



DICIEMBRE 2022

**MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (IV):
JUAN ANTONIO BARDEM (1ª PARTE)**
(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 leasee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuetas, 14

tares

A GRANADA.
 inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un spa-
R RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el efímero es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible es
 mero de es
 han sido te
 corruptos c
 cias a todo
 Igualmente
 muy noble
 stis que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianco, Tu
 gios de es
 que no cit
 han acudid
 nuestros es
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas su
 muy especi
 cueles Norr
 entusiasmo
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabo
 tiguos Alur
 día de este
 ron el hom
 liquas a tr
 lo hicieron

Gracias a
 molesto al

La Escue
 Escuela Pi
 ble recuerd
 comunicad
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec

Que se e
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen,
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ia

Gracias a
 que hag vo
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambi
 tiene que
 turado de

A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

DICIEMBRE 2022

**MAESTROS DEL
CINE MODERNO ESPAÑOL (IV):
JUAN ANTONIO BARDEM
(1ª parte)
(en el centenario de su
nacimiento)**

Viernes 2 / Friday 2 nd 21 h
CÓMICOS [92 min.]
(España, 1954) v.e. / OV film

Martes 13 / Tuesday 13 th 21 h.
FELICES PASCUAS [81 min.]
(España, 1954) v.e. / OV film

Jueves 15 / Thursday 15 th 21 h.
MUERTE DE UN CICLISTA [84 min.]
(España, 1955) v.e. / OV film

Viernes 16 / Friday 16 nd 21 h
CALLE MAYOR [97 min.]
(España, 1956) v.e. / OV film

DECEMBER 2022

MASTERS OF
MODERN SPANISH FILMMAKING (IV):
JUAN ANTONIO BARDEM (part 1)
(100 years since his birth)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 53

Miércoles 14 / Wednesday 14 th 17 h..

**EL CINE DE
JUAN ANTONIO BARDEM (I)**

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall

in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

FREE ADMISSION UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







(...) Se ha señalado, como uno de los rasgos que separa la modernidad cinematográfica del período clásico, la conciencia del pasado instalada en sus artífices: *“El nuevo cine podrá así distinguirse del cine clásico o simplemente antiguo en el hecho de que sus protagonistas se forman ya en el seno de una cultura cinematográfica, dejan de ser los primerizos o primitivos artífices del nacimiento del cine –en sus etapas muda o sonora– como correspondía a las generaciones anteriores”*¹. Este hecho da lugar a una tendencia a establecer puentes con lo mejor del pasado cinematográfico o cultural de cada nación. Pues bien, puede decirse que fue a lo largo de los años cincuenta cuando el cine español adquirió conciencia de su pasado, la cual tomó la forma de un virulento rechazo en sus sectores más intelectualizados, entre los que se encontraba JUAN ANTONIO BARDEM. De este modo, los únicos vínculos que se pretendieron establecer se situaron fuera del cine, en campos como la novela, la pintura o el teatro. Otros puntos de referencia se colocaron fuera del país, recayendo este papel fundamentalmente sobre el neorrealismo italiano. Que el influjo neorrealista fuese auténtico o solo un mito es un tema que requiere un estudio profundo (...). Este movimiento de repulsa hacia el cine dominante, que asumía la influencia neorrealista, se encontraba vinculado a las nuevas generaciones de cineastas surgidas del IIEC, con Bardem y Berlanga a la cabeza. Los títulos que uno y otro estrenaron en los años cincuenta hicieron que, por primera vez, el cine español alcanzara un reconocimiento internacional (patente en los premios cosechados en los festivales de Cannes y Venecia). Ciertas revistas especializadas (*“Objetivo”, “Cinema Universitario”*) y algunas publicaciones culturales (*“Alcalá”, “Índice”* o *“Ínsula”*) hicieron de estas películas la bandera de la renovación del cine nacional. Estas experiencias críticas y cinematográficas crearían un estado de ánimo que desembocó en las *“Conversaciones de Salamanca”*. Allí se echaron las semillas de lo que, con el tiempo, sería la experiencia del *“Nuevo Cine Español”*, tan discutida. No se puede ignorar, por otro lado, que el grueso de la producción (y salvo ejemplos en los que la adopción del neorrealismo no era más que una envoltura para films tan acomodaticios como los de siempre) permanecía ajeno a estos nuevos postulados. El cine de los cincuenta es la época de Bardem y Berlanga², sí, pero también de Pablito Calvo y Joselito (el *“cine con niño”*), de Sara Montiel y los cuplés, de films fieramente anticomunistas resultado de la Guerra Fría (que se entreveraban, a veces, con el también pujante cine clerical), del folklore, de la comedia o de los intentos de poner en marcha un cine policiaco español.

1 *José Enrique MONTERDE, Esteve RIAMBAU, Mirito TORREIRO, Los nuevos cines europeos (1956-1970)*, Barcelona, Lema, 1987. Este es uno de los rasgos, junto a otros, que detectan común en los nuevos cines (Nouvelle Vague, Free Cinema...). Como quiera que su presencia se da también en el neorrealismo italiano, consideran a éste como el primer nuevo cine.

2 Y, naturalmente, de cineastas como Nieves Conde, Fernán-Gómez y, hacia el final de la década, Marco Ferreri o Carlos Saura.



La tendencia, pues, que simbolizan Bardem y Berlanga hay que considerarla influyente (intelectual y políticamente) y de importantes resonancias internacionales, pero, a la vez, hay que constatar su carácter minoritario y su escasa vinculación al público en general. Hecha esta advertencia, hay que decir que el papel de Bardem al interior de tal tendencia fue muy importante. Su activismo abarcaba tres campos firmemente interrelacionados: la realización cinematográfica, las aportaciones teóricas y sus actividades como productor.³

Su actividad como realizador es la más conocida. Queremos constatar aquí el carácter polémico de su obra y los vaivenes críticos a los que se ha visto sometida. En el plazo de apenas cuatro años (1955-1959) y cuatro películas (de **MUERTE DE UN CICLISTA** a **Sonatas**) se habló en la prensa francesa de la “*Naissance de Juan*” y la “*Mort de un Bardem*”⁴. Se pasó de una encuesta realizada por la revista “*Arts*”, entre la juventud francesa en 1957, en la que se le situaba entre los diez mejores directores del mundo, a negarle el pan y la sal. En estos cambios de valoración ha pesado sobremanera el giro dado por su trayectoria en 1965 con **Los pianos mecánicos**. Se extiende a partir de entonces, por diversas razones, una etapa de cine anodino, de encargo, puramente comercial, que solo finalizaría con la muerte del dictador. Pero, sea como fuere, en el haber de este realizador se encuentran algunas de las películas que son citadas reiteradamente en cualquier antología sobre el cine español. **CALLE MAYOR**

3 A todo ello se añade su elección en 1960 como presidente de la Agrupación Autónoma de Directores (ASDREC), cargo en el que fue reelegido hasta 1975, cuando se retiró como protesta por la irregularidades electorales de la jerarquía sindical del gremio del cine.

4 Fueron los titulares elegidos para sendos artículos por Jacques Doniol-Valcroze y por François Truffaut.



y **MUERTE DE UN CICLISTA** no suelen faltar en esas relaciones, viéndose acompañadas frecuentemente por otros títulos como **Esa pareja feliz**, **CÓMICOS** o **Nunca pasa nada**. Por lo demás, la significación de la obra de Bardem desborda el ámbito exclusivamente cinematográfico debido a su militancia comunista. Ésta se expresó en distintos actos públicos y condicionó su práctica fílmica. Antifranquista mientras duró la dictadura y crítico siempre, su particular punto de vista sobre la sociedad y la política ha gravitado permanentemente sobre su obra. Este hecho le ha granjeado no pocas enemistades e incomprensiones. En todo caso y sea el juicio que se emita sobre su obra y significación, la aportación de Bardem se considera crucial en todos los estudios sobre cine español (...).

(...) La formación de JUAN ANTONIO BARDEM como cineasta está condicionada por algunos hecho dignos de ser reseñados: de un lado, sus orígenes familiares; de otro, la circunstancia histórica que le tocó vivir. Puede afirmarse, en todo caso, que unos y otros motivaron que fuese azarosa, asistemática, múltiple, llena de carencias, pero también, en cierto sentido, muy amplia. En el primer grupo de factores hay que anotar de modo determinante su pertenencia a una familia de actores de teatro; en el segundo, el haber sido testigo de la Guerra Civil en primer lugar y víctima de la represión cultural e ideológica del franquismo posteriormente. Siendo así (...) su educación fue interrumpida en numerosas ocasiones, a la vez que se vio privado de autores, textos y películas fundamentales. No obstante, también podremos apreciar cómo de modo no sistemático ni reglado recibió diversos influjos y enseñanzas fruto de iniciativas individuales.

Juan Antonio Bardem Muñoz, hijo de los actores teatrales de reparto Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, nació en Madrid el 2 de junio de 1922, en una casa de la calle Valverde. Allí vivían su abuela y sus tías Mercedes y Guadalupe Muñoz Sampedro, todas actrices. Estos orígenes familiares motivaron, por un lado, sus continuos cambios de domicilio y colegio; por otro, el hecho de que sus padres, que habían llevado una vida muy dura, quisieran que su hijo alcanzase un título universitario que le proporcionase una posición social más acomodada. (...) Las enseñanzas recibidas en las aulas se mezclaban con los contactos con el mundo del teatro, a pesar de que sus padres no deseaban que continuase en el oficio: *“No me gustaban nada las matemáticas; pero me divertía dibujando y haciendo los ejercicios de redacción. Entonces, además de Salgari, leo las obras de teatro que tienen mis padres en casa. Ya veo a los actores maquillarse, comer, fumar pitillos en sus cuartos de los teatros. No me lleva nadie, sino que soy yo mismo quien va. Asisto a las lecturas de Arniches y de los hermanos Quintero, que luego veo representar entre bastidores”*. (...).

(...) En cuanto al cine visto en su primera infancia, aún mudo, recuerda películas como **Nobleza baturra** [Juan Vilá y Joaquín Dicenta, 1925] (donde lloró porque el burro no se apartaba de la vía), **¡Viva Madrid que es mi pueblo!** [Fernando Delgado, 1928] o **El capitán Blood** [*Captain Blood*, David & Albert Smith, EE.UU., 1924]. También en casa disfrutó del cine cuando los Reyes Magos, atendiendo su petición, le regalaron una Pathé Baby donde proyectaba película del gato *Félix*, *Charlot* y de *La pandilla*: *“Mamá me construyó, con un bastidor y una sábana, el escenario que necesitaba. Al frente de éste, escribió con purpurina: Cine de Juan Antonio Bardem”*. La curiosidad por el cine le llevó a visitar Estudios Aranjuez, donde Ernesto Vilches, conocido de sus padres rodaba **El 113**: se asomó por vez primera a una cámara y se sorprendió de verlo todo en blanco y negro; nos situamos ya en 1935. Durante el bachillerato, Bardem fue cuanto pudo al cine y, según sus propias declaraciones, le gustaba todo lo que veía. Se trata de una época en la que consumía fundamentalmente cine norteamericano y en la cual le fascinaron títulos como **Sucedió una noche** [*It happened one nigh*, Frank Capra, EE.UU., 1934]. (...)

(...) Una vez finalizada la Guerra Civil se produjo la maduración en la personalidad de Bardem de algunos rasgos latentes en sus años adolescentes. Por un lado, su afición por el mundo de la escena, de la creación y, en particular, por el cine se concretaría de un modo serio, lo que le acabaría empujando a formar parte de la primera promoción del IIEC. Por otra parte, su incipiente izquierdismo tomó cuerpo en su afiliación al clandestino Partido Comunista de España en 1943: (...)

“(...) Con la perspectiva que da el tiempo, me fui percatando del espíritu efervescente que imperaba en el país, y me mentalicé de que mis simpatías e inclinaciones estaban del lado contrario -de los rojos, por así decirlo-, y tanto yo, como muchos otros, sentimos que nuestras inclinaciones ideológicas diferían de las que habíamos vivido y escuchado en nuestras casas, con nuestros padres. En mi caso, por ejemplo, los estudios los habla



recibido en el colegio del Pilar, que era un colegio totalmente del régimen, y de donde habían salido y salieron después personajes de la política española y también de la alta burguesía, como Luca de Tena, Martínez Bordiú, etc. Pero el absoluto convencimiento de que mis ideas eran las justas para una sociedad más humana, me llevaron por otros derroteros (...). Como tantos otros de mi generación, fui tomando conciencia de la situación política y social que se respiraba en el país. Más adelante me doy cuenta de que lo mío es el Partido Comunista y ya siempre defenderé estas ideas, porque son las mías y porque además pienso que hay que mejorar la sociedad. Vivimos en una España muy injusta y esto ya no es solo filosofía, ya no son solo unas ideas, unos convencimientos ideológicos, sino algo más: una forma de vivir, una forma de compromiso. Mis contactos en la universidad, con otros compañeros, con los diversos grupos de amigos con los que empecé a relacionar, a intercambiar ideas, me fomentaron el convencimiento pleno al que llegué en su momento (...).”



(...) Estos hechos ocurrieron a la vez que se producía su preparación para el ingreso a la universidad y el inicio de los estudios de ingeniero agrónomo, camino éste ciertamente alejado de su futuro como director de cine. Dos son los “descubrimientos” que le hacen comprender las posibilidades del cine como un hecho cultural y artístico más allá de su simple consideración como espectáculo: de un lado, el visionado en el cine “Sol” de **El delator** [*The informer*, 1935], de John Ford, en 1939, que le causa “un gran impacto”; de otro, pocos meses después, la lectura, en inglés, de “Film Technique”, de V.I. Pudovkin. Este libro lo encontró en el despacho de su tío Manuel Soto, que vivía en la casa de los abuelos de Bardem:

“ (...) Comprendí, por medio de la lectura de este libro, la seriedad, la importancia que tenía el Cine, ya no solo como evasión, como entretenimiento, sino como cultura, como medio de expresión moderna, como arte, como belleza. Aprendí mucho por medio de este libro, que leí repetidas veces. Y aprendí a analizar, a reflexionar sobre lo que veía. Siempre me paseaba por la calle con el libro de Pudovkin debajo del brazo, reconociendo que me comportaba como un exagerado. Ahora, con la perspectiva de los años, creo que mi actitud era un poco ridícula (...).”

(...) A partir de entonces se dedicó a consumir cine incansablemente y a leer mucho sobre él en el Instituto Británico: “Yo no había visto **Las uvas de la ira** [*The grapes of*

wrath, John Ford, EE.UU., 1940] *pero, ayudado con mi fantasía, me imaginaba cada fotograma.*" (...) También visitó personalmente a Sáenz de Heredia (sin que la entrevista tuviese resultado alguno) y a Rafael Gil. Al segundo, lo buscó en Suevia Films y fue recibido por el director de producción, Manolo Goyanes -este personaje habría de ser años más tarde de capital importancia en su carrera cinematográfica, pues le produjo **MUERTE DE UN CICLISTA, CALLE MAYOR** y **La venganza**-. Bardem manifestó su deseo de asistir al rodaje de **La fe** (estrenada en 1947) con el objetivo de aprender y Rafael Gil le dejó un ejemplar de la novela para que le diera su opinión. La leyó rápidamente y le envió una larga carta al director: "(...) *una de esas cartas impertinentes: yo decía cómo había que hacer aquello para que saliese bien.*" En estas visitas que giró a estos cineastas, también pesaron sus orígenes familiares, a saber: de un lado, no quería hacer valer las relaciones de sus padres con los profesionales; de otro, tampoco quería emprender la vía del meritoriaje, porque "*parecía poco apropiado para el hijo de dos actores de cierto nombre*". Intentaba así conseguir, por su propia iniciativa, un puesto algo más digno que el de meritorio y comenzar a trabajar profesionalmente. La tentativa se saldó con el fracaso. Mientras tanto, en 1946 tuvo conocimiento de la existencia de un departamento de cine en el Ministerio de Agricultura y vio la posibilidad de unir sus estudios y su futuro trabajo con su auténtica vocación. Se ofreció para colaborar en la realización de películas técnicas y fue asignado al departamento que dirigía el marqués de Villalcázar, un entusiasta del cine que lo controlaba absolutamente todo. De este modo, la distancia entre sus pretensiones (emular a Joris Ivens o a Robert Flaherty) y la realidad, se hizo enorme. No obstante, aquella experiencia fue su primer contacto con la realidad material del cine: "*(...) aprendí a manejar un proyector, embobinar y rebobinar y llegué con él (el marqués de Villalcázar) hasta cortar y montar el negativo. Me acuerdo que salí con él una vez al campo... nada más que para llevarle la cámara y el trípode...; bueno, eso también es experiencia*". Las discrepancias ideológicas surgidas en torno a un documental sobre una finca de Cádiz, donde el marqués pretendía mostrar los beneficios de la política agraria franquista frente a la tímida reforma republicana, hicieron abandonar el departamento a Bardem.

Finalmente, tuvo conocimiento por un anuncio en la prensa de la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Cuando llega este momento, Bardem ya había adquirido una pequeña experiencia en el mundo del cine y unos ciertos conocimientos teóricos: su vocación se ha decantado. Por otro lado, su compromiso político ya se ha establecido, lo que condicionará sus propósitos como aspirante a director. Hay, además, un dato que no se puede obviar: la indudable influencia que ejerció sobre su formación la cultura anglosajona. Este hecho nos permite modular la magnificada influencia del neorrealismo italiano sobre su obra. Es cierto que este movimiento impregnó sus películas y le proporcionó algunos de sus elementos esenciales (sobre todo, de tipo ético), pero no lo es menos que el impacto



de la cultura y el cine norteamericano tuvo un peso muy notable⁵. De hecho, y según propia confesión, incluso sus ideas políticas estaban moldeadas por influjos llegados del otro lado del Atlántico: (...)

“Toda mi cultura fue anglosajona, pues así vinieron las cosas. Del tiempo que disponía lo pasaba en la Casa Americana y en el Instituto Británico, e incluso recuerdo una anécdota curiosa que dará una idea del caos cultural que reinaba en el país. Alguien me dejó después de mucho insistir un libro, “Ulises” de Joyce, en la Biblioteca Nacional, porque creían que era un libro sobre historia. Tan ‘informados’ y ‘culturizados’ estaban, que puedes darte cuenta de lo grave que es confundir una obra maestra de la literatura mundial con un libro sobre historia de los griegos. El desconcierto literario, cultural y cinematográfico que existía era de vergüenza. Era puro nihilismo. Todo esto dará una idea bastante global de que la formación de los de mi generación era totalmente anárquica, autárquica y asistemática. En cuanto al cine, no se veían más que películas alemanas

5 Este peso se explica por su frecuentación del Instituto Británico y la Casa Americana, aunque, en el caso particular del cine, es algo absolutamente normal y común a toda su generación (y otras posteriores), ya que la presencia del cine de Hollywood en las carteleras era, como en la actualidad, hegemónica.

nazis y las italianas fascistas que eran muy apreciadas y elogiadas, ensalzadas casi como estandartes rutilantes por la crítica oficial española. Yo hacía mucho tiempo que había aprendido a rechazar este tipo de cine, ya que no me interesaba lo más mínimo y no me decía nada que no detestara profundamente. Además, no añadía nada a mi cultura. Sí, en cambio, me desesperaba, me hería profundamente que el pueblo español viera aquellas imágenes propagandísticas de un nivel bajísimo culturalmente hablando y de una encendida soberbia de pretensiones dominantes y altaneras” (...).

(...) En el IIEC, Bardem se sorprendió al encontrarse con más de trescientos matriculados y, al saber que había exámenes de arte, le asaltaron de nuevo las dudas. Pronto se dio cuenta, sin embargo, que sus conocimientos cinematográficos eran muy superiores a los de la mayoría de sus compañeros. Además entabló una amistad que iba a ser clave en sus primeros pasos como profesional y que, sin duda, ha marcado toda su carrera: allí conoció a Luis García Berlanga. Se hicieron rápidamente amigos, así como de Florentino Soria, porque eran los que tenían una cultura cinematográfica más sólida: eran los que habían visto más films y quienes habían leído cuanto se podía encontrar sobre cine en España; a este grupo se agregaron otros alumnos como Agustín Navarro y José Gutiérrez Maesso y el resto, si puede decirse así, estaba allí por probar.⁶ Las condiciones culturales, pues, en las que se desarrolló su formación como cineasta (y la de sus contemporáneos) no eran ciertamente las más idóneas. En aquella época, solo existía en Madrid el CineClub del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos), la programación de la cartelera comercial era muy deficiente a causa de la censura, muchos libros permanecían prohibidos y tampoco había medios para ir al extranjero. Bardem, en todo caso, pudo suplir parte de estas carencias gracias a su conocimiento del inglés: el Instituto Británico y la Casa Americana fueron instituciones que frecuentó, en busca tanto de libros como de proyecciones cinematográficas. En aquellos momentos, sus referentes cinematográficos eran el cine soviético, parte del francés y, entre los directores americanos, John Ford y Frank Capra. De estas inclinaciones dan fe algunas declaraciones del autor; por ejemplo, un día encontraron **Tempestad sobre Asia** [*Potomok Ghinguis Khana*, V.I. Pudovkin, URSS, 1928] casualmente en el Instituto Ramiro de Maeztu, un film que “*teóricamente nos sabíamos de memoria y que realmente nos habíamos inventado cada uno a través de los libros y de algunos fotogramas que logramos encontrar*”. Algo similar a lo ya relatado a propósito de **Las uvas de la ira**, de John Ford. Ambas declaraciones revelan tanto su apasionada vocación por hacer un cine distinto al imperante en España como las extraordinarias carencias a partir de las cuales se asienta su formación cinematográfica.

6 A pesar de las carencias del IIEC, Bardem le confiere un alto valor, porque “*la ventaja de una escuela de cine no consiste tanto en las enseñanzas que se pueden recibir, sino en el hecho de poder congregarse en torno de un sueño, de una ilusión, la de hacer cine, a un conjunto de gente dispersa a lo largo y ancho de la geografía nacional.*”

En todo caso, este estrecho horizonte era suplido (hasta donde era posible) por unas conversaciones interminables, el intercambio de libros y el visionado de algunos títulos prohibidos (como el pase privado que se dio de **El acorazado Potemkin**).

Según sus propias declaraciones, cuando ingresó en el IIEC pretendía conseguir hacer películas distintas a las realizadas por aquel entonces en España, lo que venía motivado tanto por su militancia política como por el conocimiento que tenía del nuevo modo de concebir el cine que existía en otros lugares como Italia. La primera clase en el instituto fue con Carlos Serrano de Osma, al que Bardem ha definido como excelente profesor y persona, además de un ídolo para ellos. (...)

(...) En 1947 cumple 25 años y al advertir que para esa edad Eisenstein ya había rodado **El acorazado Potemkin** se siente obligado a hacer una película. Piensa en un documental al que iba a llamar **Gente en domingo**. A tal fin contaba con su compañero del IIEC Juan Julio Baena para la fotografía y le llevó el proyecto a Paulino Garagorri. No se llegó a rodar por falta de medios y Bardem reconoce que tenía algunas ideas descabelladas (...). En 1948 concluyó el primer curso del IIEC y los estudios de ingeniería. Se vio obligado entonces a rechazar algunas ofertas de trabajo, pues, dada la especialidad que cursó (agrónomos), todas le hubieran conducido fuera de Madrid, lejos del mundo donde él aspiraba a integrarse. Por otro lado, la casa CIFESA otorgó aquel año un premio al mejor alumno del curso, que recayó en Bardem. Recibió mil pesetas con las que se compró una gabardina e invitó a cenar a sus amigos (...).

Su primera actividad profesional, frustrada finalmente, estuvo a punto de surgir de la relación con Serrano de Osma. Éste, tras finalizar el primer curso del IIEC (1948), propuso a Bardem, Berlanga, Navarro y Soria la escritura del guion de una película, **Cerco de ira**, la cual iba a ser dirigida por Serrano y producida por Francisco de Barnola (Castilla Films). Emplearon en la tarea una semana y cobraron veinte mil pesetas a repartir equitativamente. La película se ambientaba en Ibiza, un lugar donde nunca habían estado y del que se empaparon desde la lejanía por medio de algunas lecturas y folletos turísticos. Berlanga ha recordado la escritura del guion del siguiente modo: *“A base de enfrentamientos algo más que verbales logramos construir una historia, ‘Cerco de ira’, muy en la línea de Indio Fernández, al que admirábamos todos, es decir, un melodrama rural con ciertos apuntes sociológicos, y lo situamos en la isla de Ibiza, isla que no conocíamos y que describimos a nuestro aire”*. (...) Pero se acabó el dinero y el film jamás se terminó, aunque se rodaron algunas secuencias que, enviadas a Madrid, fueron vistas por los guionistas. (...).

(...) Durante el curso 1948-1949 (segundo en el IIEC) Bardem comenzó a escribir sobre cine en “La Hora”, revista que publicaba el S.E.U., donde compartía la sección “Positivo y Negativo” con Luis G. Berlanga firmando “B.” indistintamente: era mayo de 1949 (...). Introducido por Juan Julio Baena (que era funcionario de la Secretaría General del Movimiento), (...) esta tarea de escritor de cine se la planteó con pretensiones de influir en el pensamiento cinematográfico y como una forma indirecta de lucha antifranquista. (...) El primer artículo del entonces alumno del IIEC se llamaba “Nuestra abuelita Frank



Capra” [“La Hora”, Il época (27), 6/5/1949]. En él a pesar de las interpretaciones que ha suscitado por su título, Bardem no atacaba al cine de Capra, sino que le rendía homenaje⁷, aunque su admiración estuviese matizada por las diferencias ideológicas que le separaban del norteamericano. En este artículo, al margen de la valoración particular que hace del cineasta, destaca la categoría de “autor” que le atribuye (aunque utilizando otro término: “creador de cine”), haciendo así aparición en el panorama crítico español un concepto acuñado recientemente en Francia de importantes y duraderas consecuencias.⁸ (...) En “Sciuscia, una juventud perdida” [“La Hora”, Il época (32), 5/7/1949] se hacía eco de dos películas italianas: **El limpiabotas**, de Vittorio de Sica, y **Juventud perdida**, de Pietro Germi. Este es uno de sus artículos más interesantes. A propósito de esos dos films hacía un repaso y una valoración de lo que significaba el neorrealismo italiano, enunciando también (y esto es muy importante) alguno de los principios en los que ha de basarse el realismo cinematográfico. Además de proclamar su adhesión al abandono de los estudios y de la guardarropía sostiene que el material filmado ha de ser ordenado de modo eficaz a fin de evitar un resultado caótico. Manifestaba una férrea convicción en la intervención demiúrgica del cineasta y marcaba sus distancias con las formulaciones fenomenológicas del realismo. (...) El último artículo de Bardem en “La Hora” se titulaba

7 “La manera de relatar es en Capra excelente. Hace un cine de gran calidad; un cine tan medido y estudiado que logra dar una perfecta sensación de fluidez, de suavidad. (...) Gran cine, en suma”. Lo de abuelita viene por la comparación que establece entre sus películas y los cuentos infantiles, y ya se sabe que las abuelitas son frecuentemente las encargadas de relatarlos a los niños de la casa.

8 Se considera que, al margen de posibles antecedentes, fue Alexandre Astruc quien formuló el concepto de autoría por vez primera con el artículo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, “Ecran Français”, 1948.

“Contestación parcial a un pesimista” [“La Hora”, II época (45), 5/2/1950], una réplica a un artículo anterior de Berlanga. Éste establecía en “El cine del futuro” [“La Hora”, II época (37), 13/11/1949]] que primero el sonido y luego la profundidad de campo eran los causantes de *la muerte* del cine: el primero por acabar con una forma de expresión autónoma (el cine mudo), la segunda por eliminar el montaje creativo y devolver las películas a la teatralidad de sus orígenes. Para Bardem, ambas técnicas podían utilizarse inteligentemente y contribuir a la evolución del cine. Se iniciaba así su tendencia a la aceptación progresista de los cambios tecnológicos en el cine, la cual se continuaría con la introducción de los formatos panorámicos o con el vídeo o la televisión. En el caso del sonido hacía mención al concepto de montaje. (...) Es de destacar, por lo demás, que en esta ocasión manifestaba su admiración por el trabajo realizado por John Ford sobre la banda sonora de **Pasión de los fuertes**, lo que nos revela una vez más que, en ningún momento, Bardem ha proclamado una repulsa sistemática y en bloque por el cine de Hollywood.

En suma, en estos artículos publicados con anterioridad a su ingreso en la profesión, Bardem ha delineado las ideas claves de su pensamiento cinematográfico. Esto es, crítica del cinema nacional al que considera en crisis y apuesta, como modelos para superar esa crisis, por el neorrealismo italiano y otras tendencias realistas norteamericanas. De aquí se deducen tres conclusiones importantes:

1ª) El interés por el neorrealismo (aunque con un conocimiento escaso del mismo) es anterior a la Semana de Cine Italiano de 1951.

2ª) Esta influencia, sin embargo, ha de matizarse por su aprecio por cierto tipo de cine norteamericano. De hecho, y como hemos señalado, sus lecturas y visionados de películas pertenecían al ámbito de la cultura anglosajona.

3ª) En suma, las dos conclusiones anteriores evidencian que el interés de Bardem por una estética realista es muy temprano. (...)

(...) Es durante este período que Bardem también filmó sus primeros metros de celuloide: por un lado, rodó una secuencia de una adaptación de **La honradez de la cerradura**; de otro, la película de práctica **Paseo por una guerra antigua**, ambas en 16 milímetros y sin sonido. “La honradez de la cerradura” era una obra teatral de Jacinto Benavente, de asunto policiaco, que precisamente fue llevada al cine un año después por Luis Escobar. **Paseo por una guerra antigua** puede decirse que, aunque sea un ejercicio académico, es la primera película desde 1939 que se hizo en España sobre la Guerra Civil de acuerdo con la óptica de los vencidos. (...) Se trataba de un experimento audiovisual que hacía recaer el sonido de bombas, morteros y metralletas sobre el rostro del protagonista, con lo cual la evocación de la contienda se hacía palmaria. Pero no se pudo sonorizar (por las carencias materiales del IIEC), lo que no supieron hasta que habían rodado toda la película (...) : “*Pretendía filmar una formación de nubes y acercarme a ellas cambiando de objetivos, a saltos -imitación de la prodigiosa secuencia de William Wyler en Los*



mejores años de nuestra vida cuando filma los viejos B-52 arrumbados-, como si las nubes fueran cuerpos sólidos e indeformables (...) (Berlanga) me hizo ver que las nubes se deshilachaban. Tenía razón. (En el fondo, casi siempre tiene razón.) (...).

Durante el curso 1949-1950 (el último de permanencia en el IIEC) estuvieron a punto de sustanciarse dos proyectos cinematográficos dirigidos por Bardem, lo que hubiese supuesto su debut antes de concluir sus estudios. Ambos fueron cancelados, aunque se iniciaron los trámites pertinentes para obtener el preceptivo permiso de rodaje de las autoridades cinematográficas. Nos estamos refiriendo a un guion escrito en solitario por Bardem, “El cielo no está lejos”, y a otro realizado en unión de Berlanga, “La huida”. Detrás de estos proyectos estaba un grupo de amigos, muchos de los cuales participarían poco después en la fundación de “Altamira”. (...) Esta productora se llamaba “Finis-Terrae”, tenía como director-gerente a Miguel Ángel Martín Proharam y Bardem y Berlanga entraron en la misma aportando su trabajo. Su papel de precedente inmediato de “Altamira” ha hecho que en muchos lugares sea confundida por su sucesora. (...)

A principios de 1950, de nuevo conjuntamente, Bardem y Berlanga escribieron otro guión, “El hombre vestido de negro”, localizado en las Fallas de Valencia (tenían previsto rodarlo allí) y que tampoco se realizó. Se repetía la idea, inspirada en Graham Greene, del inocente perseguido por la justicia en una historia en la que aparecían fascistas y criminales de guerra. En primavera trabajaron en el guion de la que iba a ser su primera película, **Esa pareja feliz**, para la productora I. C. Altamira, aunque el rodaje se pospuso en beneficio de **Día tras día**, de Antonio del Amo. Los productores prefirieron fiar su primera realización a un director de oficio contrastado antes de arriesgarse con unos debutantes. Todos sus intentos por introducirse en la profesión fracasaban. Es más, su película de prácticas de fin de carrera, **Barajas, aeropuerto transoceánico**, realizada en 1950, fue



suspendida y, por tanto, no logró el diploma del IIEC en un año en el que, por lo demás no obtuvo calificaciones brillantes. (...) El alumno aventajado se sintió herido en su amor propio y no intentó con seguir la titulación en una nueva convocatoria (existían tres). Se da así la paradoja de que uno de los directores más emblemáticos formados en el IIEC jamás se licenció por dicha institución docente. (...)

Por fin, en abril de 1951 comenzaba el rodaje de **Esa pareja feliz**, un film que, sin embargo, al no estrenarse comercialmente hasta agosto de 1953, no fue el que le proporcionó un hueco en la cinematografía nacional. El que sí lo hizo fue **Bienvenido Mister Marshall**, en el cual su participación se vio reducida al guion al suscitarse ciertos problemas con la productora. (...) También tuvo una influencia decisiva en su formación como director la asistencia a las Semanas de Cine Italiano organizadas por el Instituto Italiano de Cultura en noviembre de 1951 y marzo de 1953. Bardem recuerda la impresión que le causaron películas como **Crónica de un amor** [*Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, 1950] o **Milagro en Milán** [*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950], además de la propia presencia física de Zavattini y Lattuada. Bardem ha definido esta experiencia como *“culturalmente, el hecho más importante para nuestra generación de cineastas”*, lo que ha justificado del modo siguiente: *“para una gente ávida de la realidad, puedes suponer lo que significó esta oportunidad. Era también la confirmación de que estabas en lo cierto, que no estabas construyéndote un castillo de arena”*. (...) En todo caso hay que hacer dos precisiones: la primera es que las películas citadas y la referencia a la presencia de Zavattini hacen pensar que el ciclo que tanto le impresionó fue el celebrado en 1953 (y no el de 1951); la segunda es que este influjo zavattiniano duró poco, puesto que Bardem ha expuesto en diversas ocasiones su distancia con respecto al concepto de realismo del italiano. (...)

(...) Bardem no deja de escribir. Va a colaborar en estos primeros años de la década de los cincuenta en “Índice de Artes y Letras”, una especie de boletín bibliográfico nacido en 1945, que fue adquirido en 1951 por Juan Fernández Figueroa, quien lo transformó en una revista cultural que incluía una sección de cine. Ésta estuvo dirigida en un primer momento por Ricardo Muñoz Suay, con la participación, entre otros, de Eduardo Ducay y, claro está, de Bardem. Con un artículo publicado en 1952 defendía que, bajo ciertas condiciones, a saber, film comercial, de argumento y sonoro en el cual guionista y director son entidades distintas, la autoría del film residía en el guionista [“GUIONISTA contra DIRECTOR ¿Quién es el padre de la película”. Índice de Artes y Letras (49), marzo de 1952]. (...) Hizo una llamada a la crítica para que revalorizase el trabajo del guionista y afirmó que lo ideal era que una misma persona escribiese y dirigiese las películas. Este es el punto central de su interés: el reivindicar el control total de la obra por parte del cineasta. (...)

(...) La revista “Objetivo” surgió como filial de “Índice” en mayo de 1953 y, de hecho, tuvo el mismo director en sus inicios (Juan Fernández Figueroa). Se publicaron nueve números hasta su clausura en 1955. (...) La historia de “Objetivo” está estrechamente ligada a las “Conversaciones de Salamanca” (...). El ideario que las inspiró destilaba directamente de sus páginas del mismo modo que sus redactores participaron tanto en su preparación como en su desarrollo. La revista tuvo una periodicidad irregular, una vida corta y una escasa difusión. Pero su importancia cualitativa excede, en mucho, la mera constatación de las cifras: significó la continuación de una tradición crítica de izquierdas truncada por la Guerra Civil (representada por “Nuestro Cine”) y sus ideas tuvieron una gran influencia en las jóvenes generaciones de críticos y cineastas. (...) Su lectura es clara: propuesta de Bardem como camino para la renovación del cine nacional y asunción como modelos del cine soviético, el neorrealismo, las corrientes intelectualizadas del cine francés y algún outsider norteamericano como Chaplin. En este punto hay que recordar que la revista se caracterizó también por su defensa de los cineastas perseguidos por la “Caza de Brujas”. (...) Al margen de su propia obra escrita hay que mencionar también el papel jugado por el cineasta en la puesta en marcha de la revista “Nuestro Cine”, aparecida en 1961, y que supuso la continuación de la línea crítica expuesta en “Objetivo” y “Cinema Universitario”. (...) Bardem participó en la selección de los colaboradores y fue quien introdujo a Román Gubern, que por aquel entonces militaba en el PSUC y se encontraba vinculado a UNINCI (...).

(...) A Bardem no se le puede considerarse como un teórico de cine en el pleno sentido de la palabra, puesto que no elabora un sistema de explicación global del cine, pero esto no es óbice para que haya una coherencia ejemplar en todos sus escritos (...). Tampoco cabe considerarle como un crítico, ya que su atención a films singulares (de reciente estreno o no) es muy secundaria en sus artículos y, cuando existe, no es más que la excusa

para hablar de otro tema. Su postura es esencialmente la de un agitador cultural y/o cinematográfico: efectivamente, el rasgo más unificador de sus escritos es su voluntad de intervención en el desarrollo y evolución de la cinematografía nacional (y, desde ella, en la situación política). (...)

(...) Las repercusiones de sus formulaciones teóricas (especialmente las de su intervención en las “Conversaciones de Salamanca”) han sido muy importantes. Como muestra de ello baste citar que el famoso pentagrama (“*El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico*”) ha sido citado década tras década en libros y publicaciones varias. (...) En 1956 afirmaba: “*Las maneras del cine están ya suficientemente elaboradas. Existen suficientes maestros de gramática, asombrosos calígrafos, maravillosos artesanos de la forma cinematográfica*”. La presencia de este lenguaje está completamente interiorizada y se convierte en imperativa: “*(...) claro que al sujetarse a un lenguaje entra uno dentro de la jurisdicción de una serie de reglas (...) (que) no están escritas, pero su presencia se hace notar de un modo riguroso. De su sola observación nace el placer*”. (...) *Para entender la confusión hay que ordenarla. El cine hace -tiene que hacer- esto. Ordenar el objeto cinematográfico (...) no deberá limitarse solo a fotografiarlo (...) tiene que ordenar una serie de imágenes, ajustarlas para que su unidad total cree esa presencia. (...) La cámara cinematográfica no es simplemente un instrumento reproductor de la realidad que encuadra en su tiro -si fuese eso solo, el cine quedaría reducido al NO-DO- sin que ella misma, se entienda el realizador que utiliza este artefacto denominado cámara, pueda crear otra realidad, elaborando de un cierto modo cinematográfico, la realidad presente ante el objetivo fotográfico (...)* Pienso que el cine es un proceso creador que espectaculariza dramáticamente la realidad”. (...) Tanto su concepto de realismo como su apuesta por un cine espectacular tienen que ver con su postura política. Bardem preconiza un cine didáctico, que llegue directamente al espectador. Y rechaza el experimentalismo. De este modo, se llegara a un público más numeroso, al que se pretende concienciar, en la medida que se empleen los medios más eficaces: grandes actores, medios técnicos suficientes, etc. O dicho con su palabra, se trata de aprovechar las contradicciones del sistema capitalista para utilizando sus propias armas, ir contra él. (...)

Textos (extractos):

Juan Francisco Cerón Gómez, **El cine de Juan Antonio Bardem**,
Universidad de Murcia, 1998.

Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos & Juan Antonio Bardem, **Mis charlas con
Juan Antonio Bardem**,
Quirón Ediciones, 1996.







VIERNES 2

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CÓMICOS (1954) España 92 min.

Dirección.- Juan Antonio Bardem. **Argumento y Guion.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Antonio Gimeno. **Música.-** Isidro B. Maiztegui, Manuel Parada y Jesús Franco (vales). **Productor.-** Eduardo Manzanos y Alberto Soifer. **Producción.-** Unión Films - Mapol Films. **Intérpretes.-** Elisa Cristián Galvé -doblada por Mercedes Mireya- (*Ana Ruiz*), Fernando Rey (*Miguel*), Emma Penella (*Marga*), Rosario García Ortega (*doña Carmen*), Mariano Asquerino (*don Antonio*), Carlos Casaravilla -doblado por Francisco Sánchez- (*Carlos*), Rafael Alonso (*Ernesto Blasco*), Manuel Arbó (*Rafael Muñoz*), Matilde Muñoz Sampedro (*Matilde Agustín*), Aníbal Vela (*empresario*), Manuel Alexandre, José María Prada. **Estreno.-** (Francia-Festival de Cannes) abril 1954 / (España) junio 1954.



versión original en español

*Película nº 2 de la filmografía de Juan Antonio Bardem
(de 23 películas como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

RALPH BURNS

(1922-2001)

All that Jazz (1979) de Bob Fosse

Banda sonora compuesta y/o arreglada por **Ralph Burns**



“La familia de actores a la que pertenezco se remonta a tres generaciones y ya estamos en la cuarta con mis hijos y mi sobrino, y tengo la esperanza de que mi nieto la perpetúe. Por lo tanto, yo he vivido muy de cerca el mundo del teatro, el mundo de los cómicos, cuya saga la empezó mi abuela. Ciertamente es que nunca he tenido una gran vocación por el teatro. Yo, fundamentalmente, lo que desde muy jovencito decidí ser, fue director de cine, aunque entonces esta posibilidad estaba muy lejos de mí; había que buscar otros medios e ir ganando tiempo hasta que llegara el momento y se presentara la ocasión. Y eran tantas las dificultades.... Ten en cuenta que la vida del comediante es muy dura y difícil. Se sabe que hasta el siglo pasado estaba prohibido enterrarles en Tierra Sagrada. Estaban como marginados y mal conceptuados. Se les tenía por gente ‘baja.’”

*“**CÓMICOS** es, como yo la calificaba y la sigo calificando, un documental apasionado del mundo del teatro. El guion nace de la idea de haber leído una novela en la Casa Americana. Un libro que yo no sabía de qué iba y que se llamaba ‘Eva al desnudo’, y que resultó ser el guion de la película de Joseph L. Mankiewicz. Cuando yo leí el guion me gustó muchísimo. Es un guion extraordinario, y pensé: ‘¿Por qué no escribo yo una cosa sobre el teatro, que tan a fondo conozco?’. Y de éste libro, de éste guion y de ésta reflexión salió la idea de la película. En realidad, no intento comparar **Eva al desnudo** y **CÓMICOS** ni mucho menos. **Eva al desnudo** no es tan solo una película de teatro, porque es una historia que, aparte de impresionante y apasionante, es un mundo de mujeres que están en el ambiente del teatro pero que también podían estar haciendo otra cosa. En cambio, **CÓMICOS** sí es un documental del teatro que yo he conocido, de las compañías de repertorio, de las esperanzas y los sueños y las desilusiones. Y no me costó nada escribirlo porque lo único que hacía era recordar cosas de mi niñez, mi infancia y mi juventud. Pero claro, es una película que no funciona de cara al público. Ocurrió una cosa, y es que la llevaron al festival de Cannes sin subtítulos, y puedes imaginarte lo que es pasar una película sin subtítulos en una época en que en el festival de Cannes cada*



país presentaba muchas películas y se veían películas por la mañana y por la tarde. A mí me descubrió la crítica francesa, porque les gustó la película y se dieron cuenta de que el jurado no estaba presente cuando se exhibió. Y entonces la tuvieron que pasar otra vez, exigiendo que el jurado estuviese presente, con lo que yo conseguí un éxito de prestigio. Como anécdota curiosa, tengo que recordar que en el jurado estaba Luis Buñuel. A partir de entonces, ya viene todo rodado”.

(...) El guion de **CÓMICOS** fue escrito por Bardem durante el mes de noviembre de 1951. Concurrió con él al concurso anual del Sindicato Nacional del Espectáculo (...) pero no fue premiado. Para el personaje de la protagonista se inspiró en su prima Conchita Bardem y sobre la gestación del guion ha aclarado: *“Un día me senté a escribir a partir de una imagen de una actriz saludando en un teatro vacío. Me puse a narrar y me salió de un tirón el guion de **CÓMICOS**. No era más que vomitar recuerdos”.* No obstante, la chispa que desencadenó su escritura no fue su propia experiencia como miembro de una familia de actores, sino la lectura del guion de *Eva al desnudo*¹ en la Casa Americana.

¹ *All about Eve* (EEUU., 1950) de Joseph L. Mankiewicz. Sobre esta película escribiría Bardem: (...) *ha conseguido (Mankiewicz) una extraordinaria comedia de caracteres, con personajes admirablemente contruidos. Una historia sobre gente de teatro hecha con extraordinaria crudeza y causticidad. Un entretenimiento inteligente para adultos.”*



Sin embargo, no le fue fácil conseguir encontrar un productor para la película y habrían de transcurrir casi dos años hasta conseguir venderlo. Las gestiones realizadas, que incluyeron una visita a José Luis Navasqués de “Producciones Chamartín”, se saldaron con el fracaso. (...) Fue entonces cuando Eduardo Manzanos (de “Unión Films”) le compró el guion de **CÓMICOS**, que se convertiría así en su primer trabajo en solitario. El éxito de **Bienvenido, Mister Marshall** en Cannes fue el que propició este hecho, de la misma manera que trajo como consecuencia el estreno, largamente pospuesto, de **Esa pareja feliz**. A Bardem se le presentaba la primera oportunidad en solitario como director y, además de rendir homenaje al mundo de su familia, el teatro, necesitaba demostrar su capacidad profesional: *“En estas circunstancias se me presentó la gran oportunidad. **CÓMICOS**, por tanto, era una carta que no podía perder. Los defectos de la película están en esa línea. Yo tenía que demostrar que sabía más que nadie de cine. Aunque siento predilección por la película comprendo que se resiente por esa base. Viene a ser una antología de la expresión cinematográfica. Me volqué en ella. En otro lugar he descrito el proyecto como mi ‘alternativa’ o ‘doctorado’ y he manifestado la necesidad que tenía de demostrar con la cámara y con una historia todas las cosas sobre las cuales había teorizado largamente en mis escritos” (...).*

La película, aunque contenga un tratamiento documental sobre la vida de los actores, un homenaje a su familia y un testimonio de su infancia, trasciende largamente esa función notarial. El objeto de atención de Bardem es la lucha de un individuo por ser, por vivir una



existencia auténtica. No se trata de *hacer* (interpretar grandes papeles) o *estar* (en la cima del mundo del espectáculo), sino de *ser*: de alcanzar la dignidad personal mediante un trabajo (en este caso, la interpretación) efectuado desde el convencimiento y la integridad moral. Por ello, *Ana Ruiz* rechaza tanto la propuesta matrimonial de *Miguel* (que le hubiera proporcionado una existencia acomodaticia) como las relaciones con el empresario *Carlos Márquez* (que le hubieran servido para promocionarse profesionalmente). Este rechazo de unas relaciones ilícitas no se efectúa desde el punto de vista cristiano, sino de acuerdo con esta otra moral, comprometida con la propia conciencia individual. El film adquiere así una significación próxima a las corrientes filosóficas deudoras del existencialismo, que, en cierto modo, reaparecerán posteriormente en otras películas como **Muerte de un ciclista** o **Calle Mayor**, donde el enfrentamiento de los personajes a la verdad de su circunstancia y, como consecuencia, la necesidad de plantarse su peripecia vital desde una íntima autenticidad se revelan como dos de sus temas fundamentales. Este punto aproxima la obra de Bardem a las propuestas de Alfonso Sastre en “Escuadra hacia la muerte”, pieza teatral de la que realizó un tratamiento cinematográfico (justamente en 1952) que no pudo llevar a la pantalla.

El relato es lineal, sin saltos al pasado o al futuro, y se concentra en un corto lapso de tiempo. Los personajes carecen de pasado conocido, salvo alguna vaga referencia a su carrera teatral, y el final es abierto. Toda la historia está contada desde el punto de vista de *Ana*, que permanece en pantalla desde el primer momento hasta el final y que incluso introduce diversos pasajes del film con su voz en off. La primera vez que la escuchamos es incluso anterior a los títulos de crédito: se trata de una secuencia en el interior de un tren en el que nos va presentando uno a uno a los componentes de la compañía. Las referencias a cada uno van acompañadas del salario que perciben, elemento bardemiano



por excelencia, que parece situar la acción en el plano del testimonio social más acerado. Sin embargo, las estrecheces que padecen los actores y las diferencias establecidas entre ellos en razón a su nivel de vida no aparecerán más que episódicamente a lo largo del film. Lo que viene tras los títulos de crédito es el vigoroso retrato de una mujer. Este es precisamente uno de los aspectos más notables del film: el protagonismo indiscutible de *Ana Ruiz*, una mujer que manifiesta una independencia absoluta de los hombres. En la película rechaza por igual una propuesta de matrimonio, convertirse en la amante de un empresario o las ofertas miserables de un agente teatral. Este personaje constituye un caso insólito en el cine español de la época: está claro que hay muchas protagonistas femeninas, pero siempre como parte de peripecias sentimentales en las que, al fin, no son más que el objeto de deseo de un hombre y no los auténticos sujetos de la historia.

El tratamiento del espacio es peculiar y conduce a construir un ambiente claustrofóbico. Este aislamiento de los personajes se marca de modos diversos. Podríamos señalar, para comenzar, que solo hay dos exteriores en toda la película: una escena en la cual Fernando Rey se declara a la protagonista en la estación de ferrocarril y la secuencia en la que *Ana Ruiz* acepta la oferta del empresario. Lo curioso es que la primera se produce de noche, por lo que la oscuridad cerca a los actores, y la segunda dentro de un vehículo, lo que

también lo aísla del exterior.² Este aislamiento se marca también con la invisibilidad del público durante toda la película y con el uso de los encuadres. Éstos suelen corresponder con una alta frecuencia a primerísimos planos en los cuales ni siquiera son visibles en su totalidad los rostros de los actores. Todo ello permite arriesgarse en una interpretación: la película muestra un espacio opresivo, porque *Ana* está aprisionada por su vocación y circunstancia. O, más generalmente, la película carece de exteriores porque, al igual que una representación teatral, todo se desarrolla en la escena. Por fin, digamos que este espacio que asfixia a los protagonistas se convierte en última instancia en la metáfora de una sociedad y un país opresivos.

Pero retomemos el tema de la representación, esa sensación de que todo se desarrolla dentro de la escena como si de una obra teatral se tratara. Hay otros elementos en la película que avalan este interés de Bardem por convertirla en un ejercicio sobre la representación misma. Así, una de las obras que representa la compañía lleva por título un guion escrito por Bardem que nunca realizó (“El cielo no está lejos”); el propio director se deja ver en un plano; fuera del escenario, los actores recitan párrafos de las obras para comunicarse o, a la inversa, ciertas situaciones escénicas hacen alusión a la peripecia vital de los personajes; muchas secuencias se desarrollan ante espejos que devuelven la imagen de los protagonistas... Todo ello convierte al film en un juego de espejos que refleja una y otra vez a sus protagonistas, los convierte en sujetos de ficción, de doble ficción, lo que no hace sino subrayar ese carácter opresivo, autorreflexivo al que aludíamos más arriba.

Por lo demás, el film remite a los grandes ejemplos del cine mudo con unos encuadres virtuosistas, apenas vistos en el cine español, que confieren al film un acabado formal muy esmerado. Este tratamiento de la imagen tan preciosista y el montaje puesto en pie en algunas secuencias (como en la final), donde funden el rostro de Ana o el teatro vacío con un fondo de aplausos, hacen de **CÓMICOS** una película ciertamente peculiar.

Una de las acusaciones que ha gravitado siempre sobre la obra de Bardem es la de dedicarse a plagiar títulos del cine internacional. Estas acusaciones comenzaron con **CÓMICOS**, película que se consideraba deudora de *Eva al desnudo*. El propio Bardem ha declarado su deuda y admiración a esta obra (...), pero, más allá de la semejanza que supone la exploración común en el mundo del teatro, poca coincidencias más parecen existir entre una y otra película. Para empezar, el referente, o dicho de otra manera, el material profilmico es sustancialmente diferente. Lo que retrata Mankiewicz, el mundo de Broadway, tiene un brillo y refinamiento del que carecen por completo las giras por

2 Por lo cual podría decirse que no son más que unos falsos exteriores. Habría, en este terreno, una sola excepción: la secuencia en la que *Miguel* se baja del tren al despedirse de *Ana*, quizás, justamente, porque es el único personaje capaz de abandonar ese mundo cerrado en el que se desenvuelven los demás personajes.

provincias de una compañía española. Así, los tipos, las situaciones, los ambientes están muy lejanos y se corresponden perfectamente con los propósitos de Bardem de poner en pie un cine testimonial. Es más, si lo que en la película americana se describe es la historia de una ambición sin escrúpulos, Bardem lo que retrata es la vocación sincera de una joven. Si en **Eva al desnudo**, al fin, se habla del éxito a cualquier precio (en ese caso en la escena, pero podría trasladarse la acción a otro ámbito), en **CÓMICOS**, el tema central es justamente el contrario, el de la renuncia; o sea, prima la autenticidad por encima del éxito o cualquier consideración similar. Al margen de estas apreciaciones que tienen que ver con los contenidos explícitos o implícitos de la película están los aspectos formales. Aquí es cierto que Bardem se inspiró en algunos elementos, tales como el no mostrar jamás al público³ o la práctica ausencia de exteriores, pero poco más. El tipo de planificación bardemiana, expresionista, rayando en la abstracción, está muy alejada de la utilizada por Mankiewicz, apegada al clasicismo más aquilatado. Solo puede decirse que en una y otra película, los primeros planos adquieren un elevado protagonismo, tal como los caracteres psicológicos de los personajes, pero esto parece inevitable en un film en el que los protagonistas indiscutibles son los actores. En suma, que, **Eva al desnudo** fue un filme que fecundó a Bardem y al cual, en todo caso, **CÓMICOS** le rinde homenaje, pero en absoluto puede hablarse de plagio (...).

Textos (extractos):

Juan Francisco Cerón Gómez, El cine de Juan Antonio Bardem,
Universidad de Murcia, 1998.

Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos & Juan Antonio Bardem, Mis charlas con
Juan Antonio Bardem,
Quirón Ediciones, 1996.

3 Román Gubern afirma que esta elección fue motivada por razones económicas, pero añade que una “ausencia beneficiosa a los propósitos del film”.







MARTES 13

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

FELICES PASCUAS (1954) España 81 min.

Dirección.- Juan Antonio Bardem. **Argumento y Guion.-** José Luis Dibildos, Alfonso Paso y Juan Antonio Bardem. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Margarita Ochoa. **Música.-** Isidro B. Maiztegui. **Producción.-** Exclusivas Floralva. **Intérpretes.-** Bernard Lajarrige -doblado por Víctor Orallo- (*Juan*), Julita Martínez (*Pilar*), Carlos Goyanes (*Juanín*), Pilarín Sanclemente (*Pili*), Matilde Muñoz Sampedro (*hermana Traspunte*), Manuel Alexandre (*Matías*), Beni Deus (*Manolo*), José Luis López Vázquez (*Felipe*), Josefina Serratosa (*madre Loreto*), Emilio Santiago (*Jerónimo*), Rafael Bardem (*comisario*), Matías Prats, Agustín González, Arturo Marín, Antonio Riquelme, Antonio Ozores, Miguel Gómez. **Estreno.-** (España) diciembre 1954.



versión original en español

*Película nº 3 de la filmografía de Juan Antonio Bardem
(de 23 películas como director)*

Centenario del nacimiento de
JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ
(1922-2009)

Música de sala:
Centenario del nacimiento de
CHARLES MINGUS
(1922-1979)
"Mingus revisited" (1960)
Charles Mingus

“(…) El guion de **FELICES PASCUAS** lo firmamos Alfonso Paso, Dibildos y yo. La idea no sé si era de Alfonso Paso o de Dibildos... No lo recuerdo bien. Pero yo me meto a colaborar con ellos y nos salió una comedia. Las cosas me iban bien. Acababa de hacer **Cómicos**, había vendido el guion de ‘Carta a Sara’ y ya tenía el contrato firmado para hacer **FELICES PASCUAS**, y **Muerte de un ciclista** se adivinaba en la lontananza. Había una gran demanda hacia mi persona. (...) Fue una película precipitada. No tuvo ningún éxito de público ni de crítica. Se barajan en la película dos estilos diferentes. Hay, primero, una raíz de comedia neorrealista, simpática y desenfadada, y de pronto, a mitad de la película, cambia a una especie de farsa. Y esa unión no funcionaba. Sin embargo, hay cosas interesantes hasta que se produce la ruptura y se produce hacia la mitad de la película, cuando esa familia decide no matar al cordero. Hasta ese momento es una comedia blanca, realista y con pequeñas cosas graciosas y desenfadadas. Pero luego se convierte en una especie de farsa, y ese híbrido hace que la película pierda toda su hilazón y su fuerza. La culpa fue nuestra. Mía tal vez. De los que escribimos el guion (...)”

(…) **FELICES PASCUAS** es la segunda película que realizó en solitario Juan Antonio Bardem y vino a cerrar una etapa en su filmografía, ya que, al igual que los guiones de **Esa pareja feliz** y **Bienvenido Mister Marshall**, se trataba de una comedia con raíces en la tradición del sainete. Sería la última historia de este tipo que filmaría y la única que abordó en solitario (aunque en el guion colaboraron Alfonso Paso y José Luis Dibildos), por lo que constituye aparentemente una excepción en su carrera como cineasta, una especie de punto y aparte dentro de su filmografía. Sin embargo, Berlanga, su compañero en los anteriores empeños, no abandonaría jamás esa línea, por lo que cabe atribuir una especial influencia del valenciano en aquellos guiones conjuntos. Bardem, como decimos, no volvió a hacer incursión alguna en la comedia, inclinándose por las historias dramáticas, cargadas, por lo demás, de amargura y cerebralismo. El cine de Berlanga, más pesimista a pesar de todo que el de Bardem, plasmará su escepticismo a través un humor que se irá tornando progresivamente más negro a medida que avance su obra. Cabe preguntarse a qué puede deberse este film aparentemente excepcional en la obra bardemiana; Javier Sagastizábal ha apuntado que **FELICES PASCUAS** fue el fruto de la tozudez del director, que quiso demostrar a sus compañeros del IIEC que también era capaz de manejar asuntos humorísticos. Por su parte, Sagastizábal cree que la elección del género grotesco de la farsa se debió a que lo consideraba el vehículo idóneo para difundir un mensaje que, según él, era de mucha importancia, a saber, demostrar que el espíritu navideño está ausente de la celebración de la Navidad. Valoraciones de este tipo no son extrañas en un autor que consideraba a Bardem un *cineasta cristiano*, pero chocan con lo declarado por parte del propio director, quien ha calificado a **FELICES PASCUAS** como “*un punto y aparte en mi obra, una especie de divertimento, no pretende tener ninguna enjundia, si inconscientemente hay simbolismo, yo no tenía ninguna pretensión especial*”. Pero este comentario, a su vez, contradice las ideas de Bardem sobre el cine de humor que plasmó por escrito pocos años después de rodar **FELICES PASCUAS**. Estas ideas están imbuidas, como es de esperar, del mismo



propósito testimonial que él atribuía a todo film: *“El mejor cine de humor, lo sabemos todos, siempre ha utilizado las contradicciones de la propia realidad -pasando de la anécdota a la categoría- para producir la risa y la sonrisa. El sub-cine de humor, el cine pseudopoético e hipercómico falsea, tergiversa, retoca inicialmente la realidad auténtica, adaptándola a su propia conveniencia. Es fácil entonces conseguir lo cómico cuando lo inverosímil se presenta como real. Pero esta fantasía que se inicia a partir de la realidad intencionadamente es muy nefasta”*.

El realismo había de ser, pues, el elemento central de la historia tal como en **Esa pareja feliz** y para ello volvió a colocar como protagonistas a un joven matrimonio de clase obrera. El guion, más ternurista y sencillo que el realizado con Berlanga, fue escrito en 1953 y Bardem ha atribuido la idea original a Alfonso Paso. (...) La construcción del guion nunca ha satisfecho a Bardem, el cual ha declarado repetidamente a lo largo de los años que en este aspecto se basa lo fallido del film. En su opinión, la primera parte (la acogida del cordero) tiene un tono de comedia realista, mientras que la segunda (el robo y la búsqueda) es una farsa disparatada; así, por separado ha manifestado que le gustan las dos partes (sobre todo, la primera), pero que, juntas, no encajan en la película (...).

(...) Bardem volvía a colocar un actor extranjero como protagonista, tal como había hecho en **Cómicos** y volvería a hacer en **Muerte de un ciclista**, **Calle Mayor** o **La venganza**. La presencia de Bernard Lajarrige al frente del reparto servía para asegurar la distribución de la película en Francia antes de su realización. No obstante, hay que señalar que hubo negociaciones para que la pareja protagonista estuviese formada por Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, aunque, al parecer, no se llegó a un acuerdo económico. De este modo, se hubiese repetido el cartel de **Esa pareja feliz**, con lo que, en cierto modo, **FELICES**



PASCUAS hubiese resultado una continuación de la peripecias de aquel matrimonio, aunque con algunos años más y con una familia que mantener. (...).

Las declaraciones de Bardem sobre la inocuidad del film quedan desmentidas desde los mismos títulos de crédito. Sobre un amplio panel, que va explorando la cámara, aparecen dibujados una especie de monigotes infantiles mientras escuchamos un falso villancico cantado por unos niños. Su letra incluye el siguiente estribillo: “¡ *Viva el productor, viva la censura, viva el Sindicato, viva el señor cura!*”. La ironía es evidente: los tres primeros vótores reflejaban de una manera bien escueta los obstáculos que según Bardem se oponían a la realización de un cine nacional bien distinto al hegemónico, mientras que el cuarto participaba de un anticlericalismo que se concretaría más adelante en esta misma cinta (y, por supuesto, en otras posteriores). Tras los títulos de crédito se despliega una de las mejores secuencias de su cine, donde mezcla de una manera afortunada materiales de muy distinta naturaleza, tanto sonoros como visuales. Este arranque cumple, como tantos otros de sus películas, la función de ubicar de manera exacta la circunstancia social en la que se desenvuelven sus personajes, en este caso, el Madrid contemporáneo durante el día del sorteo de la Lotería de Navidad. Digamos, de paso, que esta presencia de los juegos de azar no hace más que remarcar la continuidad existente entre esta historia y las de **Esa pareja feliz** y **Bienvenido Mister Marshall** (por más que en la cinta de Berlanga los regalos caídos del cielo provengan no ya de un sorteo, sino de un milagroso plan de cooperación económica).



Pero volvamos a la construcción de la secuencia donde una vez más, el cineasta hace un uso creativo del sonido. Para empezar se trata de un fragmento donde se mezclan imágenes documentales y de ficción, las cuales quedan unificadas por la presencia de la voz de Matías Prats como locutor de radio. Alternativamente se nos ofrecen los planos del sorteo, los de las muchedumbres expectantes en las calles y los de algunos individuos pegados a un receptor radiofónico. Todo Madrid parece participar de este clima de esperanza que es doblemente fustigada por Bardem: de un lado, Matías Prats dice *“la lotería es la fe, la esperanza y la caridad de los españoles”*; de otro, un globo se le escapa a un niño de su mano y vuela hacia el cielo como metáfora exacta de la desilusión que espera a casi todos. La cámara acompaña al globo y nos da una panorámica de la ciudad; es el momento en que de nuevo por el sonido de la radio se nos introduce en una barbería y encontramos a *Juan*, el protagonista. Antes, intercaladas en el prólogo, aparecen unas imágenes de las más diversas esculturas urbanas a la que se hace hablar con las voces de diferente actores que imitan a los niños cantando los números.

Las intenciones críticas de Bardem no se agotan en los títulos de crédito. A lo largo de la película, diversos personaje (*Juan* casi siempre) pronuncian vocablos que son incomprensibles para sus semejantes (por ejemplo: *“solidaridad”, “lo justo”, “equitativo”...*) y cuando el interlocutor los escucha necesita que le sean repetidos o explicado su significado. Es un modo como otro de señalar que ciertas palabras han quedado borradas del vocabulario de la España de Franco. Por otra parte, se deslizan diversas referencias críticas a los Estados Unidos. Por ejemplo, *Juan* pensaba poner una barbería propia con el dinero de la lotería

y la pensaba llamar “Gran Peluquería Americana”, “¿y por qué americana?”, le espeta su mujer cuando se lo cuenta, “no sé, es la moda”. Los pactos España-EE.UU. ya habían sido refrendados y Bardem se hace eco de modo irónico. (...) No es, por cierto, la única referencia de este tipo y alguna está dedicada a poner en cuestión el carácter mixtificador del cine de Hollywood, cuando *Pilar* le dice a su marido que le hubiera gustado “ir a cenar a un restaurante caro y luego a bailar a un sitio de esos que salen en las películas muy oscuritas y con una música muy dulce y muy suave”; nos parece estar escuchando, otra vez, a la *Carmen* de **Esa pareja feliz**. (...) No está de más anotar que el antiamericanismo presente en las primeras cintas de Bardem (y en el guion de **Bienvenido Mister Marshall**) es uno de los elementos que le permitieron granjearse el beneplácito de los críticos falangistas o próximos a esta ideología. (...)

También la imagen se muestra, en ocasiones, contundente. La cámara muestra escenarios urbanos nada reconfortantes aunque esta es una operación que se realiza sin ningún énfasis. Las imágenes están ahí y se colocan sin comentario alguno (sea éste sonoro o visual por medio del montaje). Sobre este particular hay una imagen que resulta ejemplar: *Juan* abandona el bar y se dirige a su casa, la cámara está situada lejos, con una gran profundidad de campo, y lo observamos en plano general; sin embargo, si perdemos por un momento la atención sobre él, nos percatamos que, en primer término, hay dos niños de aspecto miserable (encuadrado a la altura del pecho) ante un puesto de golosinas que casi queda fuera de campo. Están como paralizados y su mirada, ante unos objetos que desean, pero que no podrán adquirir, es tristísima.

Del mismo tenor, aunque más explícitas son las secuencias que dedica la película a los juegos de los hijos del matrimonio en la calle. Los arrabales que se muestran tienen poco que ver con los decorados del cine al uso y son de por sí un elocuente testimonio de las condiciones de vida en el Madrid de los cincuenta. En la misma línea, los gitanos que roban el cordero sirven para introducir al espectador en un mundo que le es completamente ajeno: sus habitantes se expresan en “caló”, lo que termina por señalarlos como definitivamente extraños. Con este simple procedimiento, Bardem presenta una parte de la realidad que era también sistemáticamente olvidada.

En la búsqueda de “*Bolita*”, la parodia se hace explícita y apunta de lleno a tres instituciones centrales del régimen: la policía, la iglesia y el ejército. Naturalmente que esta crítica se hace de un modo humorístico y amable, pero no por ello deja de estar presente. El cordero ha sido perdido por los gitanos y llega a un colegio de monjas, donde es utilizado para una típica representación navideña. Ésta resulta ridícula por su carácter tópico, envarado y hueco (no queda muy lejos de las escenas que **Esa pareja feliz** dedica al teatro). Tampoco resulta bien parado el ejército en las secuencias dedicadas al cuartel, donde hay una sátira implacable contra el carácter jerárquico de la institución apenas disimulada por el tono humorístico y la coartada de que finalmente no se trate sino de un sueño. Con respecto a la policía, la secuencia en la comisaría, donde *Juan* no es atendido hasta que no lanza una proclama, mitad patética mitad ridícula, deja en evidencia la lejanía de los funcionarios con respecto a



los problemas y preocupaciones de los ciudadanos.

La película, en suma, resulta menos inocente de lo que parece a simple vista y desmiente las propias declaraciones de su autor cuando afirma que fue un simple divertimento. Pero sus dardos no van encaminados a reivindicar el espíritu navideño, como cree Sagastizábal, sino que apuntan a la falta de solidaridad, a la denuncia de la miseria y a la descripción de una sociedad oprimida por el peso de sus instituciones. Visto desde este punto de vista, el film no resulta tan excepcional en la trayectoria de Bardem. Hay más elementos que avalan la continuidad entre esta película y otras de Bardem: uno es temático, puesto que se repite la idea de que no hay que confiar en las soluciones exteriores para solucionar los problemas. Otros son de tipo formal: el uso de la profundidad de campo, el plano contenido y los encuadres preciosistas guardan cierta relación con **Cómicos**, aunque su uso no sea aquí tan sistemático ni forzado. Por lo demás, la tendencia a unir planos distantes mediante su analogía visual o su continuidad sonora vuelven a aparecer profusamente. (...)

Textos (extractos):

Juan Francisco Cerón Gómez, El cine de Juan Antonio Bardem,
Universidad de Murcia, 1998.

Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos & Juan Antonio Bardem, Mis charlas con
Juan Antonio Bardem,







JUEVES 15

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MUERTE DE UN CICLISTA (1955) España-Italia 84 min.

Dirección.- Juan Antonio Bardem. **Argumento.-** Luis Fernando de Igoa. **Guion.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía.-** Alfredo Fraile (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Margarita Ochoa. **Música.-** Isidro B. Maiztegui. **Productor.-** Manuel Goyanes. **Producción.-** Guion Producciones - Suevia Films/Cesáreo González - Trionfalcine. **Intérpretes.-** Alberto Closas (*Juan*), Lucía Bosé -doblada por Elsa Fábregas- (*María José*), Otello Tosso (*Miguel*), Carlos Casaravilla (*Rafa*), Bruna Corrá (*Matilde*), Julia Delgado Caro (*doña María*), Matilde Muñoz Sampedro (*vecina del ciclista*), Alicia Romay (*Carmina*), Mercedes Albert (*Cristina*), Emilio Alonso (*Jorge*), José Sepulveda (*comisario*), José Prada (*decano*), Antonio Casas (*entrenador*), Manuel Arbó (*Ituriz*), Manuel Alexandre (*ciclista*), José María Rodríguez (*ventero*), Gracia Montes (*cantaora*), Rafael López (*cantaor*), Benigno García (*guitarrista*), Pedro Tirado y los hermanos Galán (*bailaores*), Fernando Sancho y Valeriano Andrés (*guardias*). **Estreno.-** (Francia-Festival de Cannes) mayo 1955 / (España) septiembre 1955.



versión original en español

Festival de Cannes. Premio de la Crítica

*Película nº 4 de la filmografía de Juan Antonio Bardem
(de 23 películas como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

TOOTS THIELEMANS

(1922-2016)

“Footprints” (1989)

Toots Thielemans

“(…) Al productor le convencí enseguida para hacer **MUERTE DE UN CICLISTA**. La idea nace porque yo tenía noticias de que una persona que conocía, hacía sus pinitos literarios y que era uno de los directores del teatro María Guerrero. Había escrito un guion que se llamaba ‘Muerte de un ciclista’. Trataba de una pareja que atropellan a un ciclista y no lo socorren. Aquello me fecundó, y vi, perfectamente, la película que había que hacer. Goyanes acababa de hacer una película como productor, una película que era en coproducción con Francia, en la cual yo había intervenido como guionista, y le dije: ‘Tengo una película, con título y todo: Muerte de un ciclista y trata de esto’. Me lo inventé y le pareció muy bien. Entonces, lo primero que hubo que hacer cuando ya tuve el contrato firmado, era comprar el guion de Luis Fernando. En los títulos de crédito de la película se cita: ‘según la idea original de Luis Fernando’, pero el guion suyo no tenía nada que ver con el que yo hice. No lo usé en absoluto. Todo lo que se ve ahí es cosecha mía, salvo el rótulo inicial. A Goyanes le gustó mucho y trabajamos muy bien para hacer la película. Siguiendo el consejo de una buena amiga, para que pasásemos la censura teníamos que matar a los protagonistas, a los adúlteros; porque, pensándolo bien, como la censura desconfía de la justicia divina, había que castigar a los culpables del adulterio, delante del espectador. Y eso es lo que hicimos. La película tuvo dificultades pero de orden puramente moral. De orden político no se dieron cuenta de la enorme carga que tenía la película. Una de las secuencias, que era la carga de la policía contra los estudiantes, esa sí que prácticamente desapareció. No en versiones que se ven en el extranjero, pero sí aquí. Hay otra escena en la que me obligaron a cambiar todo el diálogo, en el que se están diciendo unas cosas y se están interpretando otras. (...) Yo estaba muy influido por **Crónica de un amor** y por muchas otras películas. Para nosotros fue revelador en el año cincuenta, me parece que era, o en el cincuenta y uno, una semana de cine italiano que, milagrosamente, se pudo celebrar con el permiso de las autoridades y por los auspicios del Instituto de Cultura Italiano, que la generación mía pudiese ver películas de la categoría y la talla de **Paisá, Stromboli, Ladrón de bicicletas, El molino del Pou**, etc... , además de conocer a Zavattini que fue toda una gran experiencia. Había en Zavattini la sabiduría de quien tantas cosas trascendentes y renovadoras había hecho y estaba haciendo en Italia por aquellos años. Estuvimos días y días con él hablando y hablando sin parar. Y a mí me golpeó mucho **Crónica de un amor**. Tocaba algo que me era muy querido. Yo me he nutrido, como todos los de mi generación, del cine americano. He visto cientos de películas americanas. Estoy más cerca del cine americano que de cualquier otra cinematografía. Digamos que el ochenta por ciento lo he aprendido en el cine americano. También del cine francés. Luego del cine italiano de la postguerra. Pero a mí lo que me apasionaba era el realismo por un lado y lo que me gustaba, y me sigue gustando, es la belleza por otro. Esas dos cosas las vi unidas en **Crónica de un amor**. Y yo dije que a me gustaría hacer una cosa como esa, en idéntico sentido. Pero hay una diferencia. Y es que **Crónica de un amor** y **MUERTE DE UN CICLISTA** difieren notablemente la una de la otra. Quizás muchos no se dieron cuenta de ello, y uno de estos fue el pobre François Truffaut, que me acusó de plagiarlo. No se dio cuenta a pesar de ser un crítico muy



egregio de por entonces, de que **Crónica de un amor** es una crónica social y **MUERTE DE UN CICLISTA** es una crónica política cien por cien. Si no supieron verlo yo no tengo la culpa. (...) Truffaut me perseguiría desde ese momento: me llamó estalinista por **La venganza**. Y lo divertido fue que una vez que yo fui jurado en Mar del Plata, él presentó **Jules et Jim**. De pronto un fotógrafo de éstos que van por todos los festivales me trajo una nota de Truffaut, en una cartulina en la que decía textualmente: 'El crítico François Truffaut ya no existe. Únicamente existe el director François Truffaut, que saluda a su colega Bardem al que admira por su talento y su valor'. Solté la carcajada y fui a saludar a mi colega (...)

(...)La industria del cine español de por entonces era bastante raquítica y capitalista, y no permitían que ciertas películas tuvieran repercusión interior. Películas como la mía no gozaban de un éxito impresionante. Eran tan solo éxitos discretos. Lo que pasa es que, inopinadamente, estas películas se vendían en todas partes del mundo. Eso es lo que me permitía a mí salir adelante. **MUERTE DE UN CICLISTA** se vendió al Japón, a Francia y a casi toda Europa y Estados Unidos. Cosa que era absolutamente insólita por entonces. Cuando estábamos haciendo la película, yo recibí la invitación para ser miembro del jurado del festival de Cannes. Era el primer español que iba de jurado a un festival internacional de primera categoría. En realidad, como ya tengo bastantes años, he sido el primero en muchas cosas. Pero yo pienso que eso venía motivado por la incomprensión y la injusticia que se me hizo con **Cómicos**. Tenían que compensarme de algún modo y



ésta era la ocasión. Yo discutí mucho con Manolo Goyanes sobre lo que hacer, porque si iba como jurado ya no podía presentar la película oficialmente, que es lo que queríamos. Teniendo los pies en la tierra, pensamos que era mejor que yo fuese jurado, ya que el que la película fuese seleccionada iba a ser aleatorio. En efecto, la película que se seleccionó para ir al festival de Cannes fue **Marcelino Pan y Vino** [Ladislao Vajda]. A pesar de esto, **MUERTE DE UN CICLISTA** fue presentada en el festival, fuera de concurso, y lo que sucedió fue inenarrable. Y es que, aún no estando oficialmente a concurso, le dieron el premio de la Crítica, compartido con otra película oficial producida por el que luego sería productor mío, Manuel Barbechano Ponce. Y la repercusión fue enorme en Francia y en otros lados. Yo tenía tanto miedo del estreno de la película en España, que primero hicimos su estreno en Francia. Cuando se estrenó en España, me fui porque las críticas fueron absurdas. Señores como Luis Gómez Mesa, en 'Arriba', acababa la crítica pidiendo que me definiese políticamente. A pesar de esto, a la película le dieron uno de los premios del Sindicato, pero no por la calidad de la película en sí, sino porque Manolo Goyanes era muy amigo de Manolo Casanova, el presidente del Sindicato. Le dieron el quinto premio. Y cuando yo salí a recogerlo y Manolo Goyanes conmigo, esa noche de San Juan Bosco, todos vestidos de smoking, desde una de las mesas se gritó: ¡Viva Rusia!. Me parece que era Solís el que daba los premios, o sea que, imagínate... doce días después estaba en la cárcel. Esto fue ya en el año cincuenta y seis. (...) ¿Si hubiese podido, si me hubiesen

dejado, si no hubiera existido por entonces una censura tan rígida, la película la hubiese hecho igual o habría cambiado conceptos ambiguos por otros más claros? Evidente. En el cine, más que en ninguna otra cosa y en ningún otro arte, necesitas total libertad. Una absoluta libertad de expresión y un lenguaje directo y claro. Todos los símbolos de la película no aparecerían de haberme dejado mayor libertad. Las cosas se dirían al pan, pan y al vino, vino. Y desde luego, el final sería diferente. Sería el final que yo le vi a la película desde un principio. Y es el siguiente: esta mujer se va con su marido y al otro que lo zurzan. Y si se quiere presentar a la policía, que lo haga. O sea, que no hubiese necesitado matar a esos dos protagonistas, siguiendo el consejo de esa buena amiga. Pero si no lo hubiese hecho, la película no hubiese pasado la censura. De modo que tuve que claudicar. La censura me perjudicó en su momento pero, formalmente la película hubiese sido igual; yo hubiese hecho y seguiría ahora haciendo la misma película, de idéntico modo y con la misma ilusión. Creo que todavía aguanta muy bien el paso del tiempo. El lenguaje que yo empleé, el lenguaje de imágenes que en su momento causó cierto estupor, hoy ya no causa el mismo efecto. Pero, en su momento, lo que yo hice sí era una innovación del lenguaje cinematográfico. Porque es una película que no tiene ningún fundido, ni un encadenado, va todo a corte directo. Pero usando el corte de una manera muy creativa y ligando con una acción dos escenas diferentes en dos momentos diferentes. Era muy innovador en ese momento. (...)”

(...) **MUERTE DE UN CICLISTA** supuso para Bardem un gran éxito internacional que le proporcionó prestigio en toda Europa. Además, la significación de su película, leída con claridad más allá de nuestras fronteras, le convirtió en un símbolo de la oposición cultural al franquismo, lo que contribuyó a su reconocimiento en el exterior, a la vez que aumentó sus dificultades en España. De este modo, el film marca un punto de inflexión en su carrera en la medida en que reveló sus inclinaciones políticas, las cuales no habían aflorado de modo patente en su obra anterior. Mientras que sus films anteriores, de **Esa pareja feliz** a **Felices Pascuas** (incluyendo su participación en **Bienvenido Mister Marshall**), servían de vehículo a unos contenidos sociales que, mal que bien, podían ser asumidos por el régimen (de hecho, no sufrieron serios obstáculos censores), **MUERTE DE UN CICLISTA** puede decirse que es la primera película realizada durante el franquismo que miraba la Guerra Civil desde una perspectiva distinta a la del bando vencedor.

La película empezó a gestarse en el festival de Cannes de 1954 (donde se presentó **Cómicos**); allí entablaron conversaciones Bardem y Manuel J. Goyanes para rodarla en otoño. Aquel fue, pues, un año de actividad febril, ya que en él concluyó sus dos primeras películas en solitario y puso en marcha el proyecto de **MUERTE DE UN CICLISTA**. (...) Bardem había oído hablar de un argumento llamado “Muerte de un ciclista” que, basado en un noticia de prensa, había sido escrito por Luis Fernando de Igoa, haciéndose eco de las informaciones sobre un obrero atropellado mientras se dirigía en bicicleta a su trabajo. El argumento era propiedad de “Atenea Films”, que no se decidía a rodarlo. Bardem se



ofreció a la productora para dirigirlo siempre y cuando pudiera hacerlo a su manera: Luis Fernando de Igoa se negó. Cuando Goyanes le propuso trabajar para él, Bardem le sugirió hacer “Muerte de un ciclista”, advirtiéndole que habría que comprarlo.

El director trabajó bajo el influjo de **Crónica de un amor**, la película de Antonioni que conoció en la Semana de Cine Italiano de 1953. El impacto que le causó vino motivado porque ese film unía el realismo, que tan caro era a Bardem, con un cine muy cuidado formalmente y atractivo para el espectador. La cinta estaba protagonizada por Lucia Bosé, que le fascinó y a la que quería como actriz principal de su película. La conoció personalmente en el festival de Venecia, donde **Felices Pascuas** había sido programada por invitación del Circolo Romano del Cinema, y le propuso participar en **MUERTE DE UN CICLISTA**. El productor no estaba convencido de esta opción y Bardem tuvo incluso que realizar una prueba a la mexicana Gloria Marín, pero finalmente impuso su criterio. Bardem, por su parte, aceptó la sugerencia de que Alberto Closas (desconocido hasta entonces para él) fuese el protagonista del film, después de apreciar su trabajo en el visionado de unos rollos de sus películas. El actor cree que resultó elegido tanto por su edad como porque el modo de interpretar en Argentina era muy distinto al español. Lo cierto es que la incorporación de Closas al proyecto reforzaba la significación política del film, pues suponía la vuelta de un exiliado político tras la Guerra Civil. Alberto Closas era hijo de un miembro de la Generalitat Catalana que se convirtió en actor de cine y teatro en Argentina, donde trabajó como pareja de las actrices más populares del momento en películas en las que actuaba como galán y que, frecuentemente, eran musicales. Para venir a España canceló compromisos pendientes en Argentina, porque tenía mucho interés en participar en un film que era, según sus propias palabras, “*de protesta, valiente*”. (...)

(...) El trágico final de la película, en el que morían los dos amantes, no fue impuesto



por la censura como ha sido señalado (y todavía se hace) en diversas ocasiones. El equívoco arranca de las declaraciones del mismo Bardem (en 1974) que en este punto han inducido alguna vez a la confusión: “(la película) estuvo prohibida durante un tiempo y luego tuve que cambiar el final. Pero los problemas eran de orden moral, no de orden político. Me cortaron parte de la manifestación estudiantil y me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la Justicia ni en la Misericordia Divina, ya que obligaban a que todo señor que hiciese un acto reprobable cayese fulminado inmediatamente”. (...) Sin embargo el propio cineasta reconocía tiempo después (en 1996) que la muerte de los dos amantes le había sido sugerida por una amiga, justamente como un modo de evitar complicaciones con la censura. Esta segunda versión de los hechos es la correcta, puesto que coincide con el guion presentado junto a la solicitud del permiso de rodaje. En todo caso, la confusión creada en la memoria de Bardem obedece a dos hechos objetivos: a la obsesión mostrada por los censores de que los amantes sintiesen remordimientos por su “doble delito” (asesinato y adulterio) y a que la película estuvo prohibida una vez concluida hasta que se rehicieron los diálogos del final.

El guion fue supervisado por cinco censores y el informe final indicaba hasta diez modificaciones, de notable importancia, pero centradas de manera abrumadora sobre la necesidad de dejar claro que el adulterio era tan condenable como el asesinato. Los informes llegan a causar la sonrisa al demostrar una ceguera casi absoluta sobre el carácter acusatorio del guion como descripción de una realidad injusta provocada por la Guerra Civil. (...) Curiosamente, las autoridades italianas sí captaron la dimensión opositora del guion, lo malparada que quedaba la alta burguesía y el carácter político del personaje de *Juan*, un excombatiente del bando nacional (favorecido por ello con una plaza universitaria) que acababa por considerar un error su actuación durante y después del conflicto armado. Los italianos señalaron “cierta tendenciosidad en la forma de ser presentada la clase social a la que pertenecen los protagonistas del asunto. Es una tendenciosidad -conviene decirlo- especialmente inoportuna, en este caso tratándose

de una película de coproducción destinada a ser explotada en el mercado internacional". No se trataba de un objeción puntual, sino global. En esta línea y pretendiendo ocultar el carácter social de la Guerra Civil se proponía eliminar los diálogos en los que se relaciona a *Juan* o su familia con la participación en la misma. Por otro lado, se hacía hincapié en suprimir aquellos pasajes donde quedaba clara la vaciedad de los ritos religiosos, la relación entre la opulencia de la clase social de los protagonistas y la miseria de los trabajadores o la hipocresía con que era ejercida la caridad. (...)

(...) Pero una vez terminada, la película tampoco se libró de la censura. Antes de participar en Cannes permaneció prohibida al entender las autoridades que no se habían corregido las deficiencias del guion. Especialmente delicadas fueron las negociaciones sobre el final de la cinta (hubo que alterar los diálogos sensiblemente), aspecto que ha dado lugar, junto a las declaraciones de Bardem, al equívoco referido anteriormente. Aquí se produjo un tedioso tira y afloja entre la productora y los censores hasta que se llegó a la versión definitiva. Se amputó parte de la escena en la que los amantes se reunieron por última vez en la venta, mientras que se acentuó el carácter moralizante de los diálogos en perjuicio de la intensidad amorosa prevista en principio.¹ También se cortó ampliamente la secuencia de la protesta estudiantil, donde la acción represiva policial quedó reducida prácticamente a nada (una atropellada carrera sin perseguidor alguno). Por fin, se eliminó también la imagen de un niño pobre comprando pipas que contrastaba vivamente (el montaje así lo buscaba) con la opulencia de la fiesta nupcial burguesa. (...)

(...) **MUERTE DE UN CICLISTA** suponía una auténtica carga de profundidad para el régimen de Franco. A través de una planificación poderosamente efectista y un montaje impactante se revelaba una sociedad injusta en la que la alta burguesía vivía indiferente a las miserias de las clases más humildes. Se acusaba directamente a la Guerra Civil y al franquismo como responsables de esa situación y, a la inversa, a la alta burguesía como aporte de un régimen autoritario y antisocial. Todo ello a través de la figura de *Juan*, antiguo combatiente de ideas falangistas, defraudado al comprobar que aquello por lo que él había luchado no se iba a cumplir. Representaba así a ciertos significados falangistas (como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar) que acabarían situados en la oposición al régimen. La protesta estudiantil por el suspenso de *Matilde* era el trasunto de la inquietud universitaria por la libertad que comenzaba a emerger en el país y el obrero atropellado por los amantes venía a significar la II República o la clase trabajadora arrolladas por una guerra instigada por las altas esferas de la sociedad. El general tono gris de la película, sus paisajes desolados y sus fríos ambientes se relacionaban con las amargas condiciones de vida de la España de los cincuenta para la inmensa mayoría.

Pero aunque todos los personajes tenían una fuerte carga simbólica, no por ello perdía

¹ Bardem ha declarado que el diálogo final fue 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".



nervio la película, que se aclimatava a los estilemas y recursos retóricos de cierto cine de intriga. La relación ilícita entre los protagonistas y la cautivadora belleza de Lucia Bosé eran algunos de los atractivos ingrediente del género. Por otro lado, la ocultación del crimen y los intentos de chantaje de *Rafa* ponían el suspense necesario para captar la atención del espectador menos avisado y ofrecían una primera lectura del film. Este suspense era llevado al paroxismo en la escena en la que parece que *Rafa* está contando toda la verdad al marido de *María José*. La acción se desarrollaba en un tablao flamenco y también estaban presentes los amantes. La cámara escruta los rostros de los protagonistas y ofrece los más mínimos detalles (el oído del marido, por ejemplo), mientras se alternan las imágenes del baile y la música. El resultado es una secuencia magistralmente resuelta que parece heredera directa de lo mejor del cine mudo. En su final se aleja momentáneamente el peligro, pues *Miguel* no cree a *Rafa*, pero crece de inmediato la tensión, puesto que la policía llega en busca de *Juan*. La secuencia comentada nos muestra que, aunque se trata de un film menos formalista que *Cómicos*, la esmerada composición del encuadre sigue desempeñando un papel esencial. Las angulaciones forzadas y la gran profundidad de campo recuerdan el cine de Orson Welles dando lugar a imágenes fuertemente pregnantes desde el momento inicial: todos retenemos en la memoria una de las primeras imágenes, en contrapicado, cuando *Juan* se acerca al ciclista mientras todavía gira la rueda de su bicicleta. Estos planos, caracterizados por un cierto estatismo, eran unidos por medio de un montaje vertiginoso, seco, sin fundidos ni encadenados, que otorgaba un ritmo acelerado a la cinta. Heredero del cine soviético, este montaje estaba al servicio de unos fines ideológicos, uniendo mundos y ambientes enfrentados entre sí, mostrando que el entramado social se sustenta sobre la lucha de contrarios. Esta concepción formal hace que, más allá del contenido de la cinta, ésta sea (junto a *Los inocentes*) su película más



propiamente marxista.

El relato se desarrolla linealmente, sin fallos, tendente a un objetivo del cual no puede desviarse ni un ápice, como si de una demostración racional se tratase. Al fin, acaba por construirse un espacio y un tiempo abstracto (en contradicción con unas imágenes a veces documentales), porque la verdad del film es una verdad ideológica y no una mera recreación naturalista del entorno. A este carácter abstracto contribuyen diversos recursos empleados para unir situaciones alejadas en el espacio: así hay imágenes de los protagonistas (situados en ámbitos distantes según la diégesis) que se ligan por el procedimiento del plano-contraplano como si compartiesen el mismo espacio, o sonidos que inundan la secuencia siguiente dotándola de una continuidad que no tiene correspondencia en la imagen, o por medio de gestos que comienzan en un lugar y acaban en otro bien distinto (como cuando *Rafa* tira una botella y se monta el plano con la rotura del cristal de la facultad).

Como ha escrito Luciano Egido, la película se desarrolla en otoño, pero no solo como estación climatológica, *“sino también como ese otoño humano en que hay dolorosamente que afirmar el propio existir. La crisis de Juan no es solo moral; es mucho más completa. Es un reencuentro, una búsqueda absoluta de la propia verdad”*. Esta toma de conciencia liga al personaje de *Juan* con la *Ana* de **Cómicos** y de nuevo nos habla de las resonancias existencialistas en la obra bardemiana. Esa persecución de la autenticidad más íntima no es del mismo carácter que el arrepentimiento cristiano. Aunque es cierto que la crisis por la



que atraviesa *Juan* es de orden moral y está provocada por el asesinato de un hombre, no pueden negarse las explícitas referencias a la actualidad del momento que apuraron al máximo los estrechos límites existentes en cuanto a la libertad de expresión. En el film quedaba suficientemente claro el nepotismo imperante (*Juan* es profesor porque su cuñado, *Jorge*, es un alto cargo político), la retórica hueca del régimen (a través de la escena de un NODO ficticio donde *Jorge* lanza un discurso vacío) o la nefastas consecuencias de la guerra (la relación *Juan-María José* se rompe por su causa o las referencias a los hermanos muertos en combate). En el plano social, las imágenes del barrio donde vive la familia del ciclista (sobre todo, en contraste con la boda de alta sociedad con la que se ligan) son demoledoras; mientras que la escena donde *María José* reparte limosnas mecánicamente en la iglesia a la vez que manifiesta una absoluta indiferencia por el crimen cometido dejaba en evidencia el carácter hipócrita y formulario de la religiosidad imperante. Hasta ese momento, jamás se había abordado con tanta claridad el tema de la guerra para ofrecer una versión en franca contradicción con la del poder establecido.

La película fue seleccionada para el festival de Cannes, pero como Bardem iba a formar parte del jurado aquel año, no pudo competir en la sección oficial. Se proyectó un lunes por la mañana, coincidiendo en el horario con la fiesta de la Unifrance, a pesar de lo cual se llenó el cine donde se pasó el film, sonando los aplausos tanto durante la proyección como al final de la película. Todo ello con una versión de la cinta en español y sin subtítulos. Tanto gustó que se volvió a proyectar por la noche repitiendo éxito y provocando artículos laudatorios en la prensa francesa.

No obstante, a pesar de esta buena acogida, la crítica europea comenzó a alimentar la fama de un Bardem plagiarista. Jacques Doniol-Valcroze señaló la influencia de **Crónica de un amor** de Antonioni sobre el film y escribió que Lucia Bosé “*encarna otra vez a*

la cruel Paola” de aquel film. El crítico señalaba también la influencia de **Obsesión**, de Luchino Visconti. Todo ello es hasta cierto punto cierto, pero habría que matizar. Los dos films italianos contienen una intriga mucho más próxima entre sí que cualquiera de los dos en relación con **MUERTE DE UN CICLISTA**, ya que en ambos se plantea cometer deliberadamente un asesinato a fin de que una pareja de amantes quede libre del otro vértice del triángulo: el marido. Sin embargo, en el film de Bardem lo que hay de por medio es una muerte accidental que provoca una crisis moral, con implicaciones políticas, en el protagonista. (...) Y la distancia formal es abismal. Mientras Antonioni compone una película de planos muy largos en los que la continuidad del tiempo y el espacio se respeta escrupulosamente en beneficio de un realismo que haría las delicias de André Bazin, Bardem elabora un sistema de montaje, heredero de las lecciones de la escuela soviética de los años veinte, que construye un espacio y un tiempo abstractos (...).

(...) En España, en medio de las críticas aparecidas, generalmente elogiosas, destacó la firmada por Luis Gómez Mesa no solo por los reparos fílmicos de todo tipo que hizo a la película y a las cualidades de su director, sino también por el envite que le lanzó al instarle a que se definiera políticamente. (...) Por lo general, la crítica alabó el realismo de la cinta y cómo venía a marcar una nueva orientación, saludada con satisfacción, en el cine español. (...) No cabe duda de que la figura de Bardem alcanzaba proporciones míticas en ciertos ambientes de la institución cinematográfica nacional. Por otra parte, se destacaron también las características formales de la película, que se valoraron mejor o peor, pero que, en todo caso, se reconocían como las señas de que Bardem era un director con estilo propio. No se abordó, al menos en la prensa diaria, el fondo político del film, percibiéndose, sin embargo, una condenación cristiana del egoísmo. (...) Se atribuía el papel de eje de la significación del film a *Juan*, identificado como el sujeto de clase media que, tras elegir un bando como propio (el de la alta burguesía), comprendía, al contacto con el mundo obrero y las nuevas generaciones, que su actuación había sido equivocada. Esto es, se convertía en trasunto de algunas célebres personalidades de la vida intelectual española que, junto a jóvenes universitarios (procedentes de las mismas familias que habían combatido contra la República), se situaban frente al régimen. La película hacía un guiño, pues, a determinados sectores sociales que podrían convertirse en eventuales aliados de la oposición en su lucha por la democratización del país. Bardem se adelantaba a la propuesta de reconciliación nacional que poco después lanzaría su partido (...).

Texto (extractos):

Juan Francisco Cerón Gómez, El cine de Juan Antonio Bardem,
Universidad de Murcia, 1998.

Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos & Juan Antonio Bardem, Mis charlas con
Juan Antonio Bardem,
Quirón Ediciones, 1996.



(...) Teniendo en notable aprecio tanto la obra global de Juan Antonio Bardem, como alguna de sus películas, no tengo más remedio que reconocer que no poseo la misma consideración por **MUERTE DE UN CICLISTA**, una de las que más fama le dieron. Creo necesario decir que se trata de la primera película claramente política en el cine de Bardem, que únicamente tras el pase por el festival de Cannes -y fundamentalmente tras la lectura que de ella hicieron los críticos franceses- se dieron cuenta en nuestro país del verdadero alcance del film, ya que para ellos no era más que una película sobre un adulterio. Aparentemente **MUERTE DE UN CICLISTA** es la historia de un adulterio, en la que los amantes, para encubrir su pecado, dejan morir sin ayuda a un hombre -un ciclista- al que han atropellado accidentalmente. El complejo de culpabilidad de *Juan* lleva a una toma de conciencia que le decide a entregarse a la policía. Pero con esta decisión implica necesariamente a la mujer, y está, ante la posibilidad de perder todos sus privilegios y hasta es posible que la libertad, atropella a su amante recibiendo su castigo camino del aeropuerto, ya que en su intento de reunirse con su marido, vuelca y muere.

Al margen del carácter político del film al que nos referimos más adelante, el planteamiento pecado-culpa-expiación está presente a todo lo largo del film y enlaza plenamente con una concepción cristiana de la vida que planea sobre otros muchos films del realizador madrileño. Como ya es suficientemente sabido, los films de Bardem están basados en la toma de conciencia del personaje protagonista. Y conviene recordar ahora que la toma de conciencia de *Juan* no es más que un equivalente del arrepentimiento cristiano. Por eso decide *confesar* su crimen a la sociedad, y entregarse a la policía, y por eso también cuando un sacerdote se acerca a *Juan* y le pregunta que si le necesita éste responde que ya es demasiado tarde, aludiendo a que una confesión personal y secreta es absolutamente inútil desde el punto de vista social. Pero, como ya he dicho, las pretensiones

de Bardem son otras. Pretende hablar de cómo en un determinado momento toda una generación de colaboradores del régimen -que la película señala inequívocamente como falangistas- hace examen de conciencia y concluye que ha traicionado y perjudicado -asesinado- a la clase trabajadora. *Juan*, representante de toda esta generación, debe su cargo de profesor a su cuñado *Jorge*, que es un alto cargo franquista y está liado con *María José*, su antigua novia, que ahora es mujer de *Miguel*, un representante de la alta burguesía. Las equivalencias son muy claras: *María José* y su marido *Miguel* representan a la clase dominante, sometidos a los americanos -aún está reciente el pacto hispanoamericano que terminó con las ilusorias pero reiteradas esperanzas de una rápida caída de Franco-. *Rafa* representa a la cultura, vendida al poder pero con mala conciencia, que vive a costa de la clase dominante, que así recompensa su silencio. El ciclista representa a la clase trabajadora -no por casualidad es un ciclista en recuerdo al film de De Sica-, víctima de la clase dominante, de la que únicamente recibe donativos anónimo como precios de su aniquilación. *Matilde* representa a la juventud universitaria, e incluso en un sentido más amplio, el futuro de España. Finalmente, *Juan* es la clase media, la burguesía silenciosa, testigo y cómplice de la muerte de la clase trabajadora, cuya toma de conciencia se hace imprescindible para asegurar un futuro distinto -y digno- al pueblo español.

Desde este punto de vista, el papel otorgado por Bardem a *Matilde* es obviamente excesivo, ya que supone el motor del cambio a operar. El problema de la película es que Bardem no duda en sacrificar la verdad humana de sus personajes, en su intento de asegurar la eficacia política de su mensaje. El ejemplo más obvio es el de *Rafa*. Los diálogos de este personaje son espantosos por su falsedad, efectismo y grandilocuencia, pero Bardem los considera útiles porque son las acusaciones que por su boca quiere dirigir a sus adversarios burgueses. Como película de combate, **MUERTE DE UN CICLISTA** es una película clave en el cine español. Como *obra cinematográfica* me parece de una endeblesz total al margen de que esté más o menos inspirada en la "opera prima" de Antonioni, realizada cinco años antes. (...)

Texto (extractos):

Antonio Castro, "Muerte de un ciclista", en estudio "100 años de cine español", rev. Dirigido, julio-agosto 1996.







VIERNES 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CALLE MAYOR (1956) España-Francia 97 min.

Dirección.- Juan Antonio Bardem. **Argumento.-** La obra de teatro “La señorita de Trevélez” (1916) de Carlos Arniches. **Guion.-** Juan Antonio Bardem. **Fotografía.-** Michel Kelber (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Margarita Ochoa. **Música.-** Joseph Kosma y Isidro B. Maiztegui. **Productor.-** Manuel Goyanes, Cesáreo González y Georges de Beauregard. **Producción.-** Guion Producciones - Suevia Films/Cesáreo González - Play Art - Iberia Films. **Intérpretes.-** Betsy Blair -doblada por Elsa Fábregas- (*Isabel*), José Suárez (*Juan*), Dora Doll -doblada por María Ángeles Herranz- (*Tonia*), Yves Massard -doblado por Fernando Rey- (*Federico*), Luis Peña (*Luis*), Alfonso Goda (*Calvo*), Manuel Alexandre (*Luciano*), José Calvo (*doctor*), Matilde Muñoz Sampedro (*chacha*), René Blancard -doblado por Teófilo Martínez- (*don Tomás*), María Gámez (*madre*), Lila Kedrova (*Pepita*), Josefina Serratos (*Obdulia*), José Prada (*don Evaristo*), Antolín García (*narrador*). **Estreno.-** (Italia-Festival de Venecia) septiembre 1956 / (Francia) octubre 1956 / (España) enero 1957 / (EE.UU.) marzo 1958.



versión original en español

Festival de Venecia. Premio de la Crítica

*Película nº 5 de la filmografía de Juan Antonio Bardem
(de 23 películas como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

TOOTS THIELEMANS

(1922-2016)

“Affinity” (1979)

Toots Thielemans & Bill Evans

“(…) **CALLE MAYOR** ya estaba escrita el año en que premieron **Muerte de un ciclista** en Cannes. Yo le ofrecí el papel a Betsy Blair en el cincuenta y seis, pero en el festival de Cannes la película que ganó el premio fue **Marty**, una película de Delbert Mann, interpretada por Betsy Blair y Ernest Borgnine, en una de sus mejores interpretaciones. Y fue aquí, en Cannes, donde yo conocí a Betsy Blair antes de que pasasen su película y yo ya le había ofrecido unas cuartillas que llevaba para que hiciese ella esta película. (...) **CALLE MAYOR** fue otro taponazo. Once días después del premio del Sindicato, estuve rodando en Palencia con Betsy Blair, y entonces se produce el primer estado de excepción de la dictadura de Franco. Porque es el momento de lo de Matías Montero, el lío entre los falangistas, el tiro ese, el muchacho herido, y se declara el estado de excepción, con lo cual se llevan por delante a todos los revoltosos, instigadores del movimiento estudiantil, y esto, principalmente, aquí en Madrid. También en Barcelona. Se abre de pronto un nuevo frente de lucha antifranquista, frente al tradicional de la clase obrera organizada. Son los estudiantes e intelectuales hijos de los fundadores ideológicos del régimen. Es el bando de los Sánchez Maza, de los Pradera, etc... Se abre un nuevo frente. Entonces, como la brigada política social vino a Palencia y se me lleva por delante, supongo que pensando que era como una especie de figura en pro de ese movimiento, me paso quince días detenido. (...) Filmábamos por la noche, la jornada debía haber empezado a las cinco o seis de la tarde y paramos a cenar. Nos fuimos a cenar al hotel. De repente llegó Miguel Pérez, que era el regidor, y me dijo: ‘Hay unos señores que preguntan por usted’ y entonces yo me levanté ya consciente de lo que me esperaba, y les gasté la broma a los compañeros diciéndoles: ‘Oye, llevadme naranjas’. Y en efecto era la Brigada Político Social, no solamente la de Palencia, la habían desplazado también de Madrid. Y daba la impresión de que yo era algo así como Al Capone, porque vinieron por lo menos seis o siete. Uno iba por el ascensor, a mí me hicieron subir por las escaleras a mi cuarto, había dos en el pasillo, etc, etc (...)”

La película se suspende y estoy incomunicado en el calabozo de la Dirección General de Seguridad. Luego me sueltan y es muy largo de contar, porque intervino el Sindicato francés en mi asunto, y las cosas toman otro giro. Para nosotros era fundamental que en aquella época las películas fuesen coproducidas. Tenías una defensa frente a la censura y muchas otras cosas. Ésta era una coproducción que a mí me habían ofrecido de Francia. Se intentó seguir rodando en mi ausencia, porque estaba yo detenido en la Puerta del Sol, alegando que yo estaba de acuerdo, y entonces consiguieron, aunque yo estaba incomunicado, que hablase con Betsy Blair. Yo le dije: ‘Ni un fotograma sin que esté yo’. A parte de esto, estaba el apoyo de los sindicatos franceses como te he dicho antes. Y es que la campaña internacional que se armara por mi detención, y que estaba orquestada por Jorge Sempérn, fue algo extraordinario. Iba a venir un abogado francés también director de cine [Bardem se refiere a André Cayatte, prestigioso abogado francés y director de películas sobre temas judiciales, que trabajó con Sofía Loren y Jean Gabin, entre otros muchos actores de primera fila], porque estaba de delegado para defenderme, y porque



entonces no había ni tribunal popular de orden público ni nada, y yo recuerdo que leí en el calabozo que iba a ser juzgado por un tribunal militar y podía caerme la pena de muerte, porque a alguien, que creo que era uno de los Sánchez Ferlosio, le había llegado un ejemplar de 'L'Express', la revista francesa que entonces tenía otro formato, que era como un periódico y siempre ponía una foto de una sola cara monográfica en la portada, y en la portada venía una foto mía al lado de la cámara. Yo me reía por lo exagerado, y eso que lo traduzco literalmente del francés. Lo que sí es cierto es que hubo un bombardeo de firmas al Gobierno franquista, incluso algunas de las mejores firmas del mundo. La lástima es que allí se comentaba, se decía, que estaba prohibido mencionar mi nombre en la prensa. No se mencionaba nada de todos esos telegramas que llegaban. El ciudadano español de a pie no tenía ni idea de lo que pasaba. Pero yo recuerdo que me soltaron justo el día que habían recibido un telegrama de apoyo pidiendo mi libertad, y que estaba firmado, entre otros, por Charles Chaplin. Imagínate qué telegrama. Me gustaría enseñártelo, pero no tengo copia. Me gustaría ponerlo en un marco. Entonces me soltaron y se pudo reanudar la película, y hacerse del modo que yo deseaba. Hay una anécdota sobre todo esto. Estaba yo en las oficinas del Diner's Club, aquí en Madrid, y salió el director de esa oficina a saludarme, y me dice que si me habían puesto alguna multa por su culpa. Le contesto: '¿De qué me habla usted?'. Y es que él me contó que era entonces periodista y estaba en un periódico de Albacete, y decía las noticias de agencia, y en las noticias de agencia venía el enorme éxito que



había tenido **CALLE MAYOR** en Venecia. Pero resulta que había una orden interior, que él luego me enseñó, por la cual no se podía hablar de este tema. Y entonces, por publicarlo, le pusieron una multa.

CALLE MAYOR fue otro enorme éxito. También aquí estuve a punto de dar en la diana. En el festival de Venecia había una nueva dirección y lo presidía un demócrata cristiano, Luigi Aparati, con lo cual el sistema había cambiado. Ellos mandaban una delegación de la Bienal a cada país, el país les enseñaba las películas que había, y ellos elegían o no elegían ninguna, pero siempre según su calidad y su criterio. Cuando estuvieron aquí preguntaron por **CALLE MAYOR** y les contestaron: 'No está terminada'. Y la verdad es que la película estaba en copia standard. Pero claro, no les iban a decir: 'Oye, es mentira'. Esas cosas tan poco diplomáticas no se pueden hacer. Pero, como el coproductor de la película era el francés Serge Silberman, que luego ha sido el productor de Buñuel, les dijo: 'Esta delegación va ahora a Francia a elegir las películas francesas y sería ocasión de que la pudiesen ver allí'. A lo que contestaron: '¿Cómo la pasamos?'. A lo que contestó él: 'La pasamos de contrabando'. Cesáreo González pasó la película de contrabando. La delegación italiana la vio en Francia y la eligió. Entonces yo estaba en París y pude haber salido porque teníamos que hacer el doblaje al francés de la película; porque, imperativamente, siendo coproducción, había que hacer versión francesa y entonces yo asistí a la conferencia de prensa del señor Jacques, que era el director del centro Sant National de Cinematografie. En la prensa se anunció que la participación francesa al Festival Bienal de Venecia de ese año era **Elena y los hombres** de Renoir, **Yerbés** de René Clement... y **Gran Rue** de J.A. Bardem. Cuando se enteraron en España de que la película iba oficialmente como francesa, pues ya sabes, lo del perro del hortelano: '¡Ah!, no, imposible'. Se da la paradoja de que la selección oficial española iba

a estar en Venecia con **CALLE MAYOR**, pero no se podía hablar de su autor, es decir de Bardem. Es muy curioso, ¿no? La película sí fue. (...) **CALLE MAYOR**, tal como yo lo pensé, se tenía que rodar en una ciudad de provincias, que era en la parte interior Palencia, y en la parte exterior Cuenca. Pero como me detienen en Palencia y el clima allí era muy desagradable, hablo del clima de la sociedad palentina, pues es cuando reanudo mi película y, en vez de irnos a Palencia, la rodamos en Logroño. Por consiguiente está hecha casi en su totalidad en Logroño y en Cuenca. (...) Mi visión de la provincia es clara, sincera y realista; la realidad de España está en la provincia. Eso lo dice un personaje, el intelectual que viene de Madrid, cuando habla con el intelectual que ha dejado de luchar. Dice: 'Hay que seguir y decir la verdad'. Luego dice una frase muy cierta que yo digo también: 'La verdad está en la provincia y aún más allá, en el campo'. Y por eso hago 'Los Segadores' después. El intento es pasar de la alta burguesía de la ciudad a la pequeña burguesía de provincias e irse al campesinado. Esa era mi trayectoria y se quedó ahí, porque es cuando hago 'Los Segadores', que después me obligaron a cambiar por el título de **La venganza** (...)."

(...) Bardem escribió el primer guion de esta película, en apenas doce páginas, en el verano de 1955, mientras pasaba unos días de descanso en Las Navas (una sierra situada entre Ávila y Madrid). Se inspiró en el argumento de "La señorita de Trevélez", de Carlos Arniches, que ya había sido llevada al cine por Edgar Neville, de la que tomó la anécdota de la burla a una solterona de provincias a la que se la hace creer cruelmente que un joven se ha enamorado de ella para plantarla después públicamente. A esta fuente de inspiración se unía la de la obra de García Lorca "Doña Rosita la soltera", en la que, de nuevo, una mujer veía marchitarse su juventud a la espera de un matrimonio que nunca llegaría. En una y otra obras, se revelaba la posición de dependencia de la mujer en la España de entonces al estar abocada al matrimonio o en su defecto al fracaso social y personal, esto es, sin posibilidad de emprender una vida propia, independiente del hombre. En todo caso, las semejanzas de la historia de Bardem acababan ahí. El director transformó de un modo importante la anécdota argumental de la obra de Arniches, intensificando sobre todo sus aspectos sociales (tímidamente esbozados en el final de "La señorita de Trevélez") y dotándolos con el carácter de una acusación política sobre el régimen franquista. Con respecto a la obra de García Lorca, no existe ninguna semejanza argumental.

Es evidente que cuando Bardem eligió "La señorita de Trevélez" como fuente de inspiración se sintió atraído por el fondo regeneracionista de la pieza. Esta "tragedia grotesca" de Arniches se caracteriza (como todas las piezas de este "género") por la yuxtaposición de lo cómico y lo trágico, mientras que al realizador solo le interesa el segundo aspecto. Esta opción en cuanto a los contenidos determina también las elecciones formales: así, Bardem renuncia al lenguaje chispeante y gracioso propio de Arniches (no hay juegos de palabras, ni cultismos deformados, ni creación de términos, ni hipérbolos...) y elimina la presentación de *Flora* (aquí *Isabel*) como personaje ridículo (ni



de ningún otro). Nada hay risible en los personajes de Bardem ni en sus actuaciones ni en su manera de expresarse. (...)

(...) La película se realizó en coproducción con Francia. Manuel Goyanes intervino por parte española y Serge Silberman, por la francesa. La coproducción ayudaba a conseguir un hueco en los mercados extranjeros, razón por la cual se necesitaba para el papel protagonista a una actriz cotizada internacionalmente. Bardem optó por Betsy Blair, a la que conoció personalmente durante el festival de Cannes de 1955 donde fue jurado y donde **Marty**, protagonizada por la actriz, había sido galardonada con la Palma de Oro. No obstante, Bardem sentía admiración por esta actriz desde que la viera interpretar otros pequeños papeles anteriores, especialmente el que hacía en **Doble vida**, de George Cukor, junto a Ronald Colman¹. Para el protagonista masculino eligió a José Suárez, un actor de la casa Suevia Films-Cesáreo González en quien pocos confiaban en los medios cinematográficos, pero de quien Bardem obtuvo un gran rendimiento. El rodaje del film comenzó en enero de 1956 en los Estudios Chamartín de Madrid, trasladándose el equipo a Palencia a principios de febrero. Cuando se encontraban en esta ciudad, el 11 de febrero de 1956, Bardem fue detenido por la Brigada Político Social. Este hecho fue consecuencia de los incidentes ocurridos en la universidad de Madrid el 9 de febrero, en los que cayó herido un militante falangista. A Bardem se le llevó a los calabozos de la Dirección General

¹ *A double life* (EE.UU., 1948). También en *Nido de víboras* (*The snake pit*) (EE.UU., 1948), de Anatole Litvak.



de Seguridad de Madrid y se le acusó de un delito de opinión; todo ello provocó un escándalo en Europa, donde se reclamó su libertad. (...) Estos hechos, unidos a su anterior film, **Muerte de un ciclista**, convirtieron a Bardem en Europa en un símbolo de la oposición al franquismo. De hecho, el director ha declarado que su detención potenció el éxito de la película citada. (...)

(...) Durante el rodaje, Bardem tuvo que cuidarse de que no apareciesen rótulos de tiendas o bares para que, a instancias de la censura, la localización espacial de la película resultase inconcreta. Es más, se le obligó añadir una introducción inicial (en voz en off) en la que se decía que lo que allí iba a ocurrir podía pasar, en realidad, en cualquier parte del mundo; se decía, por ejemplo: *“La historia que van ustedes a ver, no tiene unas coordenadas geográficas precisas”*. Montado el film, aún hubo que realizar nuevos cortes encaminados a eliminar cualquier referencia al ambiente clerical provinciano, a la promiscuidad de la pandilla de señoritos o a la vida estancada de la ciudad. Lógicamente, también se eliminaba alguna secuencia en la que había “algún beso de más”.

CALLE MAYOR supone la culminación de toda una etapa en la obra de Bardem. Tras los excesos formalistas de sus primeros film en solitario, en esta película logró un equilibrio ejemplar entre estética e ideología, entre discurso y ritmo cinematográfico. La planificación y el montaje adquirieron una configuración más cercana al clasicismo fílmico, cuyo representante más aquilatado es el cine de Hollywood. Incorporando además la ética neorrealista y unas pinceladas de la tradición literaria española (no solo a Arniches, sino sobre todo a los grandes narradores de la vida provinciana como Clarín o Galdós). La aclimatación al modelo cinematográfico dominante no mermó en absoluto su capacidad crítica, sino que más bien la reforzó al añadirle eficacia.

La imposición de la censura que obligó a rodar la película en diferentes ciudades



(Palencia, Cuenca y Logroño), al margen de las valoraciones ideológicas que pueda merecer, supuso la demostración de uno de los pilares de la estética bardemiana. Esto es, que el realismo, más allá de una exploración detallada y morosa de lo circunstancial, era una indagación que, guiada por la voluntad del cineasta, conducía a desvelar las estructuras permanentes que explican la realidad sin detenerse en lo puramente accesorio. El hecho de que las diferentes secuencias del film estuviesen rodadas en lugares alejados por cientos de kilómetros, no le resto un ápice de verosimilitud ni fue obstáculo para que perdiese eficacia la carga crítica que contenía. En términos luckasianos, puede decirse que supuso una perfecta aplicación del postulado de mostrar situaciones típicas con personajes típicos (...).

(...) El relato comienza abruptamente con una secuencia resuelta en silencio (sin diálogos ni fondo musical): lo que parecen unos empleados de pompas fúnebres llevan un ataúd a un domicilio y la broma finaliza con un señor asomado al balcón gritando “¡vivo, estoy vivo!”. Con un corte directo se nos presenta a los jóvenes bromistas riendo mientras juegan al billar. De un plumazo se nos ha mostrado la personalidad de parte de los protagonistas de la historia. Los jóvenes cogen un taco de billar y golpean el suelo, lo que sirve para ligar con el piso inferior, en el que *don Tomás*, víctima de la broma, habla con *Federico*. Estos otros dos personajes tienen un importante papel simbólico,

pues representan la actitud de los intelectuales frente a la realidad. *Don Tomás* es el viejo intelectual, abatido por el ambiente que ha renunciado a dar la batalla. Bardem quería que se llamase *don Miguel* (por Unamuno) o *don José* (por Ortega y Gasset), pero lo impidió la censura. *Federico*, la única figura que escapa a este ambiente, representa el punto de vista crítico, lúcido y comprometido. Viene a ser la conciencia que aclara el sentido de la película (como la *Matilde* de **Muerte de un ciclista**) y se convierte en el primer personaje del cine de Bardem que se aproxima al modelo del héroe positivo del realismo socialista. Su nombre es una transposición del de Jorge Semprún, que era llamado en la clandestinidad “Federico Sánchez” o “Federico Artigas”.

Pero, a pesar de lo símbolos y de la intencionalidad política, **CALLE MAYOR** es, en primer lugar, un retrato, primorosamente compuesto, de un mujer, servido de grande primero planos, que Betsy Blair hace inolvidables. El equilibrio que hay en la película entre ideología y lenguaje tiene su mejor expresión en su personaje, ya que, sin dejar de tener una entraña íntima propia, es también un símbolo. Es la mujer víctima de un ambiente sin horizontes que la condena a una vida estéril y recuerda a otros personajes de Bardem que esperan la solución a sus problemas con resignación, llegada de nadie sabe dónde. Esta intención de dar los personajes y, a la vez, el ambiente se muestra claramente en las escenas de los gamberros en el bar. Ellos hablan y comentan sus banales preocupaciones, pero lo hacen de espaldas a las cristaleras, que, en una diáfana profundidad de campo, nos muestran el movimiento de la calle, de la ciudad. Del mismo modo, el sonido de las campanas envuelve a todos los personajes y marca de manera sencilla el peso de las tradiciones religiosas. Por su parte, *Juan*, verdugo y a la vez víctima de las circunstancias, viene a encarnar de nuevo al hombre que ha de examinar su conciencia y buscar la autenticidad. Pero en este caso huye y no soluciona su conflicto íntimo. Las secuencias que Bardem dedica a la intimidación de *Isabel* destacan por la delicadeza con la que la cámara trata a la actriz. Sus poses ante el espejo, el arrobamiento que siente ante las entradas de cine de su primera cita o su imagen trágica ante la ventana en la escena final forman parte de la antología del cine español. Esa delicadeza contrasta, incluso formalmente, con las secuencias que muestran el soez comportamiento de los gamberros. Aunque, como hemos señalado antes, el estilo sea menos ampuloso que el de films precedentes, no por ello han desaparecido las secuencias de un complicado y brillante acabado formal. Merece la pena destacarse el encuentro que provoca *Juan* en la iglesia, cuando se coloca delante de ella a rezar y fuerza que se encuentren sus miradas en un típico juego de seducción. La secuencia se resuelve con un ágil montaje y sobre un fondo silencioso. Bastante similar es el momento en el que *Juan* se declara a *Isabel* en medio de una procesión. (...)

(...) **CALLE MAYOR** se estrenó incluso en Nueva York, donde su estilo fue comparado con el realismo íntimo de Henry James. Definitivamente, Bardem se convirtió en el símbolo a la oposición a Franco en los medios políticos europeos. No obstante, no todo fue positivo en su presentación en Venecia. Un artículo de Robert Benayoun sirvió para continuar alimentando la fama de Bardem como un director plagiarlo: en él se señalaba el



peso notable de dos influencias sobre la cinta de Bardem: **Los inútiles**, de Fellini, y **Las maniobras del amor**, de René Clair². (...) **CALLE MAYOR** fue estrenada en Madrid el lunes 7 de enero de 1957, en el cine Gran Vía, donde permaneció en cartel prácticamente un mes (hasta el 3 de febrero). Según el crítico Ángel Fernández-Santos, aquel estreno fue todo un acontecimiento cinematográfico; recuerda que la proyección fue interrumpida varias veces por las ovaciones y que, cuando finalizó, arrancó del público “*tras un intenso silencio, un alarido de entusiasmo*”. (...) Pero en las críticas aparecidas llama la atención el interés de cierto sector de los comentaristas en negar la intencionalidad social de la película: en el fondo es el mismo empeño que perseguía la censura al pedir que se colocase aquella voz en off al principio del film que decía que lo que se iba a ver podía ocurrir en cualquier país. (...)

Texto (extractos):

Juan Francisco Cerón Gómez, **El cine de Juan Antonio Bardem**,
Universidad de Murcia, 1998.

Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos & Juan Antonio Bardem, **Mis charlas con
Juan Antonio Bardem**,
Quirón Ediciones, 1996.

² *I vitelloni* (1953) y *Les grandes manoeuvres* (1955).



(...) Es probablemente la más famosa de las películas de Bardem y por una vez se puede decir que se corresponde con la más conseguida. **CALLE MAYOR** se abre con la panorámica general que con frecuencia se encuentra en el inicio de las películas de Bardem -procedente de **No hay paz entre los olivos** (*Non c'è pace tra gli ulivi*, Giuseppe de Santis, Italia, 1950)-. Si la panorámica es frecuente en la obra de Bardem -aunque aquí no llega a ser tan amplia como la que abre **La venganza**- la voz en off que trataba de convencernos de que la película podía ocurrir en cualquier lugar del mundo, estaba impuesta por la censura, escaldada por lo sucedido con **Muerte de un ciclista** y sería desmentida sistemáticamente por Bardem durante todo el desarrollo del film. La censura había abierto los ojos con **Muerte de un ciclista** y ahora resultaba imposible afrontar un film directamente político. Por eso Bardem hace un film social y solo indirectamente político. Porque **CALLE MAYOR** tiene evidentemente una lectura política. Se trata en esta ocasión de comprobar cómo una ciudad, una educación y unas costumbres logran aniquilar a las personas. Bardem pretende que el retrato de la esclerotizada sociedad de provincias que nos muestra es la lógica consecuencia del sistema de valores de la sociedad franquista. Pero este planteamiento político está en segundo plano, constituyendo la descripción de la sociedad el verdadero primer término del film. Y creo que, por una vez, ha sido bueno para el film, porque Bardem ha sentido con menos fuerza la tentación de manipular el comportamiento de los personajes para llegar a la conclusión preestablecida de antemano, lo que se concreta en un film mucho más verdadero, mucho más verosímil y de mucha mayor calidad.

Las campanas de la catedral puntúan toda la historia de *Juan e Isabel*, esa broma que unos señoritos ociosos quieren gastar a una solterona virgen, sin preocuparse de cuáles pueden ser las consecuencias. Pero el protagonista, como siempre, es *Juan Español*. De hecho, se trata de una prolongación del *Juan* de **Muerte de un ciclista**. Como aquél, éste también es un colaborador más o menos involuntario de una situación que, en un momento



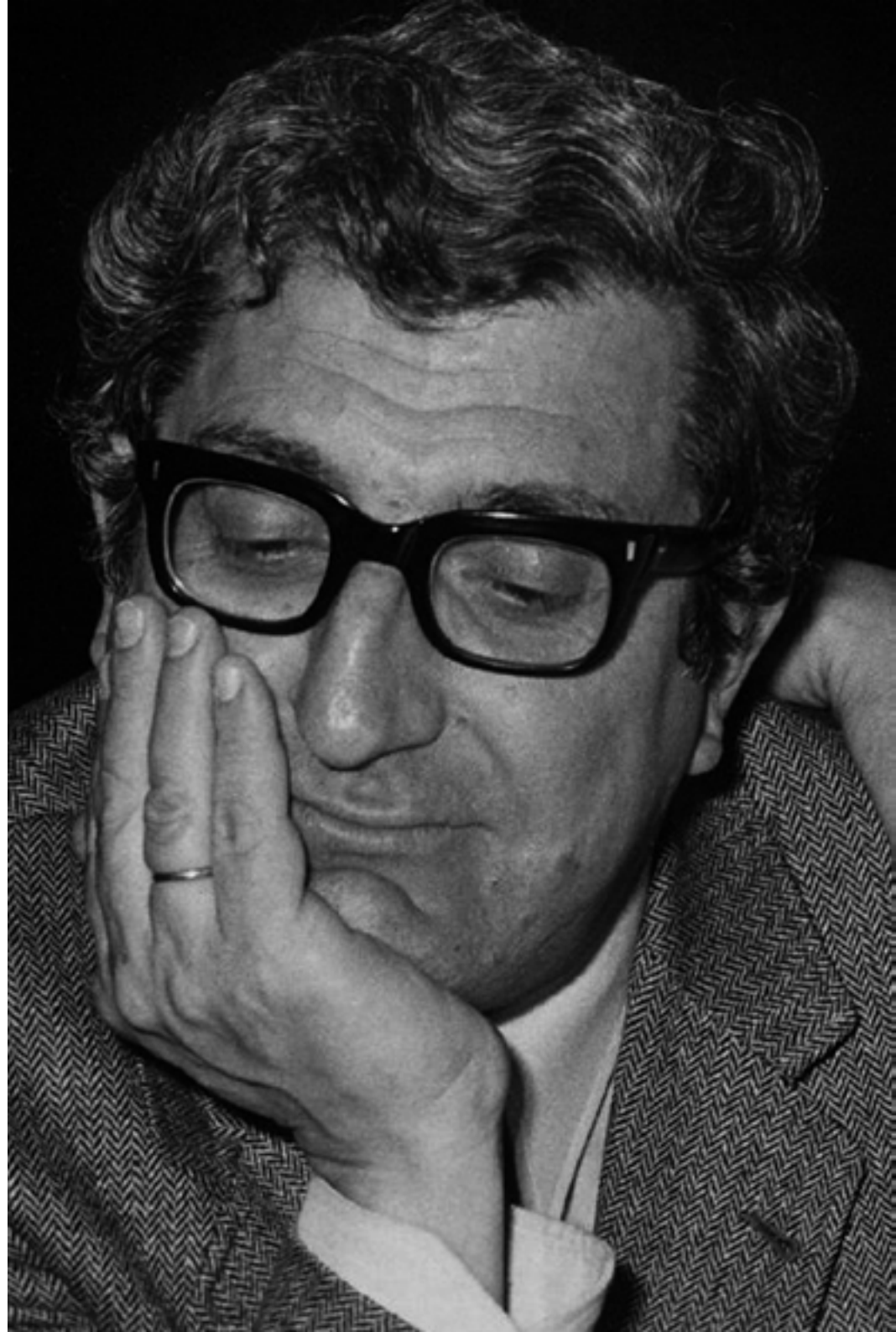
dado, puede acabar destrozando a una persona. Al darse cuenta intenta abandonar, pero la presión ambiental, la insistencia de los amigos, se lo va a impedir. Su egoísmo y su miedo es más fuerte que cualquier otra cosa, y por su mente pasan primero el asesinato y más tarde el suicidio como formas de acabar con una situación a la que no encuentra salida. Este *Juan* es la mayoría silenciosa del pueblo español que se deja arrastrar por su miedo y su egoísmo, colaborando con la dictadura franquista, hasta el extremo de estar a punto de matar a *Isabel*, que desde ese punto de vista puede ser identificada con España. Pero a *Juan* le salva el hecho de ser amigo de *Federico*, el intelectual, el hombre que viene de Madrid dispuesto a resolver la situación de su amigo. Gracias a *Federico*, el personaje positivo, el personaje conciencia, una especie de autorretrato para el que el realizador tomó como modelo a “Federico Artigas” (uno de los nombres falsos que utilizaba Jorge Semprún, alias “Federico Sánchez”, cuando venía a España para dar a conocer como responsable de cultura del PCE, las resoluciones del Comité Central del partido), *Juan* puede ser recuperable y Bardem hace películas precisamente para recuperarlo.

Pero por encima de todo lo explicado, que efectivamente está presente en el film -como lo está la incidencia nefasta de la religión, la campana de la catedral que rige los destinos de una ciudad muerta, la de los seminarios al atardecer, y la calle mayor- está una historia donde algunos personajes -ayudados por la extraordinaria interpretación de Betsy Blair- logran conmover al espectador. Si **CALLE MAYOR** permanece en el recuerdo del espectador es porque el personaje de *Isabel* está memorablemente dibujado -no hay en **Muerte de un ciclista** ningún personaje que pueda compararsele en precisión de trazo- y porque en los momentos en que Bardem nos relata la peripecia vital de *Isabel*

-la declaración durante la procesión o la llegada de *Isabel* al casino para tener noticias de *Juan*, sin olvidarnos del extraordinario final donde las lágrimas de *Isabel* se funden con la lluvia que azota la ventana- olvidándose de que tiene que trasladar la moraleja a espectador, Bardem demuestra que puede ser un gran cineasta (...).

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Calle mayor”, en estudio “100 años de cine español”,
rev. Dirigido, julio-agosto 1996



JUAN ANTONIO BARDEM
Juan Antonio Bardem Muñoz

Madrid, 2 de junio de 1922
Madrid, 30 de octubre de 2002

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1948** Paseo por una guerra antigua [cortometraje documental].
- 1949** La honradez de la cerradura [cortometraje].
- 1950** Barajas, aeropuerto transoceánico [cortometraje].
- 1951** ESA PAREJA FELIZ [codirigida con Juan Antonio Bardem].
- 1954** CÓMICOS
FELICES PASCUAS
- 1955** MUERTE DE UN CICLISTA
- 1956** CALLE MAYOR
- 1957** La venganza
- 1959** Sonatas
- 1960** A las cinco de la tarde
- 1962** Los inocentes
- 1963** Nunca pasa nada
- 1965** Los pianos mecánicos
- 1969** El último día de la guerra

¹ Juan Francisco Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, 1998.

- 1970** **Varietés**
- 1972** **La isla misteriosa**
La corrupción de Chris Miller
- 1975** **El poder del deseo**
- 1976** **El puente**
- 1978** **Siete días de enero**
- 1982** **La advertencia**
- 1985** **Jarabo** [episodio de la serie para TVE, “La huella del crimen”].
- 1987** **Lorca, muerte de un poeta** [serie para TVE de 6 capítulos].
- 1992** **El joven Picasso** [serie para TVE de 4 capítulos].
- 1997** **Resultado final**



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2022

AGRADECIMIENTOS:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Gema Rodríguez, Lourdes García & Ana María Araque)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá , Juan Carlos Rodríguez

& Francisco Fernández

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL
han sido proyectadas



(1) **NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR** (septiembre 2019)

El último reloj (1964) [serie de TVE “Tras la puerta cerrada”, cap. 17º]

N.N. 23 (1965) [serie de TVE “Mañana puede suceder”, cap. 13º]

El cumpleaños (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 1º]

La bodega (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 3º y 4º]

El tonel (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 5º]

La oferta (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 6º]

El doble (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 7º]

El pacto (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 8º]

El muñeco (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 9º]

El cohete (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 10º]

La broma (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 11º]



(II) LUIS GARCÍA BERLANGA (noviembre-diciembre 2021 / septiembre 2022)

Es aquella pareja feliz (1951) [co-dirigida con Juan Antonio Bardem]

¡Bienvenido, mister Marshall! (1952)

Novio a la vista (1953)

Calabuch (1956)

Los jueves, milagro (1957)

Plácido (1961)

El verdugo (1963)

La boutique (1967)

¡Vivan los novios! (1969)

Tamaño natural (1973)

La escopeta nacional (1978)



(III) FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (febrero 2022)

Manicomio (1953) [co-dirigida con Luis María Delgado]

El malvado Carabel (1955)

La vida por delante (1958)

La vida alrededor (1959)

Solo para hombres (1960)

La vengaza de Don Mendo (1961)

El mundo sigue (1963)

El extraño viaje (1964)



(IV) JUAN ANTONIO BARDEM (diciembre 2022)

Cómicos (1954)

Felices Pascuas (1954)

Muerte de un ciclista (1955)

Calle Mayor (1956)



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL
(IV), JUAN ANTONIO BARDEN (Iª PARTE)
(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

DICIEMBRE 2022