante, etc.) y también a Dionisio Ridruejo. El 11 de febrero viajó a Palencia y me detuvo a mí, cortando por tanto el rodaje de la película. El equipo regresó a Madrid. Me soltaron a final de mes y el rodaje pudo reanudarse un mes después. Primero fuimos a Cuenca y luego, en vez de volver a Palencia, terminamos la película en Logroño.

Estando allí, al difunto Manuel J. Goyanes, productor de la película, mi querido Manolo, me telefoneaba angustiado desde Madrid, pidiéndome que no sacase ningún rótulo de tiendas o bares. ¿Por qué? Porque la obsesión de la Censura en ese momento consistía en demostrar dos cosas: que la película no pasaba en España y que no pasaba en 1956. Y la cara de los hombres y mujeres que yo mostraba, ¿qué? Evidentemente, las gentes de Logroño o Cuenca no pueden confundirse con holandeses o suecos. No importaba. La Censura ya se encargaría de que yo hiciese un

prólogo para anunciar eso precisamente. «La historia que van ustedes a ver no tiene unas coordenadas geográficas precisas.» «Puede pasar en cualquier parte, en cualquier país.»

Habiendo ya copia «standard» de la película, la Dirección General de Cine negó su visionado al Comité Italiano del Festival de Venecia, aduciendo que no estaba terminada. Sin embargo, pudo verla y aceptarla para dicho Festival en París. El Centro Nacional de Cinematografía francés anunció en una conferencia de prensa que la selección francesa para Venecia la formaban las películas *Elène et les hommes* de Jean Renoir, *Gervaise* de René Clement y *Grand Rue* de J. A. Bardem. Sabido lo cual, la Patria —o su representante, la Dirección General de Cinematografía— montó en cólera y la película fue presentada como española. Tuvo un gran éxito y ganó ex aequo con *Gervaise* el premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI). Claro que en las referencias de la prensa española, la película no tenía padre, porque por orden expresa de la Dirección General de Prensa estaba terminantemente prohibido mencionar mi nombre.

A continuación enumero las secuencias suprimidas, transformadas y modificadas:

- A) Secuencias suprimidas para la presentación «oficial» del guión:
5, 6, 9, 11, 20, 22, 23, 25, 30, 37, 38, 40, 41, 42, 51, 52, 53, 54, 71 y 75.
- B) Secuencias filmadas pero suprimidas por mí en el montaje final:
26, 27 y 28.
- C) Secuencias que permanezcan idénticas en la versión final «oficial» del guión y en la película:
1, 3, 12, 13, 14, 16, 21, 24, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 44, 48, 49, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73 y 74.
- D) Secuencias con modificaciones por causas diversas:
 - 0. Por imposición de la censura, convertida en prólogo, con una voz en off que explica esa tontería de que la historia que se cuenta puede pasar en cualquier parte y en cualquier país.
 - 3. Arreglada por mí. Federico no aparece hasta la escena 3. Por mor de la Censura el periódico *Destino Imperial* deja de existir.
 - 4. Al principio, hasta el diálogo de Juan y Federico, igual. Luego, se intercala la escena y el diálogo del encuentro entre Federico, Juan, la mujer de su jefe, Doña Victoria e Isabel, pasando inmediatamente al Bar Miami de la escena 4 y siguiendo en el Bar con el diálogo de la escena 6.
 - 7. Censura. Ninguna referencia a la misa, ni mayor ni nada.
 - 8. Alguna reducción mía en el diálogo.
 - 10. Toda la escena pasa en el interior del Bar Miami. Juan menciona el regreso de Federico a Madrid esa misma tarde. Luego, todo igual.
 - 17. Prácticamente igual. Leves modificaciones mías en el diálogo.
 - 18. La Censura suprime la frase de la Madre referente a los marqueses o títulos nuevos hechos por el Caudillo.
 - 19. Isabel no comulga.
 - 39. El texto igual, pero la escena se desarrolla en el cafetín del burdel y en la

- escalera que lleva al cuarto de Tonia. Prohibido terminantemente verlos en la cama o en una habitación donde hubiera una cama.
45. Se rodó en un solo plano desde el principio al final, pero la Censura cortó el final, es decir, el encuentro de Isabel y Juan con las monjas de su antiguo colegio.
 46. Censura quitó unos cuantos seminaristas y me instó a que en la realización fuese discreto con los besos.
 47. Empieza sólo con la frase «¡Pon otra ronda!»
 50. ¿Cómo meter a Juan en la habitación de Tonia sin estar ellos en la cama o simplemente, sin que se vea una cama? Solución de urgencia en el momento de rodar, que es cuando Manuel J. Goyanes me transmite la prohibición de la Censura: la habitación la están pintando y hay un enorme revoltijo de cachivaches. Es decir, desguazamos el decorado.
 57. La escena arranca con un inserto del telegrama que se supone Juan ha enviado a Federico, que lo tiene en sus manos y lo lee; «Te ruego vengas urgentemente. Asunto muy grave. Saludos. Juan.» Luego, la escena sigue igual.
 60. Hago una gran modificación en el diálogo entre Federico y Don Miguel, suprimiéndolo en gran parte, pero incluyendo frases de Federico en el diálogo de la escena 11, previamente suprimida.
 69. El mismo diálogo, pero no en la habitación de Tonia, ¡por Dios! sino en el cafetín del burdel.
 72. ¡Aquí fue Troya! La escena sigue igual entre Isabel (Betsy Blair) y el taquillero (Manuel Guitián) en la Estación. Claro que el taquillero lleva un uniforme y en el pico del cuello se lee RENFE. ¡Horror! O sea, que la película sí pasa en España y en tiempo de Franco, por eso de la RENFE. La Censura, estoy seguro, no me lo perdonó nunca, y eso que lo hice sin intención. ¡Males del realismo en cine! Y en mi siguiente película, además de cambiarme el título —*La venganza* por *Los segadores*— me hicieron incluir el inserto de un documento donde se leía 1931 y en los trenes ponía MZA. ¡Ah, la malvada República!

Lo peor de la Censura no fue sólo el que existiese y nos asfixiase, sino su eternidad. Las películas que se hicieron en esos larguísimos cuarenta años nunca podrán recobrar su estructura original de imágenes y/o diálogos. Seguirán así, mutiladas y manipuladas, hasta el fin de los tiempos.

J. A. BARDEM
Madrid, julio, 1993