

El régimen fracasa, en cambio, en sus intentos de prohibir *Viridiana* en el extranjero. En un principio, consigue algo en los países que han firmado con España acuerdos de intercambio de películas, pues ninguna de las partes puede exhibir un filme sin la certificación del país productor. Por este motivo, la película está prohibida en Francia hasta abril de 1962. Ahora bien: los acuerdos dejan de afectarla desde el momento en que Gustavo Alatríste demuestra que es una coproducción. Nada consigue la orden circular n.º 176 de 4 de agosto de 1961 del Ministerio de Asuntos Exteriores para que las delegaciones diplomáticas boicoteen su exhibición en todo el mundo. Sólo circunstancias muy concretas impiden que se proyecte, como el secuestro de la película por parte del procurador de la república en Milán y Roma o la prohibición en Surrey (Inglaterra). Es más: si la película no se estrena en algunos lugares es por las querellas que se interponen UNINCI y Alatríste, si bien, como ya dijimos, finalmente François Gergely se queda con todos los derechos tras adquirírselos a Alatríste y llegar a un acuerdo con CITER. En enero de 1962, Jesús Suevos reconoce que es «inoportuno estar atosigando a nuestras Representaciones diplomáticas en el extranjero pidiéndoles que mantengan una permanente postura de obstrucción a la presentación de la película, lo que además de molesto y difícil resulta poco político y, a la larga, y por añadidura, seguramente inoperante».

El conflicto entre UNINCI y Gustavo Alatríste vuelve a abrirse tras la muerte de Franco. Después de 15 años, la censura autoriza la exhibición en España de *Viridiana*, que se presenta como una producción mexicana distribuida por José Esteban Alenda. De nuevo hay grandes expectativas económicas, por lo que UNINCI interpone una demanda para que se prohíba. Alega que ella es la propietaria de los derechos de exhibición para España. Bardem también está negociando con el ministro Pío Cabanillas una amnistía para que la película reciba la nacionalidad y la subvención. Sin embargo, el 12 de mayo de 1977, la Dirección General de Cinematografía resuelve en su contra, es decir rechaza que *Viridiana* sea una película española y merezca la subvención. UNINCI recurre entonces a un truco legal, pedir el fuero: que los tribunales reconozcan que *Viridiana* fue rodada en estudios españoles, por actores españoles y por una empresa española, de modo que reciba la nacionalidad y el derecho de la productora a figurar en los créditos. UNINCI, en efecto, acude a los tribunales y tres años más tarde la Audiencia Nacional reconoce la nacionalidad española del filme. Aunque el Gobierno de la UCD recurre la sentencia, la Sala 3.ª del Tribunal Supremo la ratifica el 22 de septiembre de 1982. Una vez conseguido el fuero cabe la posibilidad de demandar la subvención, pues toda película españo-

la tiene derecho a ella. Sin embargo, el Director General de Cine está dispuesto a entrar en cuantos pleitos sean necesarios para demostrar que una cosa es que *Viridiana* sea una película española y otra, muy distinta, que merezca la ayuda oficial, pues la sentencia del Tribunal Supremo de 1964 sólo ha sido contradicha en cuanto a la nacionalidad, no en lo que respecta a la denegación de ayuda.

Sin embargo, poco después, el PSOE gana las elecciones y cambia, por completo, la actitud del Estado ante la demanda de Bardem. La nueva Directora General de Cinematografía, Pilar Miró, pone de acuerdo a las partes litigantes y se firma un pacto por el que Alatríste se queda con los derechos de distribución, UNINCI obtiene los derechos sobre los premios y galardones y *Viridiana* recibe la nacionalidad española. Aún más, el 19 de diciembre de 1983, Pilar Miró y su ministro, Javier Solana, favorecen a UNINCI con la protección económica que tanto el franquismo como la UCD le habían denegado: rendimiento de taquilla, película de especial calidad y ese año cubre cuota de pantalla y cuota de distribución. Esta decisión —que entra dentro de la política del «amiguismo» en la concesión de subvenciones— cabe calificarla como un supuesto acto de prevaricación, pues la protección no se le denegó a UNINCI por su oposición al régimen, como se quiere justificar, sino por ocultamiento de coproducción, delito también perseguido en ese momento. Es cierto que el franquismo sólo actúa contra UNINCI cuando infracciones similares se producen en otras muchas películas; la dictadura tolera la corrupción para conseguir un cine políticamente corrupto, un cine a su medida. Pero esto no exime a UNINCI. La productora participa del sistema, aunque fuese para producir una película antifranquista. Es más, gracias a que UNINCI «pica» en la corrupción, el régimen puede actuar contra ella. Por eso el fin nunca justifica los medios; y más cuando esos medios son los propios de la dictadura, esto es, cuando se burlan de los principios de igualdad de oportunidades, legalidad y transparencia que caracterizan el comportamiento democrático<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Todo lo anterior es un relato reconstruido, fundamentalmente, a partir de la documentación depositada en el Archivo Central del Ministerio de Cultura. El 7 de julio de 1998 Juan Antonio Bardem me concedió una entrevista para ratificar o desmentir el contenido de una primera redacción de este artículo que había sido presentado en el Congreso de Historiadores del Cine celebrado en Cáceres en diciembre de 1997. Allí algunos colegas exculpaban a UNINCI y a Pilar Miró con el absurdo argumento de que las leyes franquistas no merecían ningún respeto, cuando la causa del litigio (ocultación de coproducción) también es castigada por la Real Orden de 26 de septiembre de 1984 sobre coproducciones (BOE, del 29). Es más, en la entrevista Bardem ratifica el contenido del artículo, es decir, se «equivocaron» al ocultar la participación mexicana y la «predisposición» personal de Pilar Miró, «que no era jurista», fue decisiva para recibir la subvención.*

Por último, está la coproducción hispano-italiana *El Verdugo/Il Boia* (1963), de Luis García Berlanga. Se trata de un escándalo bastante parecido al anterior, salvo que, esta vez, las intrigas son fundamentalmente políticas. La película cuenta en todo momento con la aprobación del Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero. Supone un excelente ejemplo de su proyecto de apertura del régimen. Sin embargo, Alfredo Sánchez Bella –del sector Carrero Blanco, opuesto a esa apertura– insiste en verla antes de su estreno en el Festival de Venecia. Sánchez Bella ocupa en esos momentos el puesto de embajador en Roma. Desconfía de *El Verdugo* porque en sus tiempos de universidad se había peleado con uno de los miembros del equipo de la película, Ricardo Muñoz Suay, como vimos, exmilitante del PCE. Además, el término «boia» (verdugo) es el descalificativo que se emplea en Italia para nombrar a Franco. Tras el pase, Sánchez Bella escribe a su ministro diciendo que la película es «uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España». Se pregunta cómo le han podido meter semejante gol a García Escudero y teme que en Venecia el régimen sea puesto en entredicho. Sin embargo, para no agravar la situación, propone mantener la película en el festival, darle la vuelta al argumento de la oposición, presumir ante la prensa y la opinión internacional de que «en la España actual es posible realizar películas como ésta, que no podría tolerar sin protestas ni siquiera el Estado más liberal»<sup>5</sup>. En efecto, la oposición al régimen aprovecha la película para recordar que los anarquistas Granados y Delgado acaban de morir a garrote por colocar bombas en la Dirección General de Seguridad y en la Casa de Sindicatos (delito que después se ha probado que no cometieron). Bien es cierto que parte de la propaganda antifranquista es obra del productor italiano, que piensa que un escándalo político es una excelente forma de publicidad.

Terminado el Festival, donde obtiene el Premio de la Crítica Internacional, *El Verdugo* está a punto de provocar una crisis de gobierno: la dimisión de Manuel Fraga. También queda pendiente de un hilo José María García Escudero, aunque, como todos le dan por cesado, Franco decide mantenerlo en su puesto. En cuanto a la película, los carreristas exigen que se prohíba o, al menos, que pierda la subvención del Estado. García Escudero amenaza con dimitir si se produce esto último. Tampoco se prohíbe la película, aunque vuelve a pasar por censura. Manuel Fraga decide los nuevos cortes personalmente.

<sup>5</sup> Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981, pp. 217 y 223.