

Cine y franquismo: Y llegó el día de la venganza en los «XXV Años de Paz»

Emeterio Díez Puertas

Universidad Camilo José Cela
ediez@ucjc.edu

Resumen: Durante cuatro temporadas, el régimen franquista suspendió todas las importaciones de películas de la productora norteamericana Columbia. Fue una represalia por haber filmado una película sobre la guerrilla antifranquista titulada *Behold a Pale Horse* (Fred Zinnemann, 1964). La documentación archivística manejada en el artículo demuestra que la decisión la tomó el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Pese a su política de apertura, debía evitar que un filme, basado en la vida del maquis Francisco Sabaté, desprestigiase al régimen y, muy en especial, a la Guardia Civil. Y más cuando se iba a celebrar una operación propagandística llamada «XXV Años de Paz».

Palabras clave: franquismo, Guardia Civil, maquis, películas ofensivas, cronotopo, Columbia Pictures.

Abstract: During four years, the Franco Regime prohibited all imports from the Columbia Pictures Corporation. The ban was a retaliation against the decision by the United States production company to shoot a film about the anti-Franco guerrilla movement entitled *Behold a Pale Horse* (Fred Zinnemann, 1964), based on the life of Francisco Sabaté. As evidence by documentary sources, the Minister of Information and Tourism, Manuel Fraga Iribarne, undertook this decision. In contravention of his own policy of openness, Fraga felt obliged to prevent the showing of a film that discredited the regime and the Civil Guard. Weighing heavily on such a decision was the coming of a propaganda initiative called «Twenty-Five Years of Peace».

Keywords: Franco's regime, Guardia Civil, maquis, offensives movies, chronotope, Columbia Pictures Corporation.

Introducción

Estas páginas estudian las decisiones que la administración franquista adoptó en relación con la película norteamericana *Y llegó el día de la venganza* (*Behold a Pale Horse*, 1964). La historiografía siempre ha citado este caso como un ejemplo de los excesos censores del franquismo y como una prueba de su dureza con cualquier producto cultural que cuestionase la legitimidad del régimen salido de la Guerra Civil. La producción de *Y llegó el día de la venganza* tuvo como consecuencia no solo la prohibición del filme en España, sino también un boicot contra todas las películas de la Columbia. Nuestra hipótesis es que existe, además, un tercer resultado: las presiones franquistas obstaculizaron el proyecto, interfirieron su sentido y condujeron al fracaso comercial del filme. Demostraremos que las coacciones estuvieron encabezadas por el ministro Manuel Fraga Iribarne. La película contradecía la campaña «XXV Años de Paz» y el propio Franco estaba al tanto de que el filme trataba del maquis Francisco Sabaté. Fraga no podía aplicar a este caso su política de apertura. Durante un viaje a Gran Bretaña, a finales de noviembre de 1963, Fraga dijo a un grupo de diputados ingleses que quizás ser «ministro de Propaganda no fuera una buena cosa, pero que si un país lo necesitaba y justificaba era España, por el volumen de la propaganda contraria»¹.

Para demostrar estas afirmaciones procederemos con el marco teórico y la metodología de la historia social. Las fuentes primarias son la novela que inspira el filme, la propia película, el guión transcrito, los anuarios de cine, la prensa y la documentación de los archivos españoles: Archivo Renovado del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE) y los fondos de Asuntos Exteriores y Cultura del Archivo General de la Administración (AGAE, AGAC). Las fuentes secundarias comprenden: 1) las memorias y escritos de los funcionarios españoles, como Fraga Iribarne, García Escudero y Garrigues y Díaz-Cañabate²; 2) el trabajo de Rosendorf y similares sobre la utilización del cine como «poder blando» en las relacio-

¹ Manuel FRAGA IRIBARNE: *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 94.

² *Ibid.*; José María GARCÍA ESCUDERO: *La primera apertura: diario de un director*

nes entre España y Estados Unidos³; 3) los estudios, biografías y entrevistas relacionadas con el director Fred Zinnemann y el actor Gregory Peck⁴, y 4) los análisis sobre el filme acometidos por Fernández Cuenca, Petit y Ehrlich⁵. Lamentablemente no hemos podido documentar la intervención que el antifranquismo en general y los anarquistas en particular tuvieron en la película. Tampoco hemos accedido a los papeles de Zinnemann depositados en la Margaret Herrick Library, aunque utilizamos las referencias de Strenberg y Smyth⁶. En cualquier caso, gracias a las fuentes manejadas, conocemos gran parte de lo que pasó a lo largo de veinte años: la muerte de Quico Sabaté, su impacto en forma de novela y de guión, el boicot contra la Columbia, el traslado del rodaje a Francia, la censura del guión y del filme por parte española, el añadido de un prólogo, el fracaso comercial de la película, el cierre de la filial de la Columbia en España, su regreso en 1966 tras una recelosa reconciliación y, como prueba de la llegada de la Democracia, el estreno en España de la película en 1979⁷.

general, Barcelona, Planeta, 1978, y Antonio GARRIGUES Y DÍAZ-CAÑABATE: *Diálogos conmigo mismo*, Barcelona, Planeta, 1978.

³ Neal M. ROSENDORF: *Franco Sells Spain to América. Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014.

⁴ Gerardd MOLYNEAUX: *Gregory Peck: A Bio-bibliography*, Wesport, Greenwood Press, 1995; Fred ZINNEMANN: «Revelations», *Films and Filming*, 11/3 (1964), pp. 5-6; Gabriel MILLER (ed.): *Fred Zinnemann Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, pp. 3-8, y Fred ZINNEMANN: *My Life in the Movies: An Autobiography*, Nueva York, Macmillan, 1992.

⁵ Carlos FERNÁNDEZ CUENCA: *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972; Linda C. EHRLICH: «Behold a Pale Horse (1964): Zinnemann and Spanish Civil War», en Arthur NOLLETTI Jr.: *The Films of Fred Zinnemann*, Albany, University of New York Press, 1999, pp. 139-156, y Pastor PETIT: *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, La Tempestad, 1998.

⁶ Claudia STRENBURG: «Real Life References in Four Fred Zinnemann Films», en Arthur NOLLETTI Jr.: *The Films of Fred Zinnemann*, Albany, University of New York Press, 1999, y J. E. SMYTH: *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

⁷ Entre la escritura de este artículo y su aprobación por la revista se ha publicado un trabajo sobre este mismo tema basado en las agendas y diarios del gerente de la Columbia en España, Emilio López Pérez. Un relato de parte que debe consultarse, Pedro NOGALES CÁRDENAS, Antonio PÉREZ-PORTABELLA LÓPEZ y José Carlos SUÁREZ FERNÁNDEZ: «Y llegó el día de la venganza. Franco contra Hollywood», en Gloria CAMARERO GÓMEZ y Francesc SÁNCHEZ BARBA (eds.): *V Congreso Internacio-*

La muerte de un maquis convertida en novela

Y llegó el día de la venganza se basa en una novela inspirada, a su vez, en la muerte violenta de Francisco Sabaté Llopart, el «Quico». Este guerrillero antifranquista había nacido en 1915 en Hospitalet de Llobregat. De oficio mecánico, se afilió a la CNT con diecisiete años. Más tarde entró en la FAI y se integró en un grupo armado que se dedicaba a cometer robos para financiar el movimiento libertario. Durante la guerra, luchó en el frente de Aragón, pero fue acusado de asesinar a un comisario comunista y terminó en la cárcel. Gracias a sus compañeros, escapó de la prisión y al finalizar la guerra se refugió en Francia. En 1944 creó una partida de maquis y con ella hizo incursiones en España para cometer robos, sabotajes, guerrilla urbana y traslado de propaganda. El domingo 3 de enero de 1960 las fuerzas de seguridad detectaron su presencia y días después acabaron con su vida⁸.

Este suceso tuvo una repercusión inmediata en la prensa extranjera. La revista norteamericana *Time* le dedicó su atención el 18 de enero. El director de cine Fred Zinnemann leyó y archivó este artículo y noticias similares en la prensa inspiraron a Emeric Pressburger para escribir una novela. Emeric Pressburger había nacido en Hungría en 1902. En los años veinte se trasladó a Berlín, donde trabajaba como periodista y guionista. Con la llegada de Hitler al poder, huyó a París y, por último, se instaló en Gran Bretaña. Allí formó pareja creativa con el director de cine Michael Powell. Pressburger escribía los guiones y Powell los transformaba en imágenes. Pero en 1957 rompieron su relación y cada cual siguió su camino. Uno se acercó a la España franquista y el otro, a la España republicana. Emeric Pressburger, en concreto, inició una nueva carrera como novelista y decidió que su primera historia versara sobre Francisco Sabaté y los guerrilleros que cruzaron los Pirineos. De hecho, escribió la novela o parte de ella en Pau (Francia), donde residían numerosos guerrilleros, y por ello

nal de Historia y Cine: escenarios del cine histórico, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología, 2017, pp. 1453-1467.

⁸ Antonio TÉLLEZ SOLÁ: *Sabaté: guerrilla urbana en España (1945-1960)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978.

trasladó la acción de Cataluña al País Vasco. Luego concibió la siguiente trama:

«El niño Pablo Dages cruza los Pirineos para vivir en Francia con su tío Antonio. El capitán de la Guardia Civil, Miguel Viñolas, ha matado a su padre porque quería que delatase a sus amigos del maquis. Pablo ha pensado hablar con uno de ellos, Manuel Artíguez, para que mate a Viñolas. Pero Artíguez rechaza su petición. Tiene ya 56 años y hace casi diecinueve meses que no hace incursiones a España. Ahora bien, le interesa la información que el niño tiene del hospital de Pamplona porque allí ha sido ingresada muy enferma Pilar, su madre, y quizás por ella sí vuelva a España. El problema es que Viñolas, que lleva años tras él, le prepara una trampa con la colaboración de un traidor, Carlos. Pilar, poco antes de morir, intenta avisar a su hijo a través del padre Francisco. Este acepta hacer de correo pese a que convive con el padre Esteban, el cual se volvió loco hace años cuando Artíguez asaltó su iglesia. En realidad, el padre Francisco pide a Artíguez que desista de ir a Pamplona. Su viaje es una especie de suicidio. Pero Artíguez cruza la frontera y cae en la ratonera tendida por Viñolas. El capitán vence, aunque comprende que el maquis, en cierto modo, se ha dejado matar».

Pressburger estructura este argumento en ocho capítulos y narra cada uno de ellos desde el punto de vista de uno de los personajes principales: el niño, el cura, el maquis y el guardia civil. Los cuatro representan distintas realidades y salidas para la situación española:

1. Manuel Artíguez. Es un maquis envejecido que da por perdida la causa republicana. Representa el odio de clase y unos ideales llenos de resentimiento. Dice en un momento: «Queremos que los secuaces de Viñolas sepan que vendrá el día en que serán torturados por cada ser que torturaron ellos»⁹.
2. Miguel Viñolas. Es un capitán de la Guardia Civil. Hombre cruel y supersticioso, personifica el régimen de Franco.
3. El padre Francisco. No sabe cuál de los dos bandos mató a toda su familia y reza por la reconciliación.
4. Pablo Dages. Es un niño de nueve años que cruza a Francia para vivir con su tío Antonio, un hombre apolítico que ha decidido integrarse en la sociedad francesa.

⁹ Emeric PRESSBURGER: *Envejece el guerrillero*, Buenos Aires, Pomaire, 1963, p. 146.

Esta narración se publicó como novela en 1961 con el título *Killing a Mouse on Sunday*. El título se refiere a que Artíguez, también Sabaté, cae en una trampa o ratonera de la Guardia Civil. William «Bill» Papas, prestigioso dibujante y caricaturista, realizó sus páginas con retratos y estampas de distintas situaciones. La novela consiguió un gran éxito en Gran Bretaña, tuvo numerosas reimpressiones y se tradujo enseguida a varios idiomas. La edición en castellano se publicó en Argentina y en Chile en 1962 con el título *Envejece el guerrillero*. Incluso una productora de cine, la Columbia, compró los derechos.

El guión para Zinnemann

Mitchell John Frankovich, vicepresidente de la Columbia, fue quien se ocupó de sacar adelante la película. Se trataba de uno de los ejecutivos que apostaba por llevar numerosos rodajes de Hollywood a Europa, continente en el que combatió contra los nazis. En 1955 había sido nombrado director general de la Columbia en Gran Bretaña y desde allí supervisaba los rodajes en España de, entre otras, *Lawrence de Arabia* (1962). Dichos rodajes se debían a que el franquismo retenía la salida al exterior de los beneficios de las compañías cinematográficas norteamericanas y estas llevaban años invirtiéndolos en películas en España. Existía, por lo tanto, una alianza de importantes intereses económicos entre Hollywood y el franquismo. De hecho, Mitchell Frankovich quería rodar *Killing a Mouse on Sunday* en España.

Desde luego, la Columbia sabía que la narración de Pressburger podía despertar suspicacias. El Código Hays condenaba la venganza y exigía que se fuese muy respetuoso con los sentimientos de otras naciones. Por eso la compañía había ofrecido la novela a Fred Zinnemann. Zinnemann era un judío austriaco instalado en Estados Unidos desde 1929. Enemigo declarado del fascismo (su familia pereció en el Holocausto), había rodado toda una serie de películas sobre los efectos del conflicto. Era, además, un director al que le gustaban los temas espinosos y provocadores y había demostrado que la polémica podía ser un gran atractivo de taquilla. Zinnemann encontró en la novela una idea que caracterizaba su cinematografía: el hombre al que le llega el día de arriesgar la vida por una convicción pro-

pia¹⁰. En otras palabras, Zinnemann no solo aceptó el encargo, sino que cerró un acuerdo con la Columbia según el cual él tomaba el control del filme. Esto significaba que la película sería un proyecto de su compañía, Highland Productions, para la Columbia.

A continuación, Zinnemann pidió a Pressburger que él mismo escribiese el guión sobre su novela. Él, mientras tanto, comenzaría un intenso trabajo de documentación. En el verano de 1962, Pressburger le entregó el primer borrador. Cuando lo leyó el actor Anthony Quinn, este manifestó su deseo de interpretar el personaje de Manuel Artíguez. Pero Zinnemann consideraba que estaría mejor en el papel del villano Viñolas. Para Manuel había pensado en Gregory Peck. En esta decisión incide el hecho de que Gregory Peck estaba dispuesto a financiar la producción de la película. Acababa de rodar con su empresa, Brentwood Productions, uno de sus mejores papeles: el abogado liberal de *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962); y estimaba que el personaje de Manuel Artíguez podía ser otro paso más en esa misma línea. Además, el actor también estaba interesado en el tema de la Guerra Civil Española desde su época de universitario en Berkeley, época en que había estado incluso a punto de inscribirse en la Brigada Lincoln. Involucrarse en la producción e interpretación de *Killing a Mouse on Sunday* sería una forma de reparar su deuda con la causa republicana¹¹. El filme, en otras palabras, se fraguó como una producción de Highland-Brentwood para Columbia.

En octubre de 1962, Zinnemann, que hablaba castellano, consiguió permiso para viajar a España gracias a las conexiones de Mike Frankovich. Llegó acompañado del director artístico Alexandre Trauner para localizar exteriores. Durante el viaje, Zinnemann se sintió vigilado y temió ser detenido e interrogado: «Estuvimos en el Norte: Vitoria, Burgos, etc. Pero había que ir con cuidado con Franco y con la Guardia Civil»; y añadía: «Era muy evidente que [España] era un auténtico estado policial. La gente miraba a la derecha e izquierda, para ver quién podía escuchar antes de explicarnos sus ideas»¹².

¹⁰ Sergio ALEGRE y Efrén CUEVAS ÁLVAREZ: «Encuentros con Fred Zinnemann», *Dirigido por*, 260 (1997), pp. 60-68.

¹¹ Gerard MOLYNEAUX: *Gregory Peck...*, pp. 161-162.

¹² Esteve RIAMBAU y José Enrique MONTERDE: «Entrevista a Fred Zinnemann», *Dirigido por*, 150 (1987), pp. 21-27, esp. 25.

De regreso a Londres, e influido por este viaje, Zinnemann se planteó importantes cambios en el guión. Consideraba que el texto tenía dos errores y escribió a Pressburger porque quería que el público empatizara con la figura de Artíguez. En el primer borrador, el código de honor del padre Francisco, el personaje que apuesta por la reconciliación, estaba por encima del de Artíguez, pues este tenía un pasado oscuro de violencia. Consideraba, además, que al guión le faltaba contexto histórico y una razón personal para entender la sed de venganza de Artíguez. La rivalidad entre Artíguez y Viñolas debía tener su origen en 1936, es decir, debía nacer en la guerra. Sin ello el enfrentamiento entre ambos parecía trivial. Por otro lado, el guión debía pasar la censura franquista, puesto que la intención de Columbia era rodar en España. En este sentido, Zinnemann pidió a Pressburger que borrara diálogos y pasajes polémicos, asegurándose de que la Iglesia saliese bien. Pressburger enmendó el guión en las siguientes semanas; pero, cuando envió el segundo borrador, Zinnemann le despidió.

En su lugar, Zinnemann contrató a J. P. Miller, el guionista de *Días de vino y rosas* (*The Day of Wine and Rose*, 1962). Este seguiría las consignas de Zinnemann. Primero, para hacer de Artíguez un personaje más simpático, Miller enfatizó su relación con Pablo, el niño (que en el guión pasaba a llamarse Paco), eliminó el momento en que Artíguez violaba a la mujer de su amigo Pedro y desaparecía el personaje de Antonio, el tío apolítico del niño. Al mismo tiempo, convertía la afición de Viñolas a pasear con sus caballos por los parques de Pamplona en afición al rejeoneo, de modo que como matador de toros resultaba ser un personaje más desagradable. Quedaba sin resolver, como veremos, la cuestión del trasfondo histórico y del conflicto personal entre Viñolas y Artíguez.

El boicot de Fraga Iribarne

En enero de 1963, la Segunda Jefatura de la Casa Civil del Jefe del Estado recibió una información confidencial de una persona «de toda garantía», según la cual la Columbia estaba preparando una película contra el régimen basada en una novela que contenía escenas de tortura y violencia por parte de la Guar-

día Civil contra un «loyalist» vasco¹³. Que Franco estaba al tanto del caso lo demuestra también el hecho de que, después, la propia Columbia le escribió para garantizarle la neutralidad de la película. Lo cierto es que el 18 de enero Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo (MIT), despachó con el jefe del Estado y ese mismo día la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT) y su responsable, José María García Escudero, recibieron la información de que se disponía con el fin de iniciar averiguaciones.

Manuel Fraga había sido nombrado ministro hacía unos meses. Perteneía al sector aperturista y entendía que la continuidad del régimen pasaba por acometer reformas que adecuasen el país a los cambios económicos y sociales que ya se estaban dando en la sociedad española. A dicha estrategia se la conoce como «la política de la apertura». Fraga, en ese momento, estaba preparando una campaña de propaganda denominada «XXV Años de Paz» para celebrar el triunfo de Franco en la Guerra Civil, campaña que quería tanto celebrar la victoria de los sublevados como apostar por la concordia. En cuanto a José María García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro, era el responsable de traducir la política aperturista de Manuel Fraga al cine. En realidad, él mismo ya había aplicado esta política cuando, entre 1951-1952, ocupó este mismo puesto. Es más, dentro del equipo de Fraga, García Escudero era uno de los funcionarios más eficaces, competentes y dispuestos a llevar la apertura lo más rápido y lejos posible. Pues bien, el 20 de enero de 1963, la DGCT se dirigió a la Columbia para que confirmara o desmintiera si la novela de Pressburger se iba a rodar. En esta primera misiva ya se advirtió a la compañía de que de ser así se tomarían medidas contra ella.

También la embajada de España en Washington había iniciado averiguaciones. Antonio Garrigues y Díaz-Cañabate, el embajador, era otro hombre empeñado en modernizar la imagen de España y del régimen. Su principal labor en esos momentos consistía en renovar el acuerdo militar de 1953 y aguantar las presiones de Washington para que España rompiese con Cuba. Estaba convencido de que para relajar los ánimos no había nada como el in-

¹³ AGAC, 23/42624.

tercambio comercial y cultural, pero, en el caso del cine, las cosas no iban bien. España se negaba a abrir negociaciones con la Motion Picture Export Association of America (MPEAA) para firmar un acuerdo que mejorara la presencia del cine norteamericano en España. En lo cultural, aparecía entonces la sombra del proyecto de la Columbia.

En efecto, el 22 de enero, Emilio López Pérez, gerente de la Columbia en España, confirmó a la DCGT que existía el proyecto de llevar al cine *Killing a Mouse on Sunday*, pero daba garantías de que el filme, de rodarse, no tendría carácter político. Dijo «de rodarse» porque todavía no había guión. Esto era mentira y la embajada de España en Washington lo sabía. Sabía que existía una primera versión del guión claramente contraria al régimen de Franco. Solo que, para evitar represalias y conseguir permiso para rodar en España, se había redactado otra versión sin determinadas escenas. La Columbia argumentó que lo que quería decir es que no había un guión definitivo; es más, iban a dar un repaso al texto para eliminar cualquier pasaje problemático. De hecho, la Columbia pospuso la conclusión del guión a la espera de que Fred Zinnemann o Mike Frankovich se reunieran con funcionarios del Gobierno español.

El 28 de enero, la DGCT aceptó la entrevista propuesta y pidió a la Columbia que aplazara el rodaje hasta que ellos pudieran leer el guión. Pero pasaban los días y la reunión no se celebraba. Es más, el 4 de febrero de 1963 Emilio Garrigues informaba desde Washington que las escenas en las que se atacaba a España no se habían suprimido. La DGCT ordenó entonces que se suspendiera la tramitación de cualquier documento relacionado con la Columbia. Ante esta medida, el 7 de febrero, Fred Zinnemann y Mike Frankovich viajaron a Washington y se entrevistaron con el embajador. Ambos aclararon que, pese a las amenazas recibidas, la película se filmaría. Antonio Garrigues expresó su deseo de evitar cualquier roce y ofreció a la Columbia la colaboración española para el rodaje, esperando que, si la filmación se hacía en España, se pudiese quitar «veneno» a la película.

A continuación, Antonio Garrigues escribió a Manuel Fraga. Le informaba de que Zinnemann y Frankovich le habían dado garantías de que la película no era contra el régimen. El 16 de febrero, Manuel Fraga respondió al embajador que esas garantías eran insuficientes. Le pidió que leyera la novela para que se diera cuenta

de lo que se traían entre manos. Dejó claro que, en este asunto, estaba dispuesto a llegar a la expulsión de España de la compañía dado que era un tema que había llegado de la Casa Civil del jefe del Estado y, en consecuencia, el propio Franco estaba al tanto de la cuestión. En cartas posteriores pediría al embajador que se dirigiera a la productora exigiéndole que desistiera de rodar la novela o bien situara la acción en otro tiempo y lugar, de modo que nada en el filme remitiera a la lucha guerrillera en España. De no hacerlo así, insistía el ministro, las actividades cinematográficas de la Columbia en España quedarían suspendidas y ninguna de sus películas podría entrar en el país. El 26 de febrero, Antonio Garrigues contestó a Fraga instando a negociar y dejar para más adelante las amenazas. Era preferible que el filme se rodara en España antes que en el extranjero fuera de todo control. El 1 de marzo de 1963, Fraga Iribarne le replicaba asegurando que Frankovich podía rodar donde le diera la gana, pero que a partir de ese momento ninguna película de la Columbia entraría en España. Si los americanos querían acabar con el boicot, bastaba con que situaran la acción en un «país imaginario»¹⁴.

El rodaje en Francia

El 4 de marzo de 1963, Mike Frankovich, que se hallaba en Europa para preparar el rodaje, se entrevistó con el embajador de España en Londres, José Fernández-Villaverde y Roca de Togores, marqués de Santa Cruz, para pedirle que solicitara al Gobierno español que se retiraran las medidas adoptadas contra la Columbia, ya que la película, en absoluto, era contra España. Frankovich añadió que la compañía quería invertir una buena parte del dinero del filme en España. Se trataba de rodar en Navarra una especie de western de frontera. El embajador le respondió que le resultaba difícil creerse sus palabras dado el contenido de la novela e insistió en que debían renunciar a rodar la película. Pero Frankovich aseguró que la maquinaria de producción ya se había puesto en marcha y era imposible desistir. Entregó al embajador una carta

¹⁴ AGAC, 23/42624.

por la que se comprometía a «suprimir de la película toda referencia ofensiva a la Guardia Civil y al cualquier Organismo oficial, señalando que su intención era que la película no resultase ni antiespañola ni hostil al Gobierno y que el guión, una vez estuviese preparado, sería sometido al Director General de Cine para su aprobación antes de ser filmado»¹⁵. Mike Frankovich afirmó, además, que todo lo ocurrido se debía a maniobras de compañías competidoras que con este asunto buscaban perjudicar sus intereses en España.

Para tratar la cuestión con más elementos de juicio, José María García Escudero leyó la novela y concluyó que las referencias constantes a la existencia en España de un terror policial hacían imposible tolerar que su argumento se trasladase al cine. En su opinión, *Killing a Mouse on Sunday* hablaba de torturas a los detenidos, de cárceles abarrotadas, de censura de la correspondencia de los presos y de pánico de los obreros a la Guardia Civil. La única solución pasaba por que la Columbia trasladase estos sucesos a otro país o a un cronotopo indefinido. García Escudero pidió inmediatamente una reunión con algún representante de la Columbia para confirmar que las medidas contra la compañía no se retirarían mientras no se cambiase el cronotopo. También quería dejar claro que, en absoluto, el Gobierno español actuaba para satisfacer intereses de otras compañías y que, aunque era cierto que Columbia había invertido mucho dinero en rodajes en España, también era verdad que sus películas, a diferencia de otras compañías, no divulgaban valores españoles. Estas últimas afirmaciones nos llevan a sostener que la denuncia enviada a la Casa Civil de Franco debió de venir de alguien relacionado con Samuel Bronston Productions o del propio Samuel Bronston, que fue ejecutivo de la Columbia.

A Alonso Álvarez de Toledo, funcionario de la embajada española en Washington, la postura de García Escudero le pareció precipitada. Los excesos de la censura, como los fusilamientos y los presos políticos, tenían una repercusión muy dañina sobre la imagen del régimen en el exterior. Decía que una cosa era la novela y otra lo que la película podía llegar a ser. Pidió al embajador que escribiera una carta al MIT para calmar los ánimos, puesto que los

¹⁵ AGAE, 45/7542.

contactos con Zinnemann y Frankovich eran amistosos. Pero su postura fue ignorada.

El 21 de marzo, Columbia protestó porque sus películas y las de las productoras que distribuía la empresa estaban retenidas en la censura sin que se emitiese dictamen alguno. La DGCT contestó que así seguirían las cosas mientras la compañía no diera una respuesta satisfactoria sobre la película, que ya tenía título, *Behold a Pale Horse*. Con anterioridad se había barajado denominarla *25th Hour* (*La hora 25*). El título definitivo era una sugerencia de la esposa del director y hacía referencia al versículo 8, capítulo 6, del *Apocalipsis* de San Juan: «Y miré y vi un caballo bayo, y el que cabalgaba sobre él tenía por nombre Mortandad, y el infierno le acompañaba»¹⁶.

A finales de marzo de 1963, Frankovich y Zinnemann llegaron a España para asistir a la reunión que García Escudero había solicitado. Pero este estaba en Argentina, en el Festival de Mar del Plata, y la reunión tuvo que celebrarse con el subdirector general de Cinematografía y Teatro, Florentino Soria. Zinnemann, en realidad, no acudió al encuentro. Consideraba una falta de atención por parte española que García Escudero no estuviese presente.

Las circunstancias tampoco actuaron a favor de la película. En esos momentos se estaba decidiendo la suerte de Julián Grimau, otro Manuel Artúñez, esto es, otro opositor antifranquista, líder del Partido Comunista de España en el interior. En noviembre de 1962 había sido detenido tras una delación, lo habían torturado y condenado a pena de muerte. Para conseguir su indulto se había desencadenado una campaña internacional con artículos de prensa, telegramas, manifestaciones multitudinarias y presiones diplomáticas. Fraga estaba intentando frenar esa campaña rescatando el pasado oscuro de Grimau, pues se le acusaba de ser represor de trotskistas y quintacolumnistas durante la Guerra Civil. Al final, el 19 de abril de 1963, el Consejo de Ministros ratificó su condena a muerte y fue fusilado al día siguiente. En principio, iba a ser la Guardia Civil la encargada de disparar, pero el capitán general de Madrid se opuso a que los ejecutores fueran militares de carrera¹⁷. Lo cierto es que en-

¹⁶ Carlos FERNÁNDEZ CUENCA: *La guerra de España...*, p. 716.

¹⁷ Pedro DUEÑAS CARVAJAL: *Julián Grimau*, Madrid, Aguilar, 2003.

tre los papeles de Zinnemann hay un artículo de *Los Angeles Times*, de 21 de abril de 1963, sobre la ejecución de Grimau¹⁸.

Mientras tanto la Columbia decidió trasladar a Francia el rodaje. Estando ya en Europa, a finales de mayo, Gregory Peck y su esposa viajaron a España y, entre otros lugares, visitaron Pamplona. Incluso Zinnemann había pedido a Gregory Peck que hablase con los refugiados en Francia a fin de que entendiese e interpretase mejor su papel. Sabemos que Zinnemann se entrevistó con seis exiliados españoles de Toulouse y Perpignan el 8 de junio de 1963. Eran amigos de Francisco Sabaté que vivían pobremente y le contaron muchos detalles del maquis. El 10 de junio, el cónsul de España en Pau informó del inicio del rodaje. Semanas más tarde la DGCT se puso en contacto con su delegado provincial de Navarra para asegurarse de que la película no se fuese a rodar en España de forma clandestina.

Mientras tanto el boicot contra la Columbia había comenzado a afectar nada menos que al estreno de *Lawrence de Arabia*, rodada en España con una inversión de 188 millones de pesetas. Este hecho, unido a que la Columbia no había recibido permisos de importación para la temporada 1963-1964, provocó que el daño económico comenzase a ser cuantioso.

La censura española del guión

El 1 de julio de 1963, los abogados de la Columbia en España, los señores Valls y Carreras, escribieron al ministro y le enviaron una copia del guión para que se tranquilizase y comprobase que no había ofensas. Aseguraban que había sido «preparado con sumo esmero y máxima atención»¹⁹. Pero, precisamente, la lectura del guión por parte de José María García Escudero desató todas las alarmas. Para él quedaba muy claro que se trataba de una especie de homenaje al maquis Francisco Sabaté.

El régimen tomó entonces la decisión de impedir por todos los medios el rodaje de la película. Al mismo tiempo, el MIT convocó un concurso público de guiones cinematográficos sobre la *Cru-*

¹⁸ J. E. SMYTH: *Fred Zinnemann and the Cinema...*, p. 275.

¹⁹ AGAE, 45/7542.

zada Española con premios de entre 300.000 y 100.000 pesetas a los cinco mejores guiones que tuvieran como tema «el espíritu de la Cruzada, sus razones y sus hechos, apreciados con una serena madurez ideológica y con la necesaria perspectiva histórica»²⁰. El objetivo era rodar películas que difundiesen dentro y fuera de España las razones de la Guerra Civil. Los guiones premiados solo fueron cuatro, uno de ellos *La paz*, de José María Font y Jorge Feliú. No se dijo que esta convocatoria formara parte de los «XXV Años de Paz» ni, por supuesto, que la película de Zinnemann tuviese nada que ver. Solo se afirmaba que se iba repetir un concurso que ya se había convocado el año anterior.

El 11 de julio de 1963, García Escudero informaba a su ministro de que, según informaciones del cónsul español en Pau, la Columbia se había retirado del proyecto y los productores que seguían adelante con la película iban a situar la acción en un país imaginario. Parecía que el régimen había ganado. Pero nada de esto se reveló como cierto. Frankovich apoyaba a Zinnemann. Y el cambio del cronotopo también se revelaría falso. Ahora bien, para tranquilizar a las autoridades españolas, Zinnemann hizo unas declaraciones a la revista *Variety*, publicadas el 10 de julio, afirmando que el film era apolítico y que, aunque pensaba que ninguna película debía someterse a juicio de un Gobierno extranjero, por cortesía el guión había sido entregado a las embajadas de España en Estados Unidos y Francia y ninguna había puesto objeciones. Solo en Madrid, en el Ministerio, se oponían, aunque, afirmaba, los celos desaparecerían en cuanto pudieran ver la película.

En efecto, a finales de julio, el director de relaciones públicas de la Columbia, J. Raymond Bell, ofreció a las autoridades españolas la posibilidad de organizar una proyección privada de la película una vez terminada a fin de que comprobasen que no había en ella nada ofensivo y, si lo había, pudiese suprimirse. Sin embargo, otra vez se interpusieron sucesos fuera de todo control. El 7 de agosto de 1963, Ramón Vila Capdevila, destacado miembro de la resistencia francesa durante la ocupación nazi y luego uno de los maquis más activos, cayó en una emboscada de la Guardia Civil en la localidad barcelonesa de Rajadell. El responsable del operativo ha-

²⁰ BOE, 22 de julio de 1963, pp. 11112.

bía sido el capitán de la Guardia Civil Antonio Tejero, futuro asaltante del Congreso de Diputados, que solía pasearse con un caballo blanco en la comandancia de Manresa tal y como hacía en la película el personaje del capitán Viñolas.

El mismo día de la muerte de Vila Capdevila, Fraga Iribarne se reunió con el embajador Antonio Garrigues y su equipo en Nueva York. Precisamente allí Luis López Ballesteros, consejero de la embajada de España en Washington, había iniciado contactos con Raymond Bell. Una vez más se comprueba que, por parte española había, al menos, dos posturas: una conciliadora, la de la embajada en Washington, y otra inflexible, la de la DGCT. Bell y López Ballesteros intentaban que la Columbia y España llegaran a un acuerdo. La confrontación directa perjudicaría a ambos. La peor situación que podía darse, en opinión de López Ballesteros, era la proyección de un filme antiespañol acompañado de una campaña de prensa basada en los obstáculos y las presiones que contra el filme había desatado el Gobierno de Madrid. Columbia, además, podía dejar de considerar España como un país para el rodaje de sus películas y arrastrar con su decisión a otras empresas. Columbia había rodado en los últimos años catorce películas en España con una inversión de casi 300 millones de pesetas.

Ante esta doble postura, Fraga hizo una consulta. El 2 de septiembre, José María García Escudero insistió en mantener el boicot hasta el momento de ver la película terminada. Fraga le apoyó y se produjo la reacción prevista por López Ballesteros. El 4 de septiembre, *Variety* publicaba que, en círculos oficiales cinematográficos de Estados Unidos, la prohibición era considerada una decisión dictatorial, antidemocrática e incompatible con un país que quería formar parte del bloque del Oeste y entrar en la OTAN. Se entendía el derecho de España a litigar sobre un título concreto, pero, en absoluto, se compartía la prohibición total de las películas de Columbia. El artículo señalaba que el Gobierno español había repartido 41 licencias de importación para el cine norteamericano y Columbia no había recibido ninguna, pese a disponer de ocho permisos.

Lo cierto es que, con el fin de evitar «una guerra fría» entre España y la Columbia, se iniciaron varios intentos de mediación. Zinnemann aconsejó a la Columbia que hablara con el cardenal Francis Joseph Spellman, amigo de Franco. Pero esta gestión no tuvo resultado. J. Raymond Bell, por su parte, ofreció a López Ballesteros la

posibilidad de presentar la película a las autoridades españolas antes de su estreno. Incluso Columbia sugirió colocar al comienzo un cartel que indicara que el filme no estaba basado en hechos reales ni pretendía reflejar la realidad de España. Por supuesto, aseguró que no protestarían si el filme fuese prohibido en España. Es más, rodarían un documental turístico de distribución mundial exaltando las virtudes de España.

La censura española del filme

El 6 de noviembre de 1963, la Columbia invitó a García Escudero a París a ver la película ya terminada, pero se negó; el pase debía celebrarse en Madrid. Frankovich decidió entonces hablar en persona con Fraga para resolver el asunto. Pidió una entrevista, pero Fraga solo aceptaba con la condición de que no fuese oficial. La entrevista tuvo lugar a mediados de noviembre. Frankovich aseguró que ya había visto el primer corte y consideraba que nada había de ofensivo para España. Solo algunas cuestiones relativas al orden moral del capitán de la Guardia Civil podrían ser censurables, pero, dijo, eran típicas de cualquier trama amorosa. Se refería al hecho de que Viñolas tenía una amante y esto, según la prensa, había molestado mucho. Fraga le respondió que el boicot seguiría hasta que la DGCT viera la película y esta se ajustara a las demandas españolas. Frankovich le prometió dos cosas: traer la película en enero de 1964 y continuar financiando futuros rodajes de la Columbia en suelo español. Sin embargo, la fecha del pase para la DGCT se fue retrasando una y otra vez.

En realidad, lo que pasaba era que Zinnemann quería introducir modificaciones. Estaba muy preocupado por la falta de contexto, un problema que se había agudizado en un intento por satisfacer las demandas del MIT, que venía pidiendo que desapareciese toda referencia a España y a la guerra de 1936. Zinnemann y su guionista hablaron de la necesidad de abrir la película con escenas adicionales. Zinnemann, en concreto, pensaba que debían establecer que el odio mutuo entre Artíguez y Viñolas había nacido en 1936. Una posibilidad era rodar una escena en la que Viñolas tendiera una emboscada a Artíguez, matara a su familia delante de su casa y Artíguez quedara herido. Esta atrocidad dejaría bien claro el ca-

rácter sangriento del régimen salido de la Guerra Civil. Pero temía que este pasado tuviese demasiado peso y quitase relieve al drama de 1959. Otra posibilidad consistía en incluir imágenes documentales con una voz superpuesta explicando los antecedentes²¹.

Al mismo tiempo, con fecha de 18 de marzo de 1964, el MIT preparaba un concurso público para la realización de las cuatro películas españolas premiadas en el mencionado concurso de guiones sobre la *Cruzada* de julio de 1963. El certamen se hizo público en el BOE de 1 de abril, aniversario del Día de la Victoria. Se quería que las películas resultantes formasen parte de la conmemoración de los «XXV Años de Paz». Es decir, se trataba de preparar réplicas a la película de Zinnemann.

Al final, la Columbia trajo a España una copia de *Behold a Pale Horse* y el 11 de mayo de 1964 García Escudero pudo verla. En los créditos de la película aparecía la típica advertencia de que los hechos y personajes eran ficticios y cualquier parecido con la realidad, una coincidencia. Pero para García Escudero nada era casual y la encontró «inaceptable»:

- «1. Por la pintura tendenciosa de España en ciertos planos (que podrían suprimir sin demasiada dificultad).
2. Por el ataque a la Guardia Civil, simbolizada en la persona del Capitán y que también se desprende del carácter singularmente repulsivo de la trampa que él mismo tiende al bandido protagonista de la película (esto corresponde al núcleo de la película, y no se puede suprimir).
3. Por el fácil paralelismo que se establece entre hechos semejantes y recientes (Grimau, los terroristas del verano pasado) y el hecho que narra la película, de una trampa tendida a un luchador rojo de la Guerra Civil, para capturarle veintitantos años después y matarle.

Es verdad que este rojo aparece como que ha cometido delitos, pero no por eso deja de enfocarse hacia él la simpatía del espectador»²².

En su informe, García Escudero se planteaba la duda de si debían seguir manteniendo las medidas contra la Columbia o negociar

²¹ J. E. SMYTH: *Fred Zinnemann and the Cinema...*, pp. 188-189.

²² AGAC, 23/42625.

para que se quitasen planos y se rodasen otros, de modo que la película fuese menos agresiva y no produjese tanto daño. García Escudero creía que debían calcular con cuidado la siguiente decisión que había que tomar.

Mientras tanto, a finales de mayo, Zinnemann se reunió con los ejecutivos de la Columbia. Como señala Schumach, Zinnemann era un director que, en sus peleas con los estudios, siempre se había mostrado firme en la defensa de su punto de vista, el cual, además, había resultado acertado a juzgar por los resultados en taquilla. Zinnemann aseguró que o hacían la película que se habían propuesto rodar o que cualquier otra no valdría nada: sería un fracaso. Estaba determinado a no ceder en sus ideas. Y volvió a insistir en la necesidad de montar escenas adicionales. Entonces tanto Abe Schneider como Mike Frankovich le apoyaron, lo que no significaba que renunciasen a llegar a un entendimiento con la DGCT.

Esto último iba ser muy difícil. Tal y como había solicitado García Escudero, otros funcionarios vieron la película, en concreto el secretario general técnico del MIT, Gabriel Cañada, y dos representantes del Ministerio de Asuntos Exteriores. Los tres también la consideraron inaceptable. El 4 de junio de 1964, García Escudero tomó la decisión final de que la película era ofensiva para España, su régimen y sus instituciones y que no eran posibles cortes o supresiones que atenuasen dicha ofensa. Por lo tanto, se mantenían las sanciones. El dictamen consensuado aseguraba que el filme era inaceptable:

- «1. Por la pintura tendenciosa de España en ciertos planos.
2. Por el ataque a la Guardia Civil y desprecio con que se presenta a esta Institución española de gloriosa historia, que queda representada y simbolizada en la persona del capitán, del que se desprende un carácter singularmente repulsivo.
3. Por la glorificación que se hace de un terrorista exiliado, cuya glorificación se acentúa incluso sobre su tratamiento en la novela al suprimirse alguna escena de esta como la de la violación que en ella se aprecia y que en la película ha sido sustituida por un leve episodio sentimental, nimbado de un cierto romanticismo»²³.

²³ AGAC, 23/42625.

Cuando se recibió la noticia en la Columbia, Marion F. Jordan, vicepresidente a cargo de las ventas en el extranjero, solicitó una entrevista con García Escudero. Quería verlo el 19 de junio, pero, como el MIT ya solo esperaba la retirada de la película, la DGCT se excusó diciendo que había recibido tarde su petición y era imposible concertar la entrevista. Lo que sí hizo el MIT fue tomar otra medida en relación con el concurso de guiones cinematográficos sobre la *Cruzada Española* de 1963. Como ninguna productora se animaba a rodarlos pese a la promesa del premio de Interés Nacional, quizá por la poca viabilidad o calidad de los guiones, en vísperas de otra fecha histórica, el 14 de julio de 1964, el MIT concedió garantías de beneficios económicos equivalentes también a los de Interés Nacional a cualquier película sobre la *Cruzada* que se realizase en 1964 y que todavía no estuviese clasificada. Esto afectaba a *Franco, ese hombre* y hasta parece una medida pensada para ella, aunque de manera oficial se argumentó que se trataba de otra iniciativa para celebrar los «XXV Años de Paz».

El estreno y el desconcierto de las versiones

Ante esta falta de comunicación, la Columbia siguió adelante con el filme esperando que su éxito compensase las graves pérdidas derivadas del boicot. Frankovich y otros ejecutivos de Columbia tenían grandes esperanzas y prepararon un buen lanzamiento. Gregory Peck se implicaría en la presentación de la película en Estados Unidos y Fred Zinnemann hizo lo propio en Londres y París.

El 6 de agosto de 1964 tuvo lugar un pase previo al estreno en el Academy Theatre de Los Ángeles. El 12 de agosto, un día antes de la presentación comercial en Nueva York, *Variety* se hizo eco de unas declaraciones de Zinnemann, en las que afirmaba que las autoridades españolas estaban en contra de la película porque aparecía un capitán de la Guardia Civil que tenía una mantenida. Se defendió diciendo que en muchas películas norteamericanas aparecían policías corruptos, pero se diferenciaba la institución de las personas concretas que pertenecían a ella, las cuales, por hechos determinados, podían tener un comportamiento condenable. Dado que el personaje de Quinn era imprescindible, se había negado a realizar los cortes que había pedido el Gobierno español. Las negociaciones

con España, terminaba el artículo, estaban rotas, pero se esperaba que el conflicto se resolviese cuando la película se estrenase en todo el mundo y el Gobierno de Franco comprobase que nadie entendía la película como un ataque ni a la Guardia Civil ni a los españoles.

Finalmente, el 13 de agosto de 1964, *Behold a Pale Horse* se estrenaba en dos salas de Nueva York. Al día siguiente varios periódicos publican una crítica tibia y en algún caso poco favorable. Pero lo más relevante es que las fichas de las críticas revelaban que había dos versiones de la película: una de 119 minutos y otra de 112. *Variety* publicó su crítica sobre la versión de 119 minutos que se había proyectado en Los Ángeles. Afirmaba que la película era un logro cinematográfico provocador, con dos excelentes actuaciones de Peck y Quinn, pero que podía resultar tediosa para buena parte del público. Y mencionaba la existencia de un prólogo con imágenes documentales de la guerra española. En cambio, *The New York Times*, *Life* y *The New Yorker* escribieron sus críticas a partir de la copia que se proyectó en Nueva York, de 112 minutos. Se habían cortado unos siete minutos. Pues bien, ninguno de estos tres medios menciona la presencia de imágenes documentales y los tres coinciden en que estaban ante una película fallida. Criticaban que el héroe y el villano nunca coincidían en pantalla, casi ni el duelo final, y que el odio entre ambos no estaba suficientemente motivado²⁴.

¿Qué había ocurrido? En algún momento de 1964, la Columbia había aceptado que Zinnemann montara una versión de la película de mayor duración para resolver el tema del contexto. Básicamente creaba un prólogo formado por: 1) imágenes de archivo provenientes del documental *Mourir á Madrid* (1964), prestadas por Nicole Stephane y Frédéric Rossiff, y 2) una escena añadida situada en 1939 en la que Artíguez cruzaba la frontera de Francia formando parte de la larga cola del ejército republicano derrotado. La diferencia de duraciones entre la presentación en Los Ángeles y el estreno en Nueva York hizo que el American Filme Institute ca-

²⁴ Bosley CROWTHER: «Behold a Pale Horse», *The New York Times*, Nueva York, 14 de agosto de 1964, disponible en <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D00E6DB113FEE32A25757C1A96E9C946591D6CF> (consultado el 14 de diciembre de 2015); Bernard GILL: «Instructive Blunders», *The New Yorker*, 29 de agosto de 1964, p. 78, y Richard SCHICKEL: «High Noon on the Spanish Border», *Life*, 57, 8 (1964), p. 13.

talogara la película como un filme de 112 minutos cortado de una versión anterior de 118 minutos. Lo cierto es que el dictamen censor de la DGCT nunca mencionó las imágenes del filme de Rossif, que sin duda habría objetado. Hay que recordar que las autoridades franquistas se habían pasado meses obstaculizando la producción de *Morir en Madrid*, un documental sobre la guerra de 1936, y estaban intentando prohibir su estreno en todo el mundo²⁵. Fue el miedo al impacto que en España pudiera tener este prólogo el que hizo que Columbia decidiera estrenar la copia de 112 minutos. Sin embargo, cuando comprobó que sin esas imágenes el filme resultaba confuso, que la crítica señalaba la falta de contexto, rescató el prólogo y se retiró la versión del estreno comercial. En otras palabras, los argumentos de Zinnemann y las opiniones de algunos críticos en el mismo sentido convencieron a la Columbia de que la principal razón de la fría acogida del filme era la falta de contexto político y dramático: político, porque el público había olvidado la guerra de España, y dramático, porque no había una rivalidad personal entre Artíguez y Viñolas. Este quería detener a Artíguez simplemente porque había matado a alguno de sus hombres y porque sus superiores podían cambiarlo de destino si no lo atrapaba. Dado que la solución que había propuesto Zinnemann de rodar unas escenas en las que Viñolas mataba a la familia de Artíguez era inviable, se añadió el prólogo documental. Se comprueba así que las presiones franquistas durante un año y medio generaron tanto en el guión como en la película toda una serie de heridas: supresiones, ocultaciones, añadidos, rectificaciones...²⁶ En cualquier caso, el resultado comercial no fue bueno.

Por ejemplo, en Francia se estrenó con el título *Et vint le jour de la vengeance* y no funcionó por cuestiones locales. La película contaba una historia situada entre Francia y España, pero estaba

²⁵ Helene LIOGIER: «El escándalo de “Mourir à Madrid” una “película ofensiva para España”», *Archivos de la Filmoteca*, 51 (2005), pp. 110-125.

²⁶ Fernández Cuenca dice que se comercializan dos versiones: una de 121 minutos y otra de 118. La versión de 121 minutos se proyecta en Estados Unidos y Gran Bretaña y la de 118, en Francia. Para este artículo se han visionado dos copias de DVD, la edición americana con 121 minutos y la versión de Europa con 118, pero no hay diferencias de contenido entre ambas. Lo que hay es una velocidad de paso más lenta en la versión americana. Véase Carlos FERNÁNDEZ CUENCA: *La guerra de España...*, p. 766.

rodada en inglés por actores de al menos tres nacionalidades (norteamericanos, franceses e italianos), todo lo cual creaba una especie de Torre de Babel. Es decir, la película se proyectó con los personajes hablando inglés-americano cuando estaban en España y hablando francés o una especie de hispano-americano cuando estaban en Francia. Esta convención destrozó el realismo que tanto buscaba el director. La crítica comentó que las intenciones de Zinnemann eran buenas, pero el resultado artístico decepcionante. La prensa francesa más benevolente concedió a la película una estrella. Otros medios, como *Cahiers de Cinema*, ni siquiera la consideraron digna de verse.

También creemos, y esta es una hipótesis sin demostrar, que las presiones franquistas, sus posibles efectos sobre los productores y este fracaso hicieron que se sumase al proyecto la productora francesa Orsay Films. Por eso algunas páginas web y ciertos estudios presentan el filme como una película franco-norteamericana²⁷. Orsay Films estaba implicada en coproducciones italianas antifascistas como *El proceso de Verona* (*Il processo di Verona*, 1963), sobre la hija de Mussolini, Edda Ciano, y *La marcha sobre Roma* (*La marcia su Roma*, 1962). Además, ese mismo año, Orsay Films había hecho dos películas con Columbia: el documental de Jacques-Yves Cousteau, *Un mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1964) y *Banda aparte* (*Bande á part*, 1964). En Uruguay, al menos, la película se presentó como una producción de Zinnemann y Orsay Films. Y hay una foto de Claude Ganz, representante de Orsay Films, visitando el rodaje de la película en el verano de 1963. Lo cierto es que la copia de la película indica que el *copyright* es de Highland-Brentwood Productions. En concreto, el 1 de agosto de 1964 se registró en el American Film Institute con el número LP29281 y nacionalidad norteamericana.

Lo relevante es que con el impacto en la prensa de *Behold a Pale Horse* cobran todo su sentido las escenas finales del filme. Me refiero a cuando un periodista francés pregunta a Viñolas sobre el sentido de la muerte de Artíguez. Fraga había dicho que «los grandes problemas eran siempre con los corresponsales fran-

²⁷ Juan Carlos IBÁÑEZ: «Another Vision: Memories of the Civil War in Coproductions of Recent (Spanish?) Cinema», en Manuel PALACIO y Jörg TÜRSCHMANN: *Transnational Cinema in Europe*, Berlín, LIT, 2013, pp. 93-105, esp. p. 93.

ceses, porque se sienten tan en su casa que, inevitablemente, toman partido»²⁸. En efecto, al hilo de *Behold a Pale Horse*, periódicos de todo el mundo denunciaron el régimen de Franco.

El cierre de Columbia

El 21 de septiembre de 1964, Emilio López Pérez, como ya indicamos gerente de la Columbia en España, intentó un último acercamiento a García Escudero. Según el diario inglés *The Observer* de 28 de ese mismo mes, las medidas franquistas contra la Columbia le estaban costando a la compañía una pérdida de 1,3 millones de dólares por año. Emilio López comunicó a García Escudero que, a cambio de que se levantaran las medidas, la Columbia estaba dispuesta a distribuir en España y en el extranjero una de las películas basadas en el concurso de guiones sobre la Guerra Civil Española, en concreto, el guión *La paz*. Emilio López Pérez aseguró que la película serviría para presentar en el mundo el punto de vista del régimen sobre la Guerra Civil Española. A García Escudero tal propuesta le parecía inaceptable, aunque no quería tomar una decisión al respecto sin antes consultarlo con Fraga, quien expresó igual parecer. La reparación tenía que venir cambiando el contenido de *Behold a Pale Horse*. Emilio López advirtió que esta postura llevaría irremediabilmente al cierre de Columbia España y al despido de sus 107 empleados. En aquel momento, Columbia tenía en explotación en España 40 películas de largometraje, cinco de ellas españolas. Pero, como en la temporada 1963-1964 no había recibido ningún permiso y ya rendían poco las de las temporadas comprendidas entre 1958 y 1961, la viabilidad de la empresa sin nuevas importaciones se limitaba a dos años, que era el lapso temporal en el que todavía podían dar rendimientos las 15 películas importadas entre 1961 y 1963.

En octubre de 1964 y desde Washington, Luis López Ballesteros trató de mediar de nuevo a favor de un acuerdo. Su punto de vista era entonces el de Alfonso Merry del Val, nuevo embajador en Estados Unidos. López Ballesteros entendía que *Behold a Pale*

²⁸ Manuel FRAGA IRIBARNE: *Memoria breve de una vida...*, p. 87.

Horse era inaceptable, pero consideraba que lo era menos que otras películas rodadas con anterioridad. Por otro lado, su opinión (muy discutible) era que Columbia había evitado en la publicidad todo aspecto político y la crítica había visto en la película un problema humano y no un problema ideológico. Además, la Columbia podía reaccionar promoviendo una campaña contra España similar a la que generó *Morir en Madrid*. También había que tener en cuenta que las medidas contra la Columbia estaban perjudicando a las productoras españolas que distribuían sus filmes con la empresa norteamericana y a las distribuidoras españolas que adquirían películas de la Columbia. Como prueba de distensión, pidió que se autorizara el estreno en España de *Lawrence de Arabia*.

El régimen, en realidad, ya no buscaba el pacto, sino tomar distintas medidas para contrarrestar los daños del estreno en el extranjero. El lunes 5 de octubre de 1964, Fraga vio las pruebas del filme *Franco, ese hombre*, uno de los «monumentos» para celebrar los «XXV Años de Paz». Para Smyth este documental es una contestación a la película de Zinnemann²⁹. También Luis Emilio Calvo-Sotelo, en una tercera de *ABC* titulada «Memoria histórica», venía a decir que si *Franco, ese hombre* era una película muy importante, se debía, entre otras muchas razones, a que era una réplica contra películas como la de Zinnemann³⁰. La investigación realizada para este artículo no ha podido confirmar que el MIT propusiera *Franco, ese hombre* a raíz de *Behold a Pale Horse*.

Luego, del 9 al 27 de octubre, Fraga viajó por Estados Unidos. Quería utilizar esta visita para compensar la mala imagen que del régimen estaba dando la proyección de la película. Durante la gira, se le preguntó a Fraga por el boicot a la Columbia y comprobó cómo el caso estaba poniendo en cuestión su política de apertura.

Al mismo tiempo, y para meter más presión al ministro, en los primeros días de noviembre de 1964, Columbia comunicó al Sindicato del Espectáculo el despido de la mitad de los empleados de la compañía. Pero la empresa estaba dispuesta a dar marcha a tras si Fraga levantaba la prohibición después de su visita a Estados Unidos y, además, aceptaba llegar a un acuerdo con la MPEAA para

²⁹ J. E. SMYTH, *Fred Zinnemann and the Cinema...*, p. 194.

³⁰ Luis Emilio CALVO SOTELO: «Memoria Histórica», *ABC*, 12 de diciembre de 1964, p. 3.

que las películas de sus asociados se vendieran en España en mejores condiciones, esto es, quería que se firmase un nuevo acuerdo de intercambio de películas (el anterior había expirado en 1960) y que en sus cláusulas desapareciese el baremo (el cual permitía a las distribuidoras españolas hacerse con material norteamericano). Esta última condición resultó reveladora porque ligaba la suerte de la compañía a la cuestión general del comercio de películas entre Estados Unidos y España. Pero la Columbia no encontró la solidaridad del resto de los socios de la MPEAA. Es más, Columbia descubrió que Sam Spiegel y Otto Preminger, productores de *Lawrence de Arabia* y *El Cardenal* respectivamente, estrenaron en los siguientes meses sus películas con marcas españolas. Fue entonces cuando Columbia decidió cerrar sus oficinas en España y despedir al resto de los empleados.

En cuanto a la parte española, lo normal era que el paso siguiente del Gobierno fuese pedir a sus diplomáticos que utilizaran su tacto, sus influencias y hasta ciertas presiones para impedir que *Behold a Pale Horse* se estrenase en los países en los que ejercían sus funciones. Pero no nos consta que existiese una consigna en este sentido. Se confiaba en que fuese el público el que la rechazase. El 17 de julio de 1965, el embajador en Costa Rica, Joaquín Juste, informaba a su ministro de que la película, titulada en Hispanoamérica *La sangre llama*, estaba llena de «insinuaciones malévolas contra la España nacional» y había sido vista por numerosos espectadores, pero que, afortunadamente, el público no había percibido esas «insinuaciones hostiles»³¹.

La reconciliación

El 3 de diciembre de 1965, Mc Rothman, vicepresidente ejecutivo de la Columbia, se entrevistó con García Escudero para solicitar la vuelta a España de la compañía. Este pedía como condición «una declaración que sirva de reparación moral y sus canales de distribución en América para un número determinado de películas españolas, como reparación material»³². Rothman aceptó, con-

³¹ AMAE, R-8410, expte. 5.

³² José María GARCÍA ESCUDERO: *La primera apertura...*, p. 188.

siderando que podía ser interesante tomar películas españolas comerciales con estrellas como Sara Montiel. Pero García Escudero no estaba pensando en esa clase de películas y, además, no le pidió ningún favor; quería que se cumpliera la normativa vigente que exigía a todas las distribuidoras, nacionales y extranjeras, una difusión efectiva de películas españolas. García Escudero resumió su entrevista con Mc Rothman con las siguientes palabras: «Venía como a país colonial y la entrevista ha llegado a ser tensa. Pero hemos llegado a un acuerdo de principio: habrá intercambios de cartas y nuevos contactos»³³.

Así fue. Tras discretas negociaciones, la Columbia, a cambio de volver a abrir su sucursal, se comprometió, en primer lugar, a financiar y rodar en España cada año una película con vistas a su distribución mundial, y, en segundo lugar, a distribuir seis películas españolas por el mundo (salvo Estados Unidos). La DGCT aceptaba a condición de que dichas películas las seleccionara la Columbia de una lista proporcionada por el Gobierno español integrada, sobre todo, por títulos declarados de Interés Especial. El 26 de enero de 1966, *Variety* publicó un artículo titulado: «Spain “Forgives” Columbia».

Para decidir las seis películas de Interés Nacional que iba a distribuir Columbia, el 21 de marzo de 1966 tuvo lugar un almuerzo, presidido por Fraga Iribarne y Mc Rothman. Tras esta reunión, las relaciones se normalizaron. Es más, el 15 de diciembre de 1966, la emisión de *Behold a Pale Horse* por CBS Televisión fue pospuesta a petición del Gobierno español y para evitar nuevas represalias. Pero tenemos dudas de que dicho pacto se verificase o se llevase a cabo tal y como lo hemos detallado. Según los datos del Sindicato Nacional del Espectáculo, el boicot a la Columbia duró cuatro temporadas: de 1963-1964 a 1966-1967. Este boicot ocasionó a la compañía una pérdida de 2,5 millones de dólares. Es más, a pesar de su regreso a España, la Columbia no recuperó el ritmo de actividad que tenía antes de 1962. Para cada una de las temporadas siguientes, 1966-1967 y 1968-1969, solo recibió un permiso de importación y, además, no fue para películas norteamericanas.

³³ *Ibid.*, p. 188.

Conclusiones

Como señala Rosendorf, el cine, el turismo y las relaciones públicas fueron tres instrumentos utilizados por el franquismo para mejorar su imagen internacional. En estas páginas hemos visto que el ministro responsable de esas actividades, Manuel Fraga Iribarne, desató un boicot contra la Columbia, que durante meses impidió el estreno en España de películas tan importantes como *Lawrence de Arabia* y *El cardenal*, por siete razones relacionadas con esa estrategia de comunicación política.

En primer lugar, Fraga quería defender la imagen de la Guardia Civil, encarnada en la película por el capitán Miguel Viñolas. Este personaje aparecía como una persona cruel, hipócrita, corrupta y supersticiosa, tal y como, en opinión de Emeric Pressburger, era el propio régimen de Franco. Así, la crítica del *Monthly Film Bulletin* de Londres señaló que Zinnemann presentaba a la Guardia Civil tal y como en las películas antinazis aparecía la Gestapo.

En segundo lugar, *Behold a Pale Horse* amenazaba el mensaje de la campaña «XXV Años de Paz», una de cuyas plasmaciones propagandísticas más importantes fue el documental *Franco, ese hombre*, declarado de Interés Nacional. No hemos podido demostrar que esta película fuese una contestación directa a la de Zinnemann, pero si tenemos en cuenta el concurso de guiones cinematográficos sobre la *Cruzada Española* de 1963, todo apunta a que el MIT fomentó que se rodasen replicas, algo parecido a lo que sucedió con *Morir en Madrid*. De hecho, el guión *La paz* se rodó gracias al apoyo personal que García Escudero, por mediación de Manuel Andrés Zabala, dio a los guionistas José María Font y Jorge Feliú. Fueron ellos mismos quienes rodaron su propio guión con el título de *Diálogos de la paz* (1965). El filme recibiría el Premio de la Organización Católica Internacional del Cine en marzo de 1965 en Buenos Aires.

Por otro lado, y en tercer lugar, aunque la Columbia se mostró negociadora, finalmente apoyó a Zinnemann. Este sustituyó el polidécrico punto de vista de Pressburger sobre las consecuencias de la Guerra Civil Española por un filme a favor del maquis; no renunció al rodaje de la película cuando se le advirtió; tampoco situó la acción en un cronotopo impreciso que borrara cualquier alusión a

la España de 1959; y, además, montó un prólogo con imágenes de un filme antifranquista como es *Morir en Madrid*.

Precisamente, en cuarto lugar, con las presiones, el MIT esperaba hacer fracasar el filme de Zinnemann y, en parte, lo consiguió al incidir negativamente en todo el proceso creativo y provocar cambios en el guión, mutilaciones, varias versiones y hasta una posible doble nacionalidad.

En quinto lugar, es cierto que el boicot era una medida radical, pero ya se había aplicado en España en otros casos y bajo otros regímenes y también lo habían hecho otros países. Es más, la propia empresa boicoteada pertenecía a una asociación, la Motion Picture Association of America, que también practicó el boicot. Por otro lado, durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos creó listas negras con las empresas españolas que comerciaban con la Alemania nazi. Como aseguró García Escudero: «Les aplicamos, pues, su misma medicina»³⁴.

En sexto lugar, la decisión de boicotear a la compañía Columbia se adoptó porque se temía que se desatase una ola de cine antifranquista y se quería amedrentar a cualquier otro productor que pretendiese rodar en cualquier lugar del mundo un film contrario al régimen. No en vano este caso puso fin al cine hollywoodiense antifranquista: convirtió la Guerra Civil en un tema tabú. Incluso el 16 de enero de 1966 MGM renunció a hacer una película sobre Pizarro porque España consideraba que era «contra Pizarro».

Por último, resultó clave que el propio Franco estuviese al tanto de que la película trataba de Francisco Sabaté. También se quería evitar que se hiciesen paralelismos con las muertes de Grima y Vila Capdevila. Fraga, en consecuencia, no podía demostrar debilidad en este caso, sobre todo porque el sector inmovilista del régimen esperaba que se estrellara con su política de apertura censora. Incluso el ministro planificó un viaje de relaciones públicas a Estados Unidos para, entre otros objetivos, contrarrestar el estreno del filme.

En definitiva, hubo que esperar al 14 de mayo de 1979 para que la película se estrenara en España. Habían pasado quince años desde su prohibición y casi dos años después de que la Transición

³⁴ *Ibid.*, p. 188.

hubiese traído el fin de la censura cinematográfica. Como título se escogió el que había tenido en Francia: *Y llegó el día de la venganza*. La crítica calificó la película de producción trasnochada, aunque bien intencionada. A la prensa le molestaba lo poco acertada o falsa que resultaba su representación de España, con estereotipos grotescos, en especial el capitán Viñolas. Incluso había escenas en las que el público español se reía o se irritaba por esta cuestión. La impresión general fue que a los franquistas se les había ido la mano con la prohibición. En otras palabras, el público no respondió y el filme consiguió menos de 300.000 espectadores.