

# Las coproducciones ofensivas

*Emeterio Díez Puertas*

Vamos a concluir en las páginas siguientes nuestra serie de cuatro artículos sobre la censura de carácter internacional que provocan las películas ofensivas<sup>1</sup>. Llamamos así a las películas que producidas en un país atacan o hieren las costumbres, las instituciones, las personalidades o la historia de otro país. La peculiaridad de este cine reside en su condición de producto extranjero, esto es, de filme que se exhibe fuera del ámbito censor del Estado ofendido. Salvo que exista por medio un acuerdo, su prohibición internacional depende de las leyes de otros países, a menudo más tolerantes con la libertad de expresión; de ahí que haya que emplear coacciones y chantajes. Más complicada aún resulta aquella situación en la que un país tiene todo el derecho para prohibir una película que le ofende y, a la vez, no tiene ningún derecho. Me refiero a las coproducciones, que gozan de al menos una doble nacionalidad. Este tipo peculiar de película ofensiva será el tema de este último artículo, que completaremos con un epígrafe de conclusiones.

## Las coproducciones ofensivas

Son contados los casos en que una coproducción es ofensiva para España, y por lo tanto se quiere prohibir, mientras el otro u otros países coproductores defienden su exhibición. Lo normal es que la censura, en especial del guión, evite esta circunstancia. Por ejemplo, en 1959, los censores españoles prohíben una coproducción hispano-francesa sobre *La casa de Bernarda Alba* por la carga sexual de la obra y por constituir *una crítica denigrante del sentido familiar español*. Cuando fallan estos filtros se evidencia tal torpeza política que, casi siempre, termina costándole el puesto al Direc-

<sup>1</sup> Emeterio Díez, «Las películas ofensivas», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 567, septiembre de 1997; «El franquismo ante las películas ofensivas», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 572, febrero de 1998; «Presiones internacionales contra las películas ofensivas», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 576, junio de 1998.

tor General de Cinematografía de turno. Así sucede con *La Princesa de Éboli*, *Viridiana* y casi con *El Verdugo*. Pero antes de estudiar estas películas, analizaremos un caso anterior de carácter singular: *Sierra de Teruel*.

*Sierra de Teruel/L'Espoir* (1939) es un proyecto de André Malraux financiado por el productor francés Edouard Corniglion-Molinier y, de parte española, por el gobierno de la República y la Generalitat catalana. Se rueda para movilizar a la opinión pública internacional contra la prohibición de vender armas a los contendientes de la Guerra Civil, prohibición que afecta especialmente a los gubernamentales, pues Franco cuenta con ayuda de Alemania e Italia. La película, sin embargo, se termina en París una vez concluido el conflicto, es decir, la parte española pertenece a un gobierno en el exilio. Al mismo tiempo, en virtud de los decretos sobre incautación de bienes republicanos, los nacionales tienen derecho sobre ella. El gobierno de Franco simplemente debe reclamarla como compensación por daños de guerra. El Ministro de Asuntos Exteriores, Juan Luis Beigbeder, da órdenes en este sentido. Las presiones de la diplomacia española son tantas que *Sierra de Teruel* sólo se exhibe en tres o cuatro sesiones ante un público minoritario. En septiembre de 1939 los nazis provocan la Segunda Guerra Mundial y el gobierno francés prohíbe el film porque no es el «momento de dar a Franco una razón más para facilitar su hostilidad<sup>2</sup>». Poco después, las fuerzas de ocupación alemanas queman algunas copias<sup>3</sup>. A pesar de esta persecución, la película se salva y tras la guerra se une a *Un peuple attend* (1939), *Inside fascist Spain* (1943) y *Agente confidencial/Confidential agent* (1945) en una campaña de propaganda cinematográfica para que las potencias democráticas intervengan contra Franco. En España, *Sierra de Teruel* no se estrena hasta la llegada de la democracia.

Una segunda coproducción ofensiva es *La princesa de Éboli/That lady* (1954). Su nacionalidad es española e inglesa, aunque esta última cuenta, a su vez, con participación norteamericana. El guión está basado en la obra teatral *That lady* y aborda las relaciones entre la princesa de Éboli y el rey Felipe II. Se inscribe, por tanto, en el ciclo franquista de la hispanidad. Los problemas comienzan cuando la censura española contrata al historiador Manuel Fernández Álvarez para que cuide de la figura del monarca. Visto el guión, Fernández Álvarez señala que los ingleses pretenden rodar una

<sup>2</sup> Citado por Ramón Sala Noguera, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, p. 345.

<sup>3</sup> Manuel García, «Correspondencias sobre *Sierra de Teruel*», Archivos de la Filmoteca, n.º 3, septiembre/noviembre de 1989, p. 257 y 259.

calumnia. Felipe II aparece como un inquisidor mujeriego y sanguinario, pues desea seducir a la princesa y la condena por defender las aspiraciones del pueblo oprimido. A los productores extranjeros no les queda otra salida para presentar un segundo guión, donde siguen en todo las indicaciones del asesor. Queda así salvada «plenamente la personalidad del rey, su prestigio histórico, y la devoción que siempre debemos guardar los españoles por el fundador de El Escorial y el vencedor de Lepanto». En realidad, los productores extranjeros, Atalanta Films y la 20<sup>th</sup> Century Fox, han decidido rodar una doble versión: la española, según el segundo guión y, por lo tanto, respetuosa; y la internacional, según la obra teatral y, por lo tanto, ofensiva. Cuando las delegaciones diplomáticas ven esta última versión e informan de la participación del régimen en tal tergiversación histórica, el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla, es cesado.

*Viridiana* (1961) es un caso aún más insólito. Ha sido considerada como una de las mejores películas del cine español cuando, en realidad, durante años se dudó de qué nacionalidad era. Constituye un ejemplo tan representativo de las irregularidades, corruptelas y vericuetos legales que esconden las coproducciones que bien merece que nos extendamos en ella.

El 10 de agosto de 1960, el productor mexicano Gustavo Alatríste firma un contrato con Luis Buñuel para que escriba y dirija una película titulada *Viridiana*. Cabe la posibilidad de que la película se ruede en España, pues Buñuel está tramitando con las autoridades franquistas su regreso del exilio, lo que así sucede. Para llevar la producción en España, Gustavo Alatríste contacta con la empresa Unión Industrial Cinematográfica SA (UNINCI), que ya se había ofrecido a Buñuel para cualquier película que quisiera rodar a su regreso. También participa en el proyecto Films 59, que asimismo había acordado con Buñuel la realización de una película, si bien se oculta su participación por la mala acogida que el régimen había dado a sus anteriores producciones: *Los golfos* (1959) y *El cochecito* (1960). De UNINCI se ha dicho que era una empresa del Partido Comunista de España, una entidad financiada por el partido y al servicio del partido. Nunca se ha probado tal cosa. Lo que sí es cierto es que desde finales de los años cincuenta existen varios accionistas que son militantes del PCE, como Ricardo Muñoz Suay o el actor Paco Rabal, además de estar dirigida en ese momento por militantes del PCE: el torero Domingo González Lucas («Dominguín»), director gerente; y el director de cine Juan Antonio Bardem, presidente de la empresa.

El 7 de diciembre de 1960, UNINCI presenta la documentación necesaria para obtener el permiso de rodaje y solicitar la subvención. El filme se inscribe como íntegramente español e íntegramente de UNINCI. Su coste