



Facultad de Educación
MÁSTER EN FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

Entre la calle Mayor y las afueras:

Una revisión de la filmografía de Juan Antonio Bardem
enfocada a la enseñanza de la Historia

Between the main Street and the outskirts: a filmic review of Juan Antonio
Bardem's Works on the History class.

Alumno: Íñigo Porrás Portilla
Especialidad: Geografía, Historia y Filosofía
Director: Antonio Santos Aparicio
Curso Académico: 2015/2016

Fecha: Septiembre/Octubre 2016

Índice del trabajo

1. Introducción y motivación del trabajo	2
2. Estado de la cuestión	6
3. Breve contexto histórico: la España de <i>Calle Mayor</i> y <i>Muerte de un ciclista</i>	15
4. Estudio y análisis de la filmografía propuesta	18
4.1 <i>Muerte de un ciclista</i>	18
4.2 <i>Calle Mayor</i>	31
5. Lectura de las problemáticas sociales tratadas en la filmografía propuesta	48
5.1 <i>Muerte de un ciclista</i>	48
5.2 <i>Calle Mayor</i>	49
6. Conclusiones	50
7. Bibliografía	50

1. Introducción y motivación del trabajo

Juan Antonio Bardem (1922-2002) es una de las principales voces de la historia del cine español. Laureado y reconocido nacional e internacionalmente, sus películas se encuentran inscritas dentro de una corriente cinematográfica interesada por reflejar la sociedad española del momento y de la que también forman parte autores como Berlanga (1921-2010), Fernán Gómez (1921-2007), Ferreri (1928-1997) o Nieves Conde (1915-2006), entre otros. Desde sus inicios, su cine destacará por una fuerte militancia y compromiso político, reflejado tanto en las colaboraciones junto a Luís García Berlanga (*Esa pareja feliz*, 1951; *Bienvenido, Mister Marshall*, 1953); como en sus primeros trabajos en solitario (*Muerte de un ciclista*, 1955; *Calle Mayor*, 1956). Fruto de esta militancia y compromiso, Bardem, al igual que muchos de sus compañeros generacionales, buscará cambiar el cine hecho hasta entonces en España, introduciendo nuevos elementos, historias y personajes como los que ya poblaban las producciones extranjeras, y en concreto italianas¹. No es casual, por tanto, que durante las Conversaciones de Salamanca (1955) se pusiera de manifiesto el choque de dos modelos de entender el cine y la producción cinematográfica española: uno centrado en temas moralizantes, religiosos y tradicionales, de corte mayoritariamente folclórico²; y otro con un enfoque más social, moderno y cercano a una España de contrastes, miseria y desigualdad. Para Bardem y los tantos otros firmantes del *Llamamiento*, en el Boletín de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales (1955), “*el cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos (...). El problema del cine español es que (...) no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana*”, a lo que el director madrileño añade a título personal y como conclusión de estas jornadas: “*El cine español es: políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítrico*”³. Es, por tanto, evidente que, pese a tímidos antecedentes como *Surcos* (Nieves Conde, 1951), *Esa pareja feliz* (Bardem, 1951), *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), existe un deseo generacional de cambiar el rumbo de la producción cinematográfica española hacia

1 Marí, R. (1992). *Juan Antonio Bardem. La resistencia del cineasta de fondo*. Madrid: Editorial Mitemas.

2 García Serrano, F. (2011). Bardem-Berlanga: esa pareja feliz. *Texto íntegro de la ponencia y conferencia en la Universidad Complutense*. Recuperado de [http://eprints.ucm.es/15704/1/Bardem-Berlanga_\(texto_conferencia_publicado\).pdf](http://eprints.ucm.es/15704/1/Bardem-Berlanga_(texto_conferencia_publicado).pdf)

3 Aristarco, Guido; Pérez Perucha, Julio; Sanz de Soto, Emilio; Sala, Ramón; Álvarez Berciano, Rosa; Galán, Diego; Santos Fontenla, César; Torres, Augusto M. *et al.* (1989). *Cine español (1896-1988)*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

nuevos horizontes más cercanos y comprometidos con la sociedad de su época. Las palabras de Bardem suponen una auténtica declaración de intenciones cuyo eco se reflejará en la nómina de personajes e historias que protagonizarán sus películas. Para Bardem el cine es una herramienta con la que contar aquello que ocurre, para hablar de su tiempo y de la sociedad que lo mora⁴, para dar voz a lo invisible y narrar con ello las injusticias, desigualdades y penurias que atraviesan a diario los españoles de una España que, hasta entonces, no había tenido hueco en la gran pantalla. No es casualidad que Bardem observe muy de cerca el cine italiano, tal y como mencionábamos anteriormente, pues es allí donde florece un particular estilo que, bajo la denominación de neorrealismo, centrará su atención en las historias de las gente común, habitantes de una destartalada Italia: trabajadores en paro (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), ancianos abandonados (*Umberto D.*, Vittorio De Sica 1952), burgueses acomodados (*I vitelloni*, Fellini, 1953), estafadores sin escrúpulos (*La strada*, Fellini 1954), prostitutas (*Le notti di Cabiria*, Fellini, 1957), etc.. Arquetipos, en definitiva, de un amplio abanico social a través de los que se muestra en pantalla una crítica de las condiciones de vida, sueños, miedos, metas, frustraciones, injusticias e incertidumbres propias de la sociedad italiana de posguerra. Bardem realizará un ejercicio muy similar, interesándose en mostrar siempre una faceta de crítica social y compromiso político en sus películas, tal y como demuestra su filmografía y, más concretamente, los dos títulos escogidos para este trabajo.

¿Y por qué hemos elegido estas dos películas de entre toda la rica y compleja producción cinematográfica del director madrileño?

Siendo conscientes de la enorme riqueza y juego que pueden llegar a ofertar no sólo la filmografía de Bardem, sino la de todo este periodo del cine español, de cara a abordar los distintos temas, unidades, ejercicios, etc., presentes en las muchas asignaturas de Secundaria y Bachiller del marco educativo español, y teniendo en cuenta el espacio requerido para desarrollar este trabajo, es menester acotar tanto el tema a estudiar como los elementos que compondrán dicho estudio. Tal y como indica el propio título de este TFM, durante las siguientes páginas buscaremos desarrollar un proyecto didáctico capaz de dar una visión lectiva de la sociedad de posguerra española a través del cine (cine de Bardem, en nuestro caso). En ese sentido, las películas seleccionadas afrontan esta labor con solvencia, tal y como justificaremos a continuación:

En primer lugar, *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1951) y *Calle Mayor* (Bardem, 1956) ofrecen una interesante mirada de la situación de desigualdad social existente entre

⁴ En más de una ocasión Bardem ha confirmado esta voluntad a la hora de hacer cine, tanto en entrevistas como en sus propias memorias, cuya referencia figura en la bibliografía de este trabajo.

las clases más y menos pudientes del régimen franquista, centrándose en un fiero retrato de la media y alta burguesía española a través del que mostrará sin tapujos los vicios, falta de escrúpulos y ansias de poder y medro, propios de estas élites. Gracias a esta fiel radiografía de las clases dominantes españolas, Bardem es capaz de evidenciar al espectador el anchísimo abismo existente entre explotadores y explotados, entre ricos y pobres, entre víctimas y verdugos. Abismo que, a medida que avance la historia, resultará no ser únicamente material, sino también moral, tal y como muestra el final de *Muerte de un ciclista*, donde el ciclista se para para auxiliar a la accidentada María José, o la ejemplarizante actitud final de Isabel Castro en los últimos compases de *Calle Mayor*. La construcción de este juego de contrastes se materializa en las interacciones, por lo general violentas y despiadadas, entre estos dos mundos o clases sociales. A partir de dichas interacciones se estructurará una trama (un atropello y fuga; una broma a una inocente muchacha) mediante la que Bardem explica los distintos adjetivos, escenarios y medios que definen a la burguesía (fiestas, hipódromo, casinos, hipocresía, juegos de poder, automóviles...), frente a aquellos propios de las clases trabajadoras (pobreza, hambre, barriadas, tasca, extrarradio, desempleo, bicicletas...). Todo este abanico descriptivo y representativo de su tiempo, que ambas películas despliegan, ofrece un interesante punto de partida a través del cual observar y estudiar la sociedad española de posguerra (periodo de los años 50), construyendo una imagen compacta y compartida por otros testimonios de la época como pueden ser otras películas, poemas, obras de teatro y novelas⁵.

En segundo lugar, ambos títulos encierran un componente de denuncia social que nos permite trabajar, paralelamente al contenido histórico, una serie de problemáticas aún presentes en la actualidad, como pueden ser el papel de la mujer en la sociedad, la desigualdad económica o el acoso, entre otros. Gracias al estudio de la trama de cada una de las películas, así como al análisis de sus distintos desenlaces, se pretende acercar y hacer consciente al alumnado de la relevancia y, a menudo, crueles consecuencias que pueden acarrear determinadas mentalidades presentes en los protagonistas de dichas películas, cuyo halo sigue aún hoy peligrosamente sobrevolando nuestra sociedad.

Estas dos características ofrecen motivos más que suficientes para justificar su posible aplicación educativa. No obstante, es relevante definir previamente los pasos que

5 Entre todas estas disciplinas encontramos un muy rico elenco de producciones artísticas que tratan la sociedad española de posguerra, cuya nómina de títulos abarca un amplio abanico cuyos límites se extienden desde *Historia de una escalera* (Buero Vallejo, 1949) hasta *Tiempo de silencio* (Martín-Santos, 1962), pasando por los poemas de Blas de Otero (1916-1979).

materializarán todo el proceso hacia una propuesta didáctica firme. Por tanto, ¿cómo se desarrollaría este proyecto en el aula?

El visionado de ambas películas encaja dentro de las asignaturas de Historia del Mundo Contemporáneo e Historia de España de los cursos de 1º y 2º de Bachillerato. A su vez, se encuentra integrado dentro del normal desarrollo de la unidad didáctica correspondiente sin, en ningún caso, pretender sustituir la labor docente sino, por el contrario, reforzar los conocimientos impartidos por el profesor e incentivar la curiosidad del alumno por el periodo histórico. En consecuencia, tras la pertinente explicación del tema, se procede a la proyección de las películas (abarcará en torno a dos sesiones) para, a continuación, realizar un análisis conjunto supervisado por el profesor, destacando las escenas, personajes, juegos de guion, etc., que mejor sirvan al propósito de estudio de la sociedad española de posguerra. Así mismo, se fomentará el que los propios estudiantes expliquen y desmenucen los detalles de la película para una mejor comprensión de esta y la adquisición de competencias críticas de cara al contenido audiovisual como fuente de aprendizaje. Se dispondrán unas guías de uso docente para indicar un posible esquema de actuación que facilite el desarrollo de la actividad⁶.

Queda, pues, fijada la voluntad de este trabajo, cuyo objetivo principal no es otro que el de apoyarse en el recurso cinematográfico para acercar la historia de la España de posguerra, y en particular en los años 50, a los alumnos de 1º y 2º de Bachillerato, reforzando a través de la filmografía propuesta los contenidos trabajados previamente por el profesor. Con ello se pretende dotar de “movimiento”, “imagen”, “vida” a los contextos estudiados en el aula, así como evidenciar las distintas problemáticas sociales presentes en el pasado y persistentes en la actualidad, trazando un puente entre el conocimiento histórico y su relevancia en la construcción de una sociedad.

Justificada la elección de las obras y explicado el objetivo principal del trabajo, pasaremos ahora a definir los apartados sobre los que se vertebrará este proyecto de fin de Máster:

En primer lugar, iniciaremos nuestro viaje abordando el estado de la cuestión en la actualidad, a través de, primeramente, una panorámica general que nos permita definir y enmarcar el uso del cine y del recurso audiovisual en el aula como refuerzo del aprendizaje, para, seguidamente, ahondar en aquellos estudios y ejercicios que puedan resultarnos de interés para este trabajo, con la esperanza y el deseo de aportar nuevos matices y caminos a tratar en el campo de las ciencias sociales. Así mismo, en este

6 Véase anexo Guía del profesor.

apartado se reflexionará sobre el uso e impacto de lo audiovisual, la inmediatez y la hiperconexión a la que nos enfrentamos como sociedad y como profesores, y sobre cómo aprovechar toda esta energía e inercia para actualizar y modernizar las propuestas educativas del presente y del futuro.

En segundo lugar, dedicaremos un breve apartado al análisis del marco y contexto histórico bajo el que se desarrolla la trama de las películas propuestas, haciendo hincapié en los elementos más interesantes de cara al estudio del periodo de posguerra español. Dadas las inmensas posibilidades de estudio que ofrece este periodo histórico, centraremos nuestra lectura acotándonos a los indicadores que figuran en el marco legislativo de Cantabria⁷ para las asignaturas de Historia de 1º y 2º de Bachillerato.

En tercer lugar, pasaremos a desengranar *Calle Mayor* y *Muerte de un ciclista* a través de un exhaustivo análisis fílmico y temático que abarque el contenido e intenciones de ambas películas. Se subrayarán y estudiarán aquellas escenas, escenarios, diálogos, personajes, palabras, metáforas, etc., que resulten de interés para, no sólo, comprender mejor el universo de la película y de su propio director, sino también de cara al aprendizaje histórico que ambos títulos pueden albergar a la hora de observar y reflejar en pantalla una sociedad multiprismática, dueña de grandes desajustes y contradicciones.

En cuarto y último lugar realizaremos una lectura de las problemáticas sociales que aparecen en la filmografía propuesta y de cómo estas pueden ser susceptibles de ser tratadas en el aula, enlazándolas con temas de similar peso vigentes en el presente.

Así pues, una vez trazada la hoja de ruta y fijado el rumbo, comenzamos nuestro particular viaje hacia la reivindicación del cine, y concretamente del cine español, como herramienta y recurso factible en el aprendizaje de las Ciencias Sociales dentro del aula.

2. Estado de la cuestión

Dentro de la investigación en técnicas y metodologías innovadoras de la enseñanza, el recurso audiovisual ha tenido siempre un papel de destacada relevancia sobre la mesa. Concretamente, el cine protagoniza numerosas discusiones y trabajos en materia pedagógica, habiendo sido sometido a exhaustivos análisis sobre su valor y utilidad como fuente de apoyo y refuerzo del aprendizaje, pero abarcando también las fronteras de otros campos como son la historia o la filosofía. Es por ello que será conveniente acercarnos al cine primero como fenómeno humano y segundo como ventana de posibilidades a nivel histórico, educativo, filosófico, comunicativo...

En su libro *El cine o el hombre imaginario* (Morin, 1956), Edgar Morin (1921)

⁷ Código vigente de la ley educativa en Cantabria, recuperado de <https://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=287913>

aborda una serie de conceptos clave sobre la esencia antro-po-filosófica del séptimo Arte cuya pertinencia se antoja necesaria a la hora de abrir este estado de la cuestión. A lo largo de ocho capítulos, el filósofo francés traza un interesante proceso analítico en el que aborda la relación entre el cine y el espectador-sociedad. Para Morin el cine aparece en un primer momento como un medio que capta *lo que es*, la realidad, lo tangible, es decir, un ingenio técnico que nace, a priorísticamente, con clara vocación científica, ya que la posibilidad de captar en movimiento y sin margen de error o intromisión humana la realidad hacen del cinematógrafo una herramienta muy apta para el estudio científico. No obstante, el tiempo lo ira alejando muy rápidamente de esta idea, según afirma Morin, poniéndolo, casi de inmediato, al servicio de la imaginación. Esta aparente contradicción es la que genera el juego realidad-irrealidad, idea de indispensable relevancia en este trabajo.

Así pues, asentado en el plano de lo artístico, el cine crea a partir de lo real, de lo que está frente al objetivo, algo que no es, que nunca ha sido y que nace fruto de la irrealidad (la imagen de la realidad), es decir de la imaginación. No obstante, para Morin, entre la imaginación y el reflejo de la realidad existen fuertes vasos comunicantes. El cine, ya sea adentrado en terrenos de género fantástico o en su antítesis hiperrealista, bebe de la realidad y latente o directamente tiende *sine qua nom* a imitarla. Por tanto, del cine nos interesa lo real, "*lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales*"⁸, aquello con lo que podemos identificarnos, esa oferta que nos tiende de poder hablar del *otro*⁹, de ver al *otro*, de reflejar lo individual en un ente impersonal que no deja de ser nosotros, y contener -y liberar- en pantalla nuestros miedos, sueños, esperanzas y anhelos. La representación del *otro* es articulada en una constante tendencia de imitación de lo real con la meta de representarla y de representar *otra realidad*¹⁰. Pero la única vía que permite que el espectador otorgue credibilidad a todo este entramado que compone, para Morin, el cine, el único sendero transitable para engrasar el juego de lo real-irreal, para que el público se sublime a un estadio de conciencia que acepte como válidos los códigos que aparecen en pantalla, el mensaje y la narrativa cinematográfica ha de ser verosímil. Y

8 Morin, P. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

9 Ibid.

10 Cabe destacar la evidente influencia de la primera teoría psicoanalítica de Sigmund Freud en la elaboración por parte de Morin de este concepto (la tríada del "ego", "yo" y "super-yo"). De su vínculo con ella extraemos interesantes lecturas que enlazan, casi poéticamente, el mundo de los sueños y el del cine. También es importante señalar el especial peso que las escuelas y corrientes psicoanalíticas francesas tenían durante los años en los que se formó Morin y escribió esta obra, siendo el máximo exponente de este movimiento en Francia el filósofo Jaques Lacan (1901-1981). Por último, observar este fenómeno como un exponente de la multiciplidad de fuentes y disciplinas que Morin empleó a la hora de redactar este rico acercamiento al cine, lo que revaloriza su valía y presencia en este marco teórico.

lo verosímil, de nuevo, bebe de aquello que ya es, de los indicadores que nos comunican con lugares comunes, con experiencias y mundos que, por muy alejados que estén, no nos sean desconocidos.

Morin nos plantea en *El cine o el hombre imaginario* una sutil pregunta: “¿no es asombroso que la cualidad legendaria, surrealista, sobrenatural sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?”. Esa capacidad de crear historias *no reales* pero que nacen de la realidad, que son hijas de su realidad y de su tiempo, nos conduce a plantear también nosotros la siguiente cuestión: ¿esos testimonios cinematográficos que parten de la realidad, son susceptibles de ser empleados como fuente historiográfica? De ser así, ¿son herramientas aptas para la transmisión de conocimientos en el aula? Lancémonos sin demora a tratar de encontrar respuesta.

Como es lógico, responder estas cuestiones supone que nuestro objetivo centre su encuadre y profundice su mirada en temas más concretos, tales como el que trataremos a continuación, es decir, la relación entre el cine y la historia. Para abordar este nuevo acto contaremos con las ideas de Pierre Sorlin (1933), a quien acompañarán también otros nombres como los de José María Caparrós Lera (1943), Marc Ferro (1924) o Miquel Porter i Moix (1930-2004).

De Sorline nos interesan especialmente tres de sus escritos, a saber, *Historia del cine e historia de las sociedades* (Sorlin, 1991), *Cine e historia: una relación que hace falta pensar* (Sorlin, 1992), y *La sociedad italiana ante el Neorrealismo* (Sorlin, 1998). Comenzaremos por este último:

Al igual que en Morin, la idea del cine como representación de la realidad ronda los escritos de Sorlin. En el artículo *La sociedad italiana ante el Neorrealismo*, aparecen varios elementos que conviene rescatar de cara a estudiar el cine como fuente de aprendizaje y conocimiento histórico. Todos ellos confluyen en torno a la necesaria ruptura del concepto realismo (o neorrealismo) y el encuentro con la realidad. El cine realista o neorrealista no es sinónimo inmediato de documento de *lo real*, no transmite milimétricamente la historia de un país o una sociedad (tarea, por otra parte, casi inabarcable para un único medio o disciplina), pero sí permite explorar una serie de rendijas que nos dejan intuir detalles, momentos y arquetipos propios de la sociedad y momento histórico en el que las películas son filmadas. Para ello, es absolutamente necesario contextualizar la película en su tiempo y comprender que cuando, en este caso, el neorrealismo italiano habla de Italia, lo hace con objeciones, reticencias y sesgos que nos impiden abarcar la totalidad histórica y social del momento, en otras palabras, no existe una voluntad de representación histórica, de crear un documento, sino de narrar

aquello que los directores ven, o mejor dicho perciben: su presente. Ese deseo de reflejar el presente nos obliga a la siguiente pregunta: ¿qué presente? ¿es el *presente* igual para todos los italianos?, es decir, ¿perciben todos los italianos la misma idea de *realidad* o de *presente*? Pero sobre todo, la gran pregunta que nos deberíamos plantear en relación con el tema principal de este trabajo es ¿qué podemos rescatar de estas películas de cara al estudio de la historia? ¿Qué o hacia dónde hemos de mirar cuando nos encontramos con una película que habla de su tiempo?

Cuando Sorlin acude a los documentos y críticas cinematográficas del cine neorrealista de estos años, encuentra un gran número de discursos pertenecientes a los diferentes representantes de los sectores sociales y a las propias instituciones que se adueñan de la noción *realidad* para, en función de sus intereses, juzgar una *realidad buena* y una *realidad mala*, es decir, un neorrealismo *bueno* frente a uno *malo*. Para los grupos fascistas, el neorrealismo estaba más vinculado con la representación del hombre nuevo (neo); más adelante, tras la guerra, la Iglesia promovía un modelo moralizante y optimista para ofrecer una imagen interior y exterior afín a sus ideales; por otra parte, el Partido Comunista Italiano estaba más centrado en extraer el mensaje de luchas de clases y solidaridad obrera de este tipo de cine, etc. Todo ello colaboraba a que, en definitiva, se difuminasen las ya de por sí difusas señales de pertenencia al movimiento neorrealista. Pero Sorlin también se topará con unas publicaciones semanales, que engloba bajo el término de *rotocalchi* (impresos en rotativa), cuyo interior enlaza la crítica de cine con otros temas de candente, y muy a menudo morbosa, actualidad. Más allá de la crítica fílmica, en estos textos aparecen reportajes vinculados al tema de la película analizada (campamentos de niños huérfanos, la situación de los ancianos, precariedad laboral...), lo que indica que los *rotocalchi* se alejan del discurso institucional e ideológico y están más cercanos al sentir diario de la sociedad italiana. Esto supone una mayor sintonía con lo que las películas neorrealistas proponen, quienes, al igual que sus directores se cuidaron mucho de caer en las marmitas ideológicas mencionadas pues, al momento, hubieran convertido en propaganda todo aquello que tocasen y arrebatado fidelidad alguna a su mensaje original. Sorlin concluye que el cine neorrealista italiano es incapaz de abarcar todos esos prismas, interpretaciones y percepciones del *presente* y de la *realidad* que vivía Italia en ese momento. Con las raíces demasiado clavadas en el pasado, el italiano de a pie no es capaz de reconocerse en muchas de las imágenes que el neorrealismo lanza (especialmente en sus coletazos más tardíos), pues su mirada está fija en el porvenir y en el futuro. En palabras del propio Sorlin: “*El mundo de las pantallas traspuesto, es el que los italianos ven a su alrededor: los protagonistas son empresarios,*

*artesanos, empleados que se muestran deseosos de mejorar su condición (...)*¹¹ reflejo de otro cine italiano que difiere del mensaje neorrealista y que aporta historias y personajes más esperanzadores y abiertos¹², que conectan mejor con el sentir y sentimiento social de la época¹³. No obstante, esta idea no evita, para el sociólogo francés, la existencia de pequeñas ventanas¹⁴ que representan fidedignamente facetas de la vida y de la sociedad de la época y nos permiten entender y estudiar más directamente partes concretas de la historia, siendo la labor del historiador-espectador encontrar, abrir y dar un uso adecuado a dichas ventanas. Acerquémonos, pues, a estos miradores privilegiados que el cine nos ofrece.

Anteriormente nos preguntábamos en qué dirección y a qué hay que mirar cuando buscamos estudiar la historia a través de una película. Para Sorlin existen dos elementos principales en los que hemos de fijarnos. El primero de ellos es aquel compuesto por las dinámicas propias de la época en la que fue rodada la película y que comprende los gestos de los intérpretes, el lenguaje, las expresiones, es decir, la manera en la que los actores se relacionan con su entorno, sin necesidad de actuar. El propio Sorlin en una entrevista concedida a la revista *FilmHistoria*, afirma que de películas como *Roma città aperta* (Rosellini, 1945) o *Ostatni etap* (Jakubowska, 1948) le interesa especialmente la “conducta diaria” materializada en aquellos planos que muestran cómo la gente vivía su día a día en las panaderías, paradas de autobús o plazas, escasos meses después de la liberación Roma, en el caso de la película de Rosellini, o el comportamiento de los actores de *Ostatni etap*, película polaca sobre un campo de concentración, quienes semanas antes habían sufrido en persona los horrores de ese mismo campo. Este aspecto, que roza lo documental, es lo que Sorlin rescata: la captura del instante no-actuado en el que los actores, no-actuando, están mostrando elementos de su día a día de manera natural (en sus propias palabras: “*Es interesante porque fue hecha con gente que unas pocas semanas antes todavía estaba en ese campo, y su conducta es algo que es completamente imposible de reproducir hoy en día; como cuando ves La vida es*

11 Sorlin, P. (1998). La sociedad italiana ante el Neorrealismo. *Comunicación y sociedad*, 11 (2), 91-103

12 La ausencia de esta visión en el neorrealismo italiano es bastante discutible. Finales como los de “*I vitelloni*” o “*Le notti de Cabiria*”, entre otros títulos de este mismo género, ponen en entredicho la ausencia de un mensaje esperanzador, es más, su mirada hacia el futuro es depositada en las nuevas generaciones italianas llamadas a construir un mañana más brillante en el que no exista la mediocridad y el desarraigo propio del presente.

13 Quizás sea conveniente puntualizar que las condiciones de pobreza, miseria y desigualdad que aparecen en los primeros títulos del neorrealismo italiano no eran exageradas y pese al lógico deseo de progresar de la población italiana, es probable que muchas de las situaciones retratadas por los directores neorrealistas fueran directamente tomadas de ejemplos sociales, como por otra parte, demuestran los antes citados *rotacalchi*.

14 Fijo, A. y Gil-Delgado, F. (2001). Conversación con Pierre Sorlin. *FilmHistoria* 11 (1-2). Recuperado de <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>

bella (*Benigni, 1998*) ... ¡uf! [risas], es lo que es. Pero es imposible revivir muchos años después, con actores y figurantes, el aspecto, las pautas de conducta de la gente que acaba de salir de un campo de concentración. Y eso fue posible cuando se hizo el filme polaco.”¹⁵). El segundo elemento que Sorlin destaca tiene que ver con la equiparación de la película al de cualquiera de las otras fuentes habituales que manejan las ciencias sociales (dibujos, cuadros, mapas, encuestas, textos, etc.). La historia ha de saber valerse del cine como una herramienta más, para lo que se propone un acercamiento distinto al que hasta ahora se venía haciendo. Para ello, se ha de romper con el inmovilismo al que el cine es expuesto al conjugar cine-historia-cronología. Esto significa que los enfoques de estudio tradicionales, aquellos que venían ocupándose únicamente de la parte lingüística (lo que en palabras del propio Sorlin significa que “*la película se inmoviliza y se sustrae al tiempo*”¹⁶) o entendiendo al film como testimonio del *espíritu de la época*¹⁷ en la que fue rodada (sobre la relación época y obra artística, en lo referente al séptimo Arte, los máximos exponentes serán Siegfried Kracauer y Marc Ferro), han de ser superados puesto que no observan correctamente aquello que la película *muestra*. Y es precisamente en este juego de “lo visible” frente a lo “no-visible” cuando el verbo *mostrar* cobra su relevancia: la película que habla de su tiempo es capaz de ofrecer elementos que, sin voluntad de representar su presente, hablan sobre él. Tomando como punto de arranque aquello que es mostrado por la película, podemos acudir a determinados espacios que, puestos en perspectiva, aportan datos históricos, desde cómo se articulaba el trabajo en las fábricas, la importancia de los avances médicos y la proliferación de hospitales, el chabolismo, el avance del consumismo dentro de las mentalidades, etc. Esto se consigue únicamente a través de un exhaustivo análisis cinematográfico y un conocimiento previo del contexto que permita extraer las relaciones y sentimientos que rodean al tiempo de la película, a sabiendas de que la película, por sí sola, no constituye un documento sólido sobre el que erigir un discurso histórico, pero sí un punto de arranque diferente. Un punto de arranque centrado en “*otra historia, la historia de la gente que no hace la historia*”, que huye de esa otra historia más centrada en el hito y lo político, ya que para Sorlin “*Las películas hacen lo que los idiomas no hacen, muestran lo más común*”.

En resumen, el acercamiento que propone Sorlin al cine y a la película es de

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Sorlin, P. (2008). Cine e historia: una relación que hace falta repensar. *En I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*. Gloria Camarero (ed.). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008. Recuperado de <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17744>

¹⁷ Para ejemplificar este tipo de aproximación historia-cine, Sorlin acude a un interesante caso de estudio de la película española *Surcos* (Nieves Conde, 1951), mencionada en la introducción de este trabajo.

carácter semiológico¹⁸, que aporte nuevos enfoques, distintos a las estructuras cronológicas y de percepción “macro” a las que, a menudo, enfrenta la historia a sus fuentes. Del cine rescatamos una herramienta con la que enriquecer a la historia, que nos obliga a mirar desde nuevas perspectivas y, sobre todo, nos permite acercarnos a otra historia, una historia más intimista, quizás, más personal, más común, más concreta, con otros datos pero, sobre todo, con otros sentimientos.

Nos interesa también referirnos al profesor Caparrós Lera, de la Universidad de Barcelona, quien profundiza en las posibilidades de reflejo de mentalidades de una sociedad que ofrece el cine y, consecuentemente, el apoyo auxiliar que puede prestar a la historia. De entre sus ideas es pertinente rescatar, en su catalogación de las películas históricas¹⁹, el apartado que atañe a las películas argumentales y, más concretamente, a los filmes de reconstrucción histórica. Para Caparrós Lera, estarían englobadas en esta división aquellas obras sin “*voluntad directa de hacer historia*” pero que “*poseen un contenido social (...) y pueden convertirse en testimonios importantes de la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época*”²⁰, es decir, películas que representan la gente de una determinada época a través del lenguaje, la forma de relacionarse, vestir, etc.²¹. El profesor barcelonés considera a los títulos bajo esta categorización como “testimonios” del periodo en el que son rodados, aglutinando en este elenco desde obras como *The Grapes of Wrath* (Ford, 1940), producciones del neorrealismo italiano anteriormente citadas, algunas piezas del director estadounidense Woody Allen en su ciclo neoyorquino, hasta películas de Berlanga y Bardem. Así pues, frente a la lógica de cine-historia de Sorlin (el cine más como contextualizador social) Caparrós Lera ofrece una idea similar pero que aspira a, con el paso del tiempo, a convertirse en testimonio y documento de la historia.

El historiador francés Marc Ferro, también se interesará por las películas de ficción que hablan de su propio tiempo. Las catalogará bajo el título de “reconstrucción”. En su extensa obra sobre las relaciones entre cine e historia, que abarca títulos como *Cine e historia* (uno de sus más importantes escritos), podemos apreciar una constante puesta en valor del cine como fuente de conocimiento de cara a la historia, cuya materialización converge con las ideas de su discípulo Caparrós Lera y, en cierta medida, en las de su

¹⁸ Sorlin, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Filmhistoria*, 1(2), 73-87

¹⁹ Caparros, J.M. (2000). Una propuesta de clasificación de películas históricas. En *IXth International Oral History Conference sobre Crossroads of History: Experience, Memory, Orality. Estambul: Bogaziçi University*. Recuperado de

http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_películas_historicas.pdf

²⁰ Ibid.

²¹ Caparros, J.M. (5 de mayo de 2002). ¿Es posible explicar la historia con el cine?. *ABC*.

colega Sorlin. De entre este conjunto de teorías, destacamos el puente que Ferro tiende entre el cine como vehículo de transmisión de historia. Para Ferro, la evolución de nuestras sociedades está condicionada inexorablemente por el medio audiovisual. Más allá de su cada vez mayor influencia en el ocio, la comunicación, las mentalidades o relaciones personales, lo que interesa al historiador francés es la presencia de lo audiovisual en el acceso a la información. Afirma que nuestras sociedades se dirigen a un contexto donde prima la obtención de información audiovisual frente a la escrita²², siendo esta última el principal arsenal del que tradicionalmente se ha nutrido el estudio de la historia. Frente a lo escrito, por tanto, se opone lo audiovisual que ofrece una historia alternativa, diferente a la que puedan expresar los textos y que Ferro adjetiva como “contra-histórica”²³. La película, aparece como documento, como texto “visual”, que difiere de lo escrito por su forma, por su lenguaje; un lenguaje que permite mostrar, enseñar, insinuar, y cuya justificación como fuente Ferro pretende aclarar en la siguiente cita: “(...) *el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es historia.*”, es decir “(...) *que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de historia como la misma historia*”²⁴. La puesta en valor de estas ideas, confiere un enfoque totalmente revolucionario a la hora de comprender el cine y de vincularlo al estudio de la historia. En ese sentido, nuestro trabajo es heredero y deudor de esta corriente, pero también reconoce los esfuerzos hechos por otros autores como André Bazin (1918-1958) en su obra *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin, 1976) o Alain Bergala (1943) en *L'hypothèse du cinéma: Petite traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* (Bergala, 2002). De la primera obra destacamos sus capítulos dedicados al estudio del neorrealismo italiano como fenómeno, tanto en sus orígenes como en su voluntad por romper la dictadura esteticista para imponer una visión más cercana a la realidad y como ambas esencias (la de lo estético y lo real) acabarán por confluir en una dinámica cinematográfica reconocible visual y narrativamente. En el caso de Bergala, son los enlaces con la educación los que más nos han interesado, concretamente con su idea de “pedagogía de los fragmentos” que aboga por el uso del cine (o de los fragmentos de este) en contextos educativos proponiendo un esquema de análisis fílmico que sea capaz de contextualizar y dar unión a estos fragmentos, de cara a formar un discurso articulado y coherente.

Aclaradas las principales corrientes, teorías y pensadores que construyen y

²² Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine. *Filmhistoria*, 1(1), 3-12

²³ Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Editorial Akal.

²⁴ Ferro, M (1993). *Cinéma et histoire*. París: Folio Histoire.

estudian las relaciones cine-historia, es pertinente dar el siguiente gran salto; esta vez en dirección al aula y a la aplicación de este tándem en un contexto educativo.

Tal y como hemos podido patentar, el cine está lejos de ser un mero entretenimiento. Las posibilidades que ofrece el medio audiovisual son mucho más amplias y complejas que las meramente lúdicas. Precisamente, la educación es una de esas puertas que el cine nos invita a cruzar y que, por extraño que parezca, aún no ha sido cruzada con el rigor, profundidad y constancia que muchos profesionales de la enseñanza hubieran deseado. No obstante, existen interesantes experiencias, trabajos y aplicaciones didácticas que combinan el cine y la enseñanza de las ciencias sociales de forma innovadora, coherente y comprensiva para con un alumnado cada vez más sensible e inmerso en una sociedad marcada por la inmediatez, la hiperconectividad, las nuevas tecnologías y el acceso inmediato a cantidades casi infinitas de información, diversión y comunicación. En ese sentido, las experiencias de profesores de instituto nos resultarán de suma utilidad y enriquecerán este apartado. Así pues, el texto de los profesores Ricardo Gorgues Zamora y José Joaquín Goberna Torrent *El cine en la clase de Historia*, publicado en la revista "Comunicar", nos puede servir como punto de inicio ya que entre sus páginas desgranar los distintos factores que hacen del cine en el aula de Historia una herramienta capaz de motivar a los alumnos, ampliar sus conocimientos culturales, geográficos, sociales, políticos de las épocas retratadas, reforzar la adquisición de un lenguaje cinematográfico crítico y, a su vez, dotar de unos valores estéticos. La experiencia de estos dos profesores valencianos nos conduce a dos reflexiones. La primera versa sobre cómo abordar el cine en la asignatura de Historia, es decir, cómo plantear dentro del aula según y la normativa vigente, una película, qué puntos pueden ser explotados a raíz del cine, y cómo vincularlos con el desarrollo de conocimientos de la materia y el crecimiento personal del alumnado. Apuntando a esta dirección las dos grandes conclusiones podrían ser resumidas en torno a la idea de "reproducción" (la película, bien elegida, es capaz de reproducir contextos históricos y acercarlos a los alumnos), y a la de "espectador crítico" (dotar al alumno de las habilidades que permitan se enfrente al contenido audiovisual sobre una etapa histórica con suficiente pericia como para comprender los fallos, imposibilidades de guion y problemáticas a la hora de "reproducir" correctamente dicho periodo). La segunda reflexión gira en torno al proyecto didáctico propuesto para trabajar la asignatura de Historia a través del cine. La disciplina de estudio fílmico y aplicación en el aula que ambos autores firman consiste en un trabajo que va más allá del mero visionado de una película, películas o escenas de la misma, con una preparación pre-visionado que consiste en la contextualización histórica del periodo, las características

más destacables, de nuevo a nivel histórico, en las que el alumno debe fijarse, y aquellos elementos que permiten acceder al documento con, en mayor o menor medida, ojos de historiador. El trabajo del post-visionado se centrará en el comentario de la película y en la crítica a aquellos episodios que más llamen la atención de los alumnos, buscando potenciar la capacidad crítica a nivel audiovisual así como el dotar de herramientas de juicio (y a menudo defensa) ante el material audiovisual. El deseo que los profesores firmantes de esta metodología comparten (y que es extensible a Miquel Porter i Moix²⁵ y otros investigadores del cine y la enseñanza) es que exista una continuidad, rigor y constancia a lo largo de un curso en la aplicación del cine en el aula. Esto responde, esencialmente, a la voluntad de dotar al profesorado de una serie de herramientas que permitan adaptarse a las necesidades de un alumnado cambiante, cada vez más y más inmerso en la sociedad de la información telemática y audiovisual, de cara a poder, no sólo comunicar y empatizar mejor, sino también a facilitar la transmisión de conocimientos de forma innovadora y coherente para con los tiempos que corren.

Respecto a los trabajos que tratan la obra de Bardem, la piedra angular sobre la que se fundamenta este trabajo son sus propias memorias, publicadas en el año 2002 bajo el título *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine* (Bardem, 2002). En ellas el propio director, nos narra de primera mano sus intenciones, voluntades y deseos a la hora de hacer cine, así como las diferentes dificultades técnicas, con la censura o de producción, que le impidieron desarrollar totalmente algunos de sus proyectos. También *Testimonio y compromiso* (Castro, 2013) arroja pinceladas interesantes sobre la faceta de cineasta social de Bardem, que son complementadas por otros trabajos como *El cine de Juan Antonio Bardem* (Cerón, 1998) o la interesante recopilación de entrevistas recogida por la Editorial del Hombre Anthropos en 1998, bajo el nombre de *Entrevista con Juan Antonio Bardem*.

3. Breve contexto histórico: la España de *Calle Mayor* y *Muerte de un ciclista*

En varias ocasiones, a lo largo de este trabajo, hemos acudido al Neorrealismo italiano buscando establecer paralelismos con determinadas tendencias o formas de hacer cine que se daban en España, y entre las que podríamos incluir al director cuyas películas ocupan este trabajo. No obstante, las condiciones de uno y otro país distaban mucho de ser similares y de ofrecer las mismas facilidades y comodidades a sus directores a la hora de hacer cine. En la década que abarca desde finales de los cuarenta hasta finales de los cincuenta, España atravesaba una época de cierta recuperación

²⁵ VV.AA. (1983) *La historia y el cine*. Barcelona: Ediciones Fontamara.

económica, consecuencia del fin del aislamiento político del país y una ligera apertura a nuevos socios comerciales, cuyo resultado son los tratados con Estados Unidos a partir de 1953, la normalización de las relaciones con el Vaticano a través de la firma del Concordato entre España y la Santa Sede, también en ese mismo año, y la admisión en 1955 de España en la ONU. Este escenario ofrecerá las perfectas condiciones para aquellos que enriquecidos en años anteriores a través del estraperlo y el contrabando, obtengan su oportunidad de medro aproximándose a los mecanismos y aparatos de un régimen corrupto, con amplias posibilidades de expandirse económicamente a través del país²⁶. Así pues, se producirá un pistoletazo de salida injustamente desacompañado que dará lugar a una sociedad de, por un lado, nuevos ricos entorno a la que orbitará toda una corte de advenedizos y variopintos arribistas, en constante relación y conexión con las instituciones franquistas; y por otro, un heterogéneo conglomerado social cuyos elementos comunes son las heridas aún candentes de la guerra, las ilusiones y esperanzas de la tibia pero constante mejoría económica, los avances del NO-DO, y la aún presente pobreza, precariedad, analfabetismo y desigualdad. Las diferentes expresiones artísticas, especialmente la literatura y el cine, se toparán con los contrafuertes ideológicos del franquismo, es decir, con una censura castradora pero lo suficientemente corta de miras como para centrar sus tijeretazos en las cuestiones más católicamente morales como el sexo o las relaciones fuera del matrimonio, dando lugar a “sugerencias” argumentales con un evidente aire de moralina catequista propia de una perspectiva desquiciada y desacorde con su tiempo y con la realidad del país. Pese a los esfuerzos propagandísticos del aparato, fueron varios los cineastas que se atrevieron a dar el paso y a narrar una contra-historia paralela a la publicitada por la dictadura del general Franco, topándose con los consecuentes baches y obstáculos que la censura pondría a su paso (recordemos que sin el visto bueno de la censura ninguna película podía ver la luz). En el caso de Bardem, es destacable que sus problemas con la censura comienzan precisamente con el rodaje de *Muerte de un ciclista*, pues, hasta entonces, había llegado a ser reconocido como “afecto al Régimen”²⁷ pese a su, ya por entonces,

²⁶ Curiosamente, este contexto histórico ha servido como articulador de múltiples obras interesadas en reflejar la sociedad de su época, tanto de aquellas que querían explicar ese preciso instante (las dos películas que ocupan este trabajo ilustran con solvencia este deseo), como aquellas que trataban de explicar su instante, su presente, a través de una mirada crítica hacia este pasado como (prácticamente cualquiera de las obras del escritor valenciano Rafael Chirbes pero en especial *En la Orilla* (Chirbes, 2013) o *La caída de Madrid* (Chirbes, 2000), aunque existen otros ejemplos como *Tiempo de Silencio* (Martín-Santos, 1962), *Señas de identidad* (Goytisolo, 1966) o *Las ninfas* (Umbral, 1976), por citar los más destacables).

²⁷ Cerón, J.F (1999). El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica. *Imafronte* 14, 23-36

clandestina afiliación al PCE. Pese a su fuerte significación política y a las claras metáforas de ideología marxista, la censura encontró las mayores reticencias con la historia de la pareja adúltera, obligando a alterar el final de la obra de modo que se intuyese un cierto mensaje redencionista de evidentes raíces judeo-cristianas. No obstante, será en *Calle Mayor* cuando Bardem tenga que hacer frente a los brazos más estrictos de la censura, llegando personalmente a ser arrestado, a sufrir parones en el proceso de rodaje y a acatar la obligación de hacer la película de tal forma que no pudiera ser vinculada lo mostrado en pantalla con la realidad de España, es decir, que lo narrado pudiera ser aplicable a cualquier otra ciudad del mundo. No obstante, sería injusto afirmar que Bardem tuvo únicamente problemas con la censura española pues, en verdad, las películas citadas también suscitaron suspicacias y prudencias por otras censuras estatales, algunas de ellas muy vinculadas a la Iglesia como era el caso de Italia. Pese a ello, un hecho destacable, y muy pocas veces mencionado, es la dificultad a la que se enfrentaban los cineastas españoles con respecto a sus homólogos italianos, franceses o europeos en general a la hora de hacer cine, desventaja que responde únicamente al condicionante de la censura y, aun así, no fue óbice para que los cineastas españoles de esta época fueran capaces de trazar obras y producciones ya inscritas en la historia del cine y del arte universal.

La legislación vigente para Historia de 2º de Bachillerato en Cantabria²⁸, recoge en su “Bloque 0” una serie de criterios de evaluación directamente susceptibles a ser trabajados y potenciados mediante el cine. Así pues, los criterios uno, tres y cuatro²⁹, relacionados con el análisis, crítica, reconocimiento y búsqueda de fuentes historiográficas y recursos para estudiar la historia, pueden ser vinculados con, no sólo la filmografía propuesta, sino con el cine en general. En este sentido, este trabajo puede servir como plataforma para dar los primeros pasos hacia la vinculación historia-cine-estudio, otorgando así las herramientas críticas suficientes para que el alumnado sepa identificar y destacar aquellos elementos que apoyen el aprendizaje de la materia a través de la película, ampliando así su conocimiento y trato para con las fuentes que maneja la historia. Así mismo, dentro del “Bloque 11”, aquel que comprende el estudio de la Dictadura Franquista (1939-1975), encontraremos, también, caminos a recorrer y reforzar mediante el uso de las películas que aparecen en este trabajo. En ese sentido, y acorde

²⁸ Recuperada de <https://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=287913>

²⁹ Según recoge la legislación educativa vigente en Cantabria, el alumnado deberá “localizar fuentes primarias (históricas) y secundarias (historiográficas) en bibliotecas, Internet, etc. y extraer información relevante a lo tratado, valorando críticamente su fiabilidad”; “comentar e interpretar fuentes primarias (históricas) y secundarias (historiográficas), relacionando su información con los conocimientos previos”; y “reconocer la utilidad de las fuentes para el historiador, aparte de su fiabilidad”.

con los estándares de aprendizaje evaluables dispuestos para este “Bloque 11”, tanto *Calle Mayor* como *Muerte de un ciclista*, fomentan el que el alumnado “*diferencie etapas en la evolución de España durante el franquismo, y resume los rasgos esenciales de cada una de ellas*”, “*explique la política económica del franquismo en sus diferentes etapas y la evolución económica del país*”, “*describa las transformaciones que experimenta la sociedad española durante los años del franquismo, así como sus causas*” y sea capaz de “*relacionar las actuaciones de la censura con el desarrollo de la cultura interior en España*”. La suma de estos factores reforzará las bases de conocimiento sobre la sociedad española de los años 50, pero también otorgará los mimbres suficientes al alumnado para poder comprender la evolución social atravesada por España hasta nuestros días, contribuyendo a un análisis del presente más rico y fundamentado. Por último, la introducción del recurso fílmico en el aula de Historia permite el acceso a un nuevo tipo de herramienta y la preparación crítica de cara a su empleo, no sólo dentro del marco de la asignatura, sino también en otras facetas de la vida del estudiante donde el elemento audiovisual pueda estar presente.

4. Estudio y análisis de la filmografía propuesta

Finalmente llegamos al corazón de este Trabajo de Fin de Máster, a la base desde donde desmenuzar y descifrar el contenido de dos películas ricas en detalles, metáforas, historia, pero, ante todo, genialidad y belleza. Cómo enfocar y aprovechar todo este material es, quizás, el reto más complejo de este trabajo y por ello, se antoja necesario trazar una pequeña guía de actuación que nos permita ordenar y esquematizar los análisis mostrados a continuación. Pese al escaso espacio del que disponemos, no renunciamos a la voluntad de abarcar los aspectos más importantes que ambas películas encierran de cara al conocimiento y aprendizaje de la sociedad española de posguerra, aún a sabiendas de que habrá detalles que posiblemente hayan de quedarse en el tintero, a espera de ser desarrollados con mayor detenimiento en futuros trabajos.

Así pues, es necesario reconocer los elementos que compondrán cada uno de los análisis que veremos a continuación, a saber: una introducción al origen temático del argumento principal (referencias en la cultura popular y artística, vínculos con problemáticas sociales del momento), un estudio de los personajes más relevantes dentro del film (origen, arquetipos, inspiración, etc.), un repaso a la estructura, tiempo y espacios que articulan la película (escenarios, palabras, planos, etc.) y, por último, intenciones y temas de la película y su correspondiente aplicación didáctica.

4.1 Muerte de un ciclista (Bardem, 1955)

4.1.1 Origen temático del argumento principal

Es un ejercicio complejo acudir a las raíces temáticas de *Muerte de un ciclista*. En primer lugar, por los escasos mimbres del hilo argumental que conecta la historia principal, ya bien resumida en su título: la muerte (atropello) de un ciclista es la excusa aprovechada por Bardem para lanzarse de lleno a un análisis y crítica de la alta sociedad de su tiempo, con un argumento cuya presencia se justifica como hilo conductor de las distintas contradicciones, miedos y pecados de las altas esferas de la sociedad española de los años cincuenta, realizando en el camino, un análisis casi radiográfico que desnuda completamente los entresijos de poder, corrupción moral y desigualdad presentes en la España de posguerra; en segundo lugar, Bardem ejerce casi de pionero en esta dinámica de relato “a contrapelo”, dispuesto a romper los presuntos y arquetipos triunfalistas que componían un discurso de avance y progreso fomentado por las propias instituciones franquistas. Frente a una España *de mármol*, pantanos e infraestructuras, Bardem fijará su lente en *el ladrillo y el barro*, la pobreza, la desigualdad y la miseria. Esta dinámica narrativa busca ofrecer otra-historia, aquella no-mostrada por los principales aparatos de comunicación e información españoles, enlazando con el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940) y más concretamente con las *Tesis de la filosofía de la historia*³⁰. Esta teoría filosófica, muy popular entre los círculos y ambientes marxistas españoles clandestinos, aboga por la necesidad de construir un discurso alternativo, capaz de contradecir las oportunistas interpretaciones de la realidad del poder y de desmontar la historia sobre la que se asientan sus axiomas. No es, por tanto, inverosímil que Bardem fuese conocedor de esta corriente de pensamiento y que, consecuentemente, aparezca reflejada en sus películas. A continuación, trataremos de observar los referentes y relaciones que ambos espectros (el de crítica social y el de oposición al discurso oficialista) ofrecen en los campos del cine y de la literatura.

La exposición, crítica y análisis del modo de vida de las clases pudientes ha sido un interesante punto de partida compartido por múltiples autores y gracias al cual, sin necesidad de retrotraernos más allá del *limes* temporal del siglo XX, han fructificado obras de la talla de, *Der Tod in Venedig* (Mann, 1912) *Der Zauberberg* (Mann, 1924), *The great Gatsby* (Scott Fitzgerald, 1925), *À la recherche du temps perdu* (Proust, 1927) *El túnel* (Sábato, 1948) o *O Caminho Fica Longe* (Ferreira, 1943). Pese a que tanto *Der Zauberberg* como *À la recherche du temps perdu* forman aún parte de la categoría de

³⁰ Es destacable observar las líneas convergentes compartidas por diversos autores y cineastas que buscan “romper la baraja” del discurso oficialista, incluso separados por décadas, como ocurre con Rafael Chirbes quien, abiertamente, afirma estar influido por los escritos de Walter Benjamin, dato señalado por Javier Velloso en su magistral trabajo de fin de máster *En la orilla, de Rafael Chirbes: Pecios de un naufragio anunciado* (Velloso, 2016).

“novela total”³¹ (de hecho, son los dos últimos grandes ejemplares de esta voluntad literaria), tanto ellas como el resto de obras mencionadas comparten una misma vocación en lo que se refiere a examinar y centrar su pluma sobre las clases más acomodadas, y una misma limitación, pues aportan una visión muy esclava de su trama a la hora de desarrollar los personajes. Esto no significa que no estemos ante piezas de altísima calidad literaria, con una capacidad descriptiva capaz de captar con solvencia la esencia del elemento retratado, por el contrario, exponen a sus personajes a una *hiper-sensibilización* temática que impide que podamos apreciar otros adjetivos propios de su mundo. No se trata, consecuentemente, de un retrato incompleto, sino de una *hiper-visión* de ciertos vicios, escenarios o actitudes presentes en estos estratos. Por ejemplo, en *El túnel*, Sábato nos brinda una particular visión del amor obsesivo, la incomprensión, la soledad o la ciudad de Buenos Aires, desde una perspectiva de contemplación burguesa centrada, principalmente, en estas facetas de la existencia. Thomas Mann realizará también un interesante retrato de la burguesía de su tiempo, sólo que centrada, como es el caso de *Der Zauberberg*, en la visión del paso del tiempo. Con Bardem en *Muerte de un ciclista* nos ocurrirá algo muy similar pues, personajes, situaciones y escenarios se disponen de tal manera que el espectador pueda ser testigo de un estilo de vida contradictorio, hipócrita e inmoral, defendido hasta la médula por una élite dominante que no está dispuesta a renunciar a sus privilegios y culpable, en consecuencia, de dar pábulo a una creciente injusticia y desigualdad. Así pues, nos topamos con una trama argumental puesta al servicio de un *leitmotiv* de carácter político que forzará una acción narrativa centrada en los juegos de poder, el engaño, los atropellos (no solamente metafóricos) y la prevaricación. Consecuentemente, el retrato de las altas esferas franquistas tenderá a un juego de blanco-negrismos que busca la comparación y el contraste cómplice del espectador, a un precio, no obstante, como es el de privar de una visión más completa y rica del principal elemento retratado³². Pese a ello, logrará acercarnos a un mundo desconocido por la inmensa mayoría de los españoles de la época, siendo pionero en denunciar el estilo de vida y los excesos de las altas esferas franquistas y habiendo

³¹ Si bien es cierto que el espectro de personajes, temáticas, mentalidades, espacios, etc., que ambas novelas abarcan pretende ser “total”, es decir, testigo y transmisor de prácticamente todos los aspectos que componen su tiempo y su sociedad, las dos obras centran su arco de personajes en torno a individuos acomodados, especialmente en el caso de Mann, donde todos los personajes que rodean la odisea del joven Hans Castorp provienen de estratos pudientes (podríamos hacer una muy leve excepción a esta norma en el caso de Setembrini).

³² Bardem explota una parte de las élites, sin entrar (más que de refilón en el mejor de los casos) en el mundo de lo militar, en lo religioso, en los conflictos con las nuevas generaciones de ricos u otros tantos temas de este espectro social, bien por cuestiones de espacio, bien por desinterés en algo que podría “humanizar” a un enemigo de clase tan claro, reconocido y evidente.

dejando un camino abierto a recorrer por cineastas y escritores, sin que muchos de ellos reconozcan (o sean conscientes) de la estela que tan valientemente otros, como Bardem, abrieron.

El segundo elemento destacable en el estudio de los orígenes de *Muerte de un ciclista* es el de su irrupción como “contra-discurso”, y reivindicación de una realidad, hasta entonces, no contada en la gran pantalla. No es necesario recordar la extensa nómina de autores y obras que, históricamente, han sido capaces de desafiar al poder construyendo incómodos mensajes que contradigan la *verdad* oficial. En un ejercicio por dar voz a lo invisible y a los sectores más débiles o injustamente tratados, la literatura (más adelante también el cine), ha supuesto un auténtico revulsivo, capaz de reivindicar *otra realidad*, muy distinta a la transmitida por discursos oficiales, generalmente propagandísticos y alejados de las experiencias diarias del común de la población. Así pues, a continuación citaremos algunas de las principales obras que abrieron ese camino (tanto nacional como internacionalmente) y que cosecharon una mayor relevancia y polémica para con su tiempo. En el caso español, es inevitable mencionar a Antonio Buero Vallejo (1916-2001), uno de los más importantes dramaturgos españoles cuya producción teatral se encuentra, al igual que en el caso de Bardem, sumamente politizada y con evidentes influencias marxistas. De entre su rica obra, destacamos principalmente a *Historia de una escalera* (Buero Vallejo, 1949), trabajo que marcará el pistoletazo de salida en el panorama nacional al centrarse, por vez primera, en dramas propios al común de los españoles, alejados de la imagen transmitida por el No-Do y cargados de enormes dosis de realidad y creíbles personajes con los que el espectador conectaba e identificaba socialmente. A nivel internacional, nos topamos con *Voyage au bout de la nuit* (Céline, 1932) libro descarnado y de una violencia verbal inusitada para su tiempo, capaz de denunciar los mitos franceses de la Gran Guerra así como poner de manifiesto la corrupción y nepotismo del sistema colonial francés, algo desconocido por la mayoría de los metropolitanos que aún tenían una imagen idílica del trabajo allí realizado, muy vinculado a la extensión de los ideales republicanos. También como antecedente discursivo, es interesante citar *The Grapes of Wrath* (Steinbeck, 1939) una novela-denuncia que pone voz al sufrimiento de los pequeños agricultores expulsados de sus tierras y obligados a emigrar a California durante la crisis del crack del 29. Steinbeck consigue hablar de personajes destruidos, de una antítesis al sueño americano cargada de miseria y sueños rotos, habiendo sido capaz de generar una enorme polémica en su tiempo y señalando a ciertos sectores de poder como los auténticos culpables de toda esta situación. Volviendo al escenario nacional, más adelante, y ya habiendo sido

estrenada *Muerte de un ciclista*, en España se seguirán produciendo obras que contribuyan a la creación de un contra-discurso, estableciéndose una interesante tradición literaria y cinematográfica de oposición al franquismo. Podemos citar, respectivamente, *Tiempo de silencio* (Martín-Santos, 1962) y *El verdugo* como ejemplos de títulos más relevantes (sin olvidar *Una chabola en Bilbao* de José Luis Martín Vigil, publicada en 1960 o *El mundo sigue*, de Juan Antonio Zuzunegui, publicada también en 1960 y con una excelente adaptación cinematográfica a cargo de Fernando Fernán Gómez). Es interesante observar como esta voluntad “contra-discursiva” sigue aún hoy vigente tanto en escritores como Rafael Chirbes (1949-2015), con trabajos como *Crematorio* (Chirbes, 2007) o *En la orilla* (Chirbes, 2013), como en cineastas como Enrique Urbizu (1962) director de *La vida mancha* (Urbizu, 2003), Fernando León de Aranoa (1968) director de *Los lunes al sol* (2002) o, incluso, sería interesante analizar desde esta óptica la arriesgada *Gente en sitios* (2013) del director madrileño Juan Cavestany (1967).

Para finalizar, y a modo de breve apunte, cabe destacar que el origen del argumento de *Muerte de un ciclista* se remonta a 1954, cuando Bardem escucha por primera vez la relación entre una noticia (el atropello de un ciclista) y el esbozo de una historia al respecto escrita por Luis Fernando de Igoa³³ (quien, finalmente, será el guionista de *Muerte de un ciclista*). Así mismo, existen evidentes nexos argumentales que conectan directamente con *Cronaca di un amore* (Antonioni, 1950), también protagonizada por Lucía Bosé (por entonces aún afincada en Italia) y con una trama muy similar de adulterio en un matrimonio de la alta sociedad italiana. Lógicamente, Bardem construye un aparato discursivo dotado de personajes y escenarios totalmente innovadores, afilados y directos, con la meta de trazar una durísima crítica que apunta al corazón de las esferas de poder de la sociedad española del momento. Su innegable profundidad, exige que detallemos algunos de los principales elementos que componen a sus personajes, siendo de la limitación de espacio y tiempo para ampliar todo lo que nos gustaría el desarrollo de estos.

4.1.2 Caracterización de los personajes

Al igual que como sucederá con *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista* configura sus personajes como representantes y arquetipos de un estratos sociales y mentales propios de la sociedad española de posguerra. Siguiendo esa misma lógica, *Muerte de un ciclista* despliega cuatro entornos sobre los que se vertebra el desarrollo de los protagonistas de la película y que trataremos de pormenorizar a continuación.

³³ Marcos, M. (2016). El reflejo de la sociedad franquista en el cine de Juan Antonio Bardem: Muerte de un ciclista y Calle Mayor. *Revista Observatorio*, 2 (3), 1-21

El primero de ellos es el de María José (interpretada por Lucía Bosé), mujer perteneciente a la alta burguesía, casada con un importante empresario a quien es infiel con su antiguo novio Juan (interpretado por Alberto Closas). María José es una mujer aburrida³⁴, que vaga de fiesta en fiesta, de evento social en evento social, con una apatía solo maquillada por su enorme cinismo. Sabedora de su papel como mujer acomodada, dependiente del dinero de un marido mayoritariamente ausente, María José nos mostrará un comportamiento modélico en los ambientes de sociabilidad aceptada, aquellos en los que se exhibe como una mujer divertida, sociable y risueña, amante de su esposo, y con intereses propios de su estatus (arte, música, moda extranjera, beneficencia...³⁵); sin embargo, tras esta faceta, se esconde otra mujer totalmente diferente, una María José que lleva una doble vida con Juan³⁶, su novio de antes de la guerra a quien abandonó en medio del conflicto. Aquí se revela otro tipo de personaje, más oscuro, con ciertos aires de *femme fatale* y que parece arrepentida del rumbo sentimental que ha tomado su vida, jugueteando con un Juan al que sabe enamorado, y con el que jamás podrá casarse. Esta otra parte de la vida de María José nos acerca a los rincones más internos del personaje, aquellos que nos hablan de su psique y de sus principales preocupaciones y metas: salvaguardar la comodidad de su estatus (garantizada a través de su matrimonio) y sobrevivir a todo coste (por encima, incluso, del propio Juan). Esta faceta interesada y superviviente de María José, aquella que prescinde del amor por acceder a una comodidad y prestigio mayor, nos es desvelada en una conversación que mantiene con Juan en su lugar habitual de escapadas: *“¿Tú me quieres, Juan? –Sí, creo que sí. Nunca me lo había preguntado. Has sido tantas cosas para mí durante tantos años... - Tu novia, tu amante... -Nunca mi mujer.- Estuve a punto de serlo, ¿no?... la guerra... -Sí, la guerra. La guerra es algo muy cómodo; se le puede echar la culpa de todo: de los muertos, de las ruinas, de los tipos como yo, que se quedan vacíos por dentro... y no vuelven ya a creer en nada. Ni siquiera en la novia buena que no espera y se casa con un hombre rico (...)- Aquello fue una equivocación y una necesidad, sobre todo una necesidad.”*. Y continúa un poco más adelante con un lapidario: *“Hay algo más importante que tú que yo: el miedo.”*. Un miedo a perderlo *todo*, a perder un mundo de referentes materiales que simboliza para María José la comodidad, su modo de vida, tal y como apunta Juan en esa misma conversación: *“(...) tu mundo, tu casa, tu marido, tu posición en sociedad, tu estupenda*

³⁴ El aburrimiento es un tema recurrente en los personajes de Bardem. Entraremos en detalle en esta cuestión cuando tratemos *Calle Mayor*.

³⁵ Véanse láminas Nº 1, 2 y 3 del anexo Muerte de un ciclista.

³⁶ El desarrollo de esta doble vida solamente se dará únicamente en lugares como las afueras, es decir, alejados del foco social, aquel que les constriñe a un papel determinado y cínico para consigo mismos.

vida, tu bienestar...”. María José, a diferencia de Juan (como veremos más adelante), no siente culpabilidad ante el crimen que han cometido. Para ella, este supone un obstáculo pasajero, un impedimento que puede anteponerse entre ella y sus lujos, pero nunca aparecerá ni un solo atisbo de remordimiento en sus palabras o gestos. El peso de la vida arrebatada resulta, por tanto, liviano para María José, si acaso, molesto, pues se trata de la muerte de un trabajador cualquiera, perteneciente a un sector deshumanizado, ajeno, inferior y despreciado por ella. No obstante, su actitud será completamente distinta cuando vuelva a matar³⁷, esta vez a Juan, un *semejante*, perteneciente a su misma esfera y cuya vida sí tiene otro valor, momentos en los que contemplamos a una María José turbada e histérica. Bardem construye, por tanto, muy inteligentemente a un personaje que primeramente nos muestra los lujos, vicios y contradicciones propias del estilo de vida de la alta sociedad para, seguidamente, evidenciarlos la verdadera esencia de sus miembros, es decir, siniestros (y seductores) personajes capaces de hacer lo imposible por defender sus privilegios, lujos y fiestas. El precio de sus pecados y caprichos es, según Bardem, pagado por una clase trabajadora indolente y desmovilizada, así como por unas fuerzas del orden que miran hacia otro lado³⁸ y, en todo caso, únicamente capaces de reprimir los jóvenes movimientos estudiantiles que comienzan a evidenciarse en la película y que más adelante trataremos con profundidad. Por último, es pertinente recalcar que la construcción del personaje de María José se complementa a través del de Juan, su antítesis, en un constante juego de contrastes que sirven a Bardem para mostrar la actitud egoísta y fríamente pragmática de María José y su entorno³⁹, ofreciendo una imagen bastante certera de los entresijos de hipocresía y poder que se reiteraban entre las élites franquistas⁴⁰. Encaminémonos, sin mayor dilación, al estudio de esa otra cara de la misma moneda empleada por Bardem para representar a la alta sociedad española de posguerra: Juan.

³⁷ Véase lámina N°4 del anexo Muerte de un ciclista

³⁸ La escena en la que la pareja de policías comenta la muerte del ciclista como un atropello por parte de un camión frente al que no hay nada que hacer, habla por sí sola, como también lo hacen las palabras de la vecina de Aurelia, la viuda del ciclista cuando es preguntada por Juan que si la policía no buscaba al coche del accidente: “¿Se sabe algo del coche? –No, ¡cómo que iba a quedarse ahí!- ¿Y no le buscan?- Eso le dije yo el otro día a un policía que vino a hablar con la Aurelia. -¿Un policía?- Sí, uno de la secreta. Y fue y me dijo, que de buscar el coche ni hablar. Ni saben cómo es.”

³⁹ Ante la amenaza de una posible infidelidad de María José su marido la advertirá contándole una historia de un matrimonio con problemas de adulterio y el castigo del esposo sobre su mujer: “¿Qué hizo el marido, mató a la mujer? –No, mucho mejor. La dejó sin un céntimo, de repente ella se encontró sin su vida, sin la vida de todos los días, nadie la quiso dar una mano.”. Comprobamos que no se alude a ningún tipo de sentimiento amoroso o afectivo, por el contrario, se acude directamente a lo material y económico.

⁴⁰ Caparros Lera, J M. (2000). La oposición al franquismo: Muerte de un ciclista (1955), Calle Mayor (1956), y La Venganza (1957), de J.A. Bardem. (1941-1964). En Caparros Lera, J M. y De Abajo J.J., *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)* (pp. 91-103). Valladolid: Fancy Ediciones.

Juan es una *rara avis* dentro de las altas esferas, un personaje desencantado desde el momento en que aparece en pantalla, que sufre y se encuentra incómodo con su posición, su trabajo y su vida. Esta incomodidad vital, inicialmente aceptada con resignación, llegará a un punto de no retorno que arranca con el atropello del ciclista. Se trata, por tanto, de un personaje repudiado por su propio entorno⁴¹. Su condición de intelectual y sus constantes críticas a la guerra, que no es vista por él como una gesta gloriosa sino como un recuerdo doloroso e indecoroso⁴², sitúan a Juan en una posición incómoda, afectado por los horrores de la guerra y la vacuidad de los sacrificios en ella cometidos. En consecuencia, comprender a Juan requiere remitirse a su pasado, a un tiempo no mostrado en pantalla, pero constantemente mencionado por él mismo y que encierra un tema zanjado (superado⁴³) por los demás pero no por él: la guerra. La guerra (se sobreentiende la Guerra Civil Española) supone para Juan un auténtico punto de inflexión en su vida, un antes y un después marcado por los sueños rotos y por una vuelta a casa amarga (María José se ha casado con otro hombre) que poco a poco se tornará en un total desarraigo. Juan es, por tanto, una pieza fuera de lugar, a quien el conflicto arrebató su proyecto de vida y de realidad, encontrándose, tras su regreso, con un mundo y una sociedad en la que no puede encajar, un trauma que, acabará por personalizarse en una novia que no le esperó, ahora casada con un magnate de la industria (un hombre poderoso y rico⁴⁴ capaz de ofrecerle la estabilidad y riquezas que él no puede) y un puesto de trabajo en la universidad fruto de enchufismos⁴⁵ y no de su propia valía. La guerra (y la paz consiguiente) supone, pues, una ruptura total de la realidad antes

⁴¹ Este diálogo a tres bandas entre Juan, Carmina (su hermana) y María José (quien escucha) nos muestra los complejos del propio Juan y los prejuicios condescendientes bajo los que es observado por su hermana (mujer joven, casada con un hombre de éxito y representante, por tanto, de la familia y del triunfo social): “¿Sabes?, me preocupa mucho... ¡y eso que es el más listo de la familia! –Y el que menos éxito tiene, no valgo una perra gorda- ¡No seas burro! Estoy segura de que es un genio, cualquier día hará algo heroico, estupendo. Creo que está escribiendo ahora una novela. –Bah, no le hagas caso. Carmina está molesta porque no soy una persona importante. Quiere a toda costa que haga algo único.” A continuación María José preguntará a Juan a modo de broma: “¿Por qué no trabajas?”, a lo que, de nuevo, Carmina responderá: “¡Qué derrotista!”, evidenciándonos con pequeños gestos de guion detalles muy importantes de la mentalidad alto-burguesa de la época.

⁴² De nuevo, nos es obligatorio referirnos a este elocuente fragmento: “La guerra es algo muy cómodo, se le puede echar la culpa de todo: de los muertos, de las ruinas, de los tipos como yo que se quedan vacíos por dentro y no vuelven ya a creer en nada. Ni siquiera en la novia buena que no espera y se casa con un hombre rico.”

⁴³ En la primera conversación a la que asistimos entre Juan y su madre, este afirma que “los hermanos buenos están muertos y la fama en las vitrinas”, a lo que su madre responde señalando al pecho “y aquí”, en clara referencia a que ha hecho las paces con esta idea y lo tiene asumido.

⁴⁴ Riqueza que históricamente explicamos a través del estraperlo, es decir, del contrabando en tiempos de necesidad como los más inmediatos al escenario de fin de la Guerra Civil, en los que las buenas conexiones con el nuevo régimen ayudaron a muchos individuos a enriquecerse de esta manera para, más adelante, convertirse en importantes emprendedores afines al sistema.

⁴⁵ En varias ocasiones, es traído a colación el hecho de que el puesto como profesor en la facultad de Matemáticas de Juan es debido a su cuñado, un político importante.

conocida, así como la creación de un nuevo estadio social cuyos excesos, límites e injusticias se materializan en el modo de vida elitista reflejado en la película. Juan parece ser el único personaje consciente de las injusticias y desigualdades derivadas de dicho estilo de vida de las nuevas élites españolas, pero es a raíz del accidente, cuando comenzará un camino auténtico de introspección basado en la toma de conciencia. La conciencia (como veremos más detalladamente en el apartado 4.2.2) es un elemento vertebrador dentro de la filmografía de Bardem, quien, recordemos, es un director que ya por aquel entonces militaba en el partido comunista y cuyo compromiso político ha sido más que analizado en numerosas ocasiones⁴⁶. En ese sentido, es esta toma de conciencia por parte de Juan la que precipitará su entrega a la policía, en un esfuerzo por dar justicia⁴⁷ a un crimen cargado de unas implicaciones morales con las que es incapaz de vivir. Su firmeza a la hora de entregarse nace de la visión inspiradora de los esfuerzos colectivos de los estudiantes por hacer justicia, siendo un momento revelador, un momento de pureza, de aire fresco para el que él llega tarde. Aun así, en su papel de mero observador, Juan es capaz de admirar la solidaridad y honestidad de los universitarios y reconectar con la esperanza de que no todo está perdido en esa España de terciopelos e incienso, buscando aportar su granito de arena con su entrega. Todo este cambio, insistimos, esperanzador para Juan se capta en la última conversación que mantiene con su madre: *“Nunca te he entendido, Juan. Nunca. Demasiado complicado para una mujer como yo. Todo me lo han dado clasificado y medido. Tú te has escapado siempre y jamás he sabido cuál era tu verdadero sitio. Perdóname, no he sabido ayudarte. No he podido. -He debido de ser siempre un desengaño enorme para ti, ¿no, mamá? Buscaba tanto una salida... como esos moscardones, zum, zum. Y siempre tropiezan con el cristal. ¿Sabes?, el otro día en la facultad, alguien rompió el cristal-⁴⁸”*. Así pues, este gesto es el último gran elemento diferenciador entre las actitudes de Juan y María José: para Juan, no existe otra posibilidad moral más allá que entregarse, pues reconoce las consecuencias que ha tenido su acto⁴⁹; mientras que para María José, todo este entuerto no hace más que poner en peligro su comodidad, no está dispuesta a perderla por cuestiones morales ni remordimientos. Este es, quizás, el elemento más álgido del contraste discursivo sobre el que se articula el desarrollo de ambos personajes. No obstante, es interesante pasar por encima, antes de finalizar, otros aspectos que

⁴⁶ De nuevo, reconocido por Bardem en varias entrevistas y en sus propias memorias.

⁴⁷ El propio Juan afirma de su entrega que se trata de un *“viaje; viaje de vuelta a mí mismo”*, respondiendo a Matilde en uno de los últimos compases de la película.

⁴⁸ Véase lámina N^o5 del anexo Muerte de un ciclista.

⁴⁹ Véase lámina N^o6 del anexo Muerte de un ciclista.

movilizan el juego de opuestos entre María José y Juan, a saber (respectivamente): estatus-frustración, interés-amor, continuismo-reproches, silencios-palabras, materialismo-existencialismo, egoísmo-solidaridad. No obstante, existe un elemento inicial que une a la pareja y la vincula a la trama: se trata del miedo, el miedo a Rafa.

Rafa (interpretado por Carlos Casaravilla) es, probablemente, el personaje más interesante de toda *Muerte de un ciclista*. Se trata de un crítico de arte⁵⁰, reconocido y aceptado en los más importantes círculos sociales de la jet set madrileña, pero sin llegar a formar nunca parte de ninguno de ellos y sin ser reconocido por sus miembros como un igual⁵¹. Este personaje resulta una suerte de ingenioso bufón, que orbita entre los principales personajes de la alta sociedad, parasitándolos, observándolos⁵² y ofreciendo un cierto prestigio, una pátina de cultura, asociada a su posición como experto en arte. Rafa nos es mostrado como un alguien cínico y ambiguo, que se divierte observando los pecados e inmoralidades diarios de la alta sociedad. Su posición de advenedizo, de hombre a sueldo y, por tanto, de no miembro o parte de ese mundo, le permite adoptar una postura de testigo de primer orden, siempre atento a intimidades, confidencias y cotilleos. Esta será la munición que emplee para gestionar su frustración y su odio hacia esos mismos individuos de los que sobrevive, a quienes no soporta y de quienes conoce sus secretos más oscuros. De ahí nacerá el temor a Rafa, temor por su capacidad de convertir estos secretos en el fin de una imagen, de una representación o de una fantasía social, y derrumbar así la proyección de esposa fiel, como es el caso de María José, con las consecuencias que todo ello acarrearía. Es interesante ver que su relación con el mundo del arte se trata de una relación metafórica, pues, para Bardem, solamente a través del arte (arte social y reivindicativo) pueden ser expuestos los defectos y suciedades de una clase social casi olímpica para el resto del país, totalmente inaccesible

⁵⁰ Inspirado, tal y como reconoce Bardem en sus memorias, en el crítico de cine Alfonso Sanches.

⁵¹ Conversación entre María José y su marido sobre Rafa: “*No le puedo soportar, es un malbicho. –No, mujer, es un infeliz, un poeta*”.

⁵² A continuación observaremos dos momentos en los que Rafa habla de sí mismo, definiéndose sobre lo que es, lo que ve y cómo se sabe que es percibido por los demás: “*Soy Rafael Sandoval: Rafa. Bueno para nada, admitido en todas partes: en los círculos más estrictos, en vuestras reuniones benéficas, en las fiestas de terratenientes y grandes comerciantes... Yo, un crítico de arte, represento la cultura, con mayúscula. Como vuestro caviar, bebo whiskey, fumo vuestros cigarros... a cambio (y creo que pierdo) os aguanto. (...) Veo vuestros pecados, los clasifico, los archivo y espero (...) todas las cosas feas que escondéis yo las resucito y os las pongo delante. Es una forma de purificación.*”; (A Juan, en los baños del tablao de flamenco) “*¿Sabes lo que te pasa? Me tienes miedo, todos me tenéis miedo. –¿Pero por qué?– Yo sé cosas, cosas feas de vosotros. Las queréis tapar, eh... que nadie las vea. ¡Estoy harto de ser siempre vuestro invitado! El invitado listo, el invitado gracioso, el bueno de Rafa, el simpático Rafa... ¡soy el más fuerte! Vosotros sois una basura, una basura asquerosa, una partida de cerdos egoístas y yo sé, yo sé vuestras cosas sucias, las cosas que escondéis. Me tendréis que pagar para que no hable; para que sigáis siendo la virtuosa dama, el brillante profesor, el gran industrial, para tapar la porquería que sois todos vosotros, todos esos y tú, y María José*”.

y cuya imagen siempre se proyecta vinculada al bien social y al altruismo⁵³. Paradójicamente, la exposición de estos defectos y suciedades ante los propios miembros de la alta sociedad nos es mostrado en pantalla como inútil, como un gesto estéril pues, ante la cristalina evidencia, sus miembros prefieren mirar hacia otro lado y cerrar filas sobre su estilo de vida y comodidad, tal y como ocurre al final de la escena del tablao flamenco. Esta escena supone también un nuevo giro de tuerca, pues asistimos por primera vez en toda la película, a la perplejidad de Rafa⁵⁴, quien no comprende el desesperado “¿Y qué más? ¿Y qué más?” de María José (lo que realmente temía era que Rafa conociese los detalles del atropello). Una vez superado este miedo (miedo por parte de María José, aceptación redentora por Juan), el personaje de Rafa queda desarticulado y no vuelve a aparecer en pantalla. Es interesante destacar la construcción narrativa de este personaje, articulada bajo un curioso desarrollo, basado en juegos, cinismos y miradas, silencios y dobles sentidos que esconden, incluso del propio espectador, aquello que Rafa sabe. Su ambigüedad y la sensación de asfixia que transmite, atrapado en una sociedad que detesta, nos aportan otro enfoque con el que Bardem continúa reforzando el excelente retrato que *Muerte de un ciclista* traza sobre el mundo de las élites españolas.

Otro personaje a destacar, esta vez ajeno a ese mundo de las élites, es el de Matilde, una estudiante universitaria, víctima de una injusticia académica cometida por un aborto Juan, encargado de examinarla. Matilde representa a una generación de españoles esperanzadora, vinculada por lazos de justicia y solidaridad, y representados en una metáfora contra la dictadura franquista por los equivalentes de estudiantes como sociedad y universidad como poder e institución injusta. Matilde es el detonante que desencadene la esperanza y la toma de conciencia definitiva de Juan. Ella (y el resto de los estudiantes) será capaz de transformar los sentimientos de frustración, desarraigo y culpabilidad de Juan en un acto de justicia. Para Juan, Matilde simboliza la primera persona que realmente se preocupa por él, que busca saber qué le ocurre y que quiere entenderle, quiere salvar a esa España atrapada, separada por muros invisibles y metafóricos⁵⁵. Esta generación representada por Bardem en esta película, cuyas luchas comienzan ya a tener peso en una España cambiante, es la misma que protagonizará la Transición de nuestro país, con sus virtudes y demonios, pero también con sus sacrificios y esfuerzos por hacer. El camino que se inicia es, en cualquier caso, esperanzador para Bardem.

⁵³ La proyección del No-Do inventada por Bardem, a la que asistimos junto a Juan, en el cine, habla por sí sola.

⁵⁴ Véase lámina N°7 del anexo Muerte de un ciclista.

⁵⁵ Véase lámina N°8 del anexo Muerte de un ciclista.

4.1.3 Estructura, tiempo y espacios

Nos encontramos ante una película de una duración que no llega a la hora y media (1:27:25). Los recortes forzados por la censura (no tan traumáticos como en otras obras de Bardem) no impiden el correcto desarrollo de la trama, salvedad del final que tuvo que ser cambiado (se pasa de un final original en el que María José se escapa al censurado, en el que aparece cierta moralina redencionista cristiana, vinculada a la idea de crimen y castigo, y que exige que María José muera finalmente). El tiempo de la película discurre entre dos grandes acontecimientos. Por un lado, tenemos lo visible, estructurado en torno a los días que siguen al atropello inicial del ciclista, y, por otro, existe un tiempo de lo invisible, al que se acude a través de diálogos introspectivos de los personajes y que se trata del tiempo anterior de la guerra así como el desarrollo de esta⁵⁶. Este segundo tiempo de lo invisible es empleado, esencialmente, para comprender la situación de desarraigo y desengaño de Juan. No existen diálogos internos o acceso alguno a los pensamientos de los personajes, todo es comunicado a través de conversaciones y, especialmente, juegos de cámara que refuerzan miradas, silencios y dobles sentidos con primeros planos, contraplanos, planos secuencia, de entre los que destacamos la escena en el tablao flamenco, cuya tensión y solidez nos transporta a uno de los puntos más altos de la película. Respecto a los espacios en los que se desarrolla la trama, todos ellos se encuentran en Madrid o alrededores y, de nuevo, son puestos a total disposición del juego de contrastes que articula la película. A continuación trataremos, brevemente, de pormenorizar los principales:

1- Las afueras y los festejos: las afueras es el escenario con el que se abrirá la película, lugar alejado de la ciudad y de sus miradas (más adelante, en el apartado 4.2.3, desarrollaremos esta idea en profundidad), allí donde Juan y María José realizan sus escapadas amorosas y pueden ser libremente. Frente a esta idea se impone el festejo como normal social que constriñe a la persona, obligándola a esconderse y a bañarse de un cinismo social cargado de falsedad y sonrisas fingidas. Aparece, por tanto, el ser *deseado* frente al ser *social*, siendo el primero deudor del segundo, y solo pudiendo existir a través de mentiras y ocultamientos.

2- La casa de la nueva burguesía frente a la de la vieja aristocracia: escenarios de constantes fiestas, muebles de último diseño, decoración cosmopolita y accesorios funcionales, la casa de los nuevos ricos es mostrada como un espacio luminoso pero

⁵⁶ Casi al final de la película, en uno de los últimos diálogos de Juan y María José: “*Las trincheras estaban allí mismo, yo pensaba en ti, en todos los ratos que habíamos pasado juntos, en el último veraneo. Entonces tenía fe en muchas cosas. Te quería, hacía grandes proyectos para el futuro.*”.

despersonalizado, sin esencia, frente a la casa de una vieja aristocracia decrepita y decadente, vacía, oscura, con muebles viejos, decoración pasada de moda y motivos religiosos⁵⁷. Este elemento es aprovechado por Bardem para mostrar el tránsito de poder hacia un nuevo tipo de élite que se está forjando en España, formada por industriales, comerciantes y hombres de negocios cuyas fortunas nacieron en tiempos de escasez y basándose en el estraperlo y en sus buenas comunicaciones con el poder.

3-El barrio obrero y el ocio opulento: en su visita a la casa de la viuda del ciclista, Juan atraviesa una barriada de trabajadores⁵⁸ plagada de miseria, pobreza y condiciones de vida que rozan la subsistencia. La geografía del proletariado, de escasos medios y superpoblada, contrasta con la opulencia, amplitud y limpieza de, no ya la vivienda, sino los lugares de ocio en los que se relacionan los miembros de las altas esferas. Lugares como los hipódromos, clubs sociales ajardinados, museos o tablaos de flamenco aparecen como espacios inaccesibles para una parte mayoritaria de la población y solamente morados por personajes derrochadores e indolentes para con las condiciones de gran parte del pueblo español.

4.1.4 Temas y aplicación didáctica

Muerte de un ciclista nos ofrece una amplia multitud de temas bajo los que trabajar la sociedad española de posguerra de los años cincuenta. De entre esos temas, destacamos un total de tres, como elementos de especial interés y representación para el estudio del periodo citado:

1-Progreso y desarrollo desigual: este es el argumento principal de la obra y en el que Bardem se esforzará por poner más énfasis. El constante juego de contrastes al que venimos aludiendo durante toda esta parte del trabajo, se trata de un mecanismo a través del cual Bardem pretende evidenciar las enormes diferencias materiales y morales existentes entre una clase de trabajadores, honesta y humilde, y otra de poderosos, derrochadores y egoístas, que viven a espaldas de los primeros. Tratar en el aula la brecha social existente en la España de los años cincuenta es un objetivo clave a la hora de explicar el desarrollo social y económico de esta. En ese sentido, la proyección de la película y el detenimiento en ciertos aspectos (especialmente el paso por la barriada proletaria) pueden ilustrar de forma clara esta temática y apoyar la reflexión del alumnado sobre el tema.

2-Revueltas universitarias: durante los años en los que se ambienta la película, ya comenzaban a gestarse las principales revueltas universitarias de carácter antifranquista.

⁵⁷ Véanse láminas N°9 y 10 del anexo Muerte de un ciclista.

⁵⁸ Véase lámina N°11 del anexo Muerte de un ciclista.

Estos movimientos fueron la vanguardia de las primeras protestas visibles contra el régimen dictatorial y su repercusión e intensidad solo irá en aumento a partir de este momento. De cara a conocer su composición y funcionamiento, *Muerte de un ciclista* nos ofrece escenas muy ricas, en las que se puede apreciar el comportamiento de la policía, de las propias autoridades universitarias, así como los detonantes, organización y solidaridad trazada entre los estudiantes. Si bien es cierto que no es un elemento principal de la trama, la visión esperanzadora de las nuevas generaciones españolas (encarnada por Matilde), así como el carácter reivindicativo estudiantil, aporta un punto de inicio bajo el que profundizar en la resistencia antifranquista durante los años de la dictadura, haciéndola visible e impidiendo la, a veces, extendida visión de inmovilismo de la España de estos años.

3-Corrupción del sistema: con grandes problemas para mostrar este tipo de dinámicas en pantalla, Bardem se las ingeniará para hacer intuir al espectador ciertos detalles del engranaje institucional franquista. El cuñado de Juan será la figura que a través de sus discursos vacíos represente al poder gubernamental, con una presencia omnipotente (No-Do, conversaciones, fiestas) y un hacer vacío, solamente completado con su retórica. Sus conexiones con las altas instancias del régimen, le permiten tener un trato de preferencia que obtiene trabajos para Juan o favores para sus amigos industriales, círculos de poder en los que la prevaricación y el *amiguismo* favorece el tránsito de negocios de un España en venta para unos y empobrecedora para otros.

4.2 Calle Mayor (Bardem, 1956)

4.2.1 Origen temático del argumento principal

La presencia de la mujer tanto en la literatura como, más tarde, en el cine, se ha venido rigiendo bajo una serie de patrones muy determinados y, casi sin excepción, vinculados al mundo de los hombres directa o indirectamente. No es de extrañar que apenas existan alternativas al modelo de mujer pasiva extendido por toda la literatura universal (salvedad de algunos textos mitológicos o religiosos). Curiosamente, el cine adopta una postura similar y, pese a que trata a la mujer como protagonista de sus historias más frecuentemente y le da papeles de mayor y mayor relevancia, el elemento femenino siempre aparecerá tratado bajo una óptica masculina, bajo una serie de arquetipos de, bien lo que se espera de la mujer; bien la mujer como objeto observable, disponible y manipulable por el hombre. Esta constante sigue presente en nuestros días y obras como la popular saga de fantasía medieval *Canción de Hielo y Fuego* (Martin, 1996), adaptada recientemente al formato televisivo por la cadena HBO, pese a haber sido alabadas por su papel transgresor e incluso en lo que respecta al rol femenino,

arrojan, ante un estudio que prescinda de la farándula superficial, tristes evidencias de un injusto continuismo para con el papel de la mujer, quien, de nuevo, es expresada en torno al mundo masculino y recompensada únicamente cuando adquiere posturas, iniciativas y adjetivos viriles. Por fortuna, en la actualidad existen referentes mucho más acertados y cercanos a la realidad de la mujer, ya sea del pasado o del presente, que tanto en cine como en literatura abogan y, sobre todo, luchan por romper los clichés y muros que también en estas escenas aprisionan y limitan a la mujer. Nombres como Rafael Chirbes (1949-2015), Carmen Laforet (1921-2004), Carmen Martín Gaité (1925-2000), sin necesidad de acudir al panorama internacional, trazan dignos esfuerzos en esta dirección, mostrando ópticas de mujeres muy diversas⁵⁹ que, pese a tener un rol y lugar asignado por la sociedad de su época, son expuestas bajo una narrativa y técnica discursiva que las aleja de un esquema representativo a merced del hombre. En el medio cinematográfico podemos encontrar voluntades muy similares firmadas por autores como José María Forqué⁶⁰ (1923-1995), Pedro Almodóvar (1949), Vicente Aranda (1926-2015) o Víctor Erice (1940), entre muchos otros. Sus diferentes enfoques y métodos cinematográficos y narrativos, acaban por cumplir un mismo servicio al reconocimiento de la mujer como personaje independiente de la visión del hombre.

No obstante, tanto en literatura como en cine, existe un (casi) género, más justo sería definirlo como tendencia temática, que refleja a la mujer fagotizada, engullida y digerida por la sociedad, la familia, las costumbres o, como veremos más adelante, la propia industria cinematográfica. Una suerte de personajes, de juguetes rotos, que se enfrentan a la institución y a lo instituido en solitario, en desventaja, y que han sido tratados por nombres que abarcan desde Carlos Arniches (1866-1943) o Federico García Lorca (1898-1936) hasta David Lynch (1946), Billy Wilder (1906-2002) o el propio Juan Antonio Bardem. El tema es suficientemente rico como para ser tratado durante páginas y páginas, no obstante, ante el riesgo de extendernos demasiado y de alejarnos del foco principal del trabajo, trataremos de, en primer lugar, resumir los orígenes literarios de *Calle Mayor*, para, seguidamente, abordar otras películas que han tratado también el papel de víctima de la sociedad en la mujer.

Las referencias más inmediatas de *Calle Mayor* se remontan a la obra de teatro de

⁵⁹ La visión coral propia de las novelas de Rafael Chirbes, aporta un profundo abanico de personajes femeninos, en posiciones sociales muy distintas y con grados de compromiso muy diversos (desde la familia, al partido, a la alta sociedad o la universidad, entre otros) que logra aportar iniciativa vital y perspectiva propia a la mujer. En ese sentido, destacan obras como *La buena letra* (Chirbes, 1992), *La larga Marcha* (Chirbes, 1996), especialmente en su segunda parte, *La caída de Madrid* (Chirbes, 2000), o incluso alguno de los compases finales de *En la orilla* (Chirbes, 2004), concretamente el revelador monólogo final de Liliana.

⁶⁰ Especialmente en la adaptación de la obra de Miguel Mihura, *Marivel y la extraña familia* (Forqué, 1960).

Carlos Arniches *La Señorita de Trévez* (Arniches, 1916), en la que el dramaturgo alicantino, en clave de comedia, narrará la historia de Flora de Trévez, mujer “solterona” víctima de una cruel broma de unos señoritos de casino (pertenecientes a una sociedad autodenominada el Guasa Club). Dicha broma consistirá en hacer creer a Flora que existe un pretendiente enamorado que busca contraer matrimonio con ella, llegando a recrear una farsa de embusteros personajes que orbitan entorno a Flora, orquestando la broma perfecta. Por un lado tenemos a la figura de la mujer soltera a quien empiezan a pesar los años y faltar los pretendientes. La soltería aparece como una suerte de destierro, un descalabro social, pues la mujer es concebida, principalmente, como madre, como progenitora y cuidadora del hogar construido por el hombre. Sin el hombre, la figura de la mujer no se comprende, bajo los estándares de esta sociedad (principios del siglo XX) y, por tanto, se espera que la mujer aspire a lograr marido, midiendo su éxito en función de los méritos de este. Así pues, la mujer soltera o “solterona” es vista como una especie de paria, una figura que despierta comentarios y susurros lastimosos de escalera, pero también objeto de chanzas, burlas y crueles insultos que evidencien su fracaso. Es una figura que se mueve entre la lástima y el insulto, entre la pena y el ataque. Pese a las leves mejoras sociales e institucionales introducidas por la 2ª República de cara al papel de la mujer (inclusión en los estudios, inclusión e igualdad laboral, derecho a voto), el triunfo de los generales sublevados y su materialización golpista en la dictadura del general Franco, pronto volvió a relegar a la mujer a un espacio similar al descrito anteriormente⁶¹. Las medidas republicanas supusieron el calentamiento de motores de un avión que jamás llegó a despegar, es decir, en ningún caso la Segunda República supuso un cambio radical y, sobre todo, inmediato en la concepción social de la mujer. En ese sentido, hemos de apoyarnos en una obra coetánea al periodo republicano que no sólo evidencia un continuismo de la recepción social y popular del tándem mujer-soltería, sino que también arroja importantes haces de luz sobre la configuración del papel de mujer víctima: hablamos de *Doña Rosita la soltera* (Lorca, 1935). El paso del tiempo y la configuración paulatina, pegajosa e inexorable de este como prisión es la faceta más trágica y cruda que el genial dramaturgo gaditano expone en su obra. Esta visión asfixiante y de reclusión, eminentemente más trágica, es retomada por Bardem, prescindiendo del tono humorístico de Arniches para dar más peso, seriedad y relevancia al drama al que diariamente se veían expuestas (y siguen viéndose en gran medida) las

⁶¹ La Ley del 24 de Abril de 1952 estableció *de iure* la desigualdad de derechos entre hombres y mujeres, así como su relegación a la tutela que, según esta misma ley, “*la naturaleza, la religión y la historia atribuyen al marido*”.

mujeres de su época. También encontramos otros referentes, un poco más alejados, como *La tía Tula* (Unamuno, 1921), o auténticos himnos populares, muy presentes en la tradición musical española, como *La niña de la estación*, interpretada por Conchita Piquer y escrita por Rafael de León. Tampoco sería muy descarado mirar a uno de los mitos literarios españoles por excelencia, el *Don Juan*, pese a que esta vez la evocación de su historia sea para inspirar precisamente una destrucción del “donjuanismo” y “desromantización” de sus personajes, llevándolos al terreno de lo dramáticamente real. Así mismo, años después, también se seguirán produciendo historias y personajes que mantengan la línea y tensión argumental sobre la mujer soltera y los tabúes sociales, tal y como demuestran obras como *La bella Dorotea* (Mihura, 1963), *Entre visillos* (Martín Gaité, 1957) o incluso canciones como *Penélope* de Serrat. En conclusión, el peso de lo familiar, de la moral católica y de las apariencias, así como la propia construcción de una identidad masculina (lo que se espera del hombre y lo que se le tolera al hombre) son cuestiones pertenecientes a una tradición popular que aparece en nuestra literatura y nuestro cine, y que configura la historia de nuestra sociedad, sus cimientos y, en ocasiones como esta, los rincones más sucios y oscuros del sótano, allí donde encerramos nuestros demonios, aquellos a los que hay que mirar fijamente a los ojos para poder construir un mañana mejor.

Pero este espacio atribuido a la mujer no es, ni mucho menos, un fenómeno exclusivo de la geografía española, por el contrario, se trata de una tendencia global de la que también fueron conscientes muchos otros autores internacionales. Sin detenernos en los ejemplos literarios, es relevante pasar directamente al cine y al tratamiento que ya por 1956 se hacía de la mujer-víctima, de la mujer-perdedora, atrapada por los distintos mecanismos sociales de la realidad. Títulos que abarcan desde *La strada* (Fellini, 1954), *Le notii de Cabiria* (Fellini, 1957), hasta *All about Eve* (Mankiewicz, 1950), *Sunset Boulevard* (Willder, 1950) o *Akasen chitai* (Mizoguchi, 1956), evidencian un interés concreto por tramas femeninas distintas, que rozan la problemática social y que comienzan a salirse del arquetipo decenal al que se sometían los papeles femeninos⁶². Aparecen, por tanto, historias que ponen sobre la mesa la fragilidad de la mujer en un mundo de hombres, con reglas y lógicas de hombres, en el que la mujer no tiene voz, ni opción de progresar, a no ser que lo haga de la mano de un varón. Estas películas

⁶² Según afirma Jordi Llorente en su Trabajo de Fin de Máster *Mulholland Drive y el reverso de Hollywood: “El arquetipo de la mujer fue cambiando década a década: la mujer fatal en los 40 (la época de máximo esplendor del cine negro), la mujer inocente o luchadora de los 50, la mujer sexualmente provocadora de los 60 y la mujer activista de los 70, la mujer emprendedora de los 80 y la nueva actualización de la mujer fatal de los 90, y así hasta la actualidad”*

intentan aproximarse a la óptica de la mujer, a cómo percibe, y sufre, las inclemencias propias de su condición, empujada por la sociedad, la religión y la moral hacia rincones donde se la destruye, donde ha de proyectar una imagen distorsionada de sí misma, donde es manipulada, utilizada y desechada para posterior burla y escarnio público. Pese a que estas películas sigan pecando de haber sido realizadas bajo una visión excesivamente masculina (el encorsetamiento de sus protagonistas femeninos sigue rozando el cliché y, sin duda, limita la visión de la mujer a una serie de acciones y reacciones aún pasivas), lo que realmente nos interesa de ellas es su capacidad de resaltar y destacar las problemáticas sociales de su época, de poner sobre la mesa una situación injusta, incómoda para muchas conciencias; hacer visible lo invisible y, especialmente, señalar a los que con mayor o menor consciencia se convierten día tras día en verdugos, en ejecutores del dolor y de la crueldad, mostrando la verdadera faceta de individuos e instituciones⁶³ cuya presencia y comportamiento se normaliza e interioriza socialmente.

4.2.2 Caracterización de los personajes

Existen numerosas similitudes entre *Calle Mayor* e *I vitelloni* (Fellini, 1953). Tanto el escenario en el que discurre la acción (ciudad media de provincias), como las secuencias finales de ambas películas, vinculadas al tren como huida (al menos como opción de esta), pueden ofrecer interesantes paralelismos a estudiar, pero también sus personajes, pertenecientes a una burguesía media de provincia y condicionados igualmente por la ciudad, la moral y el aburrimiento. En el caso de *Calle Mayor*, encontramos cuatro grandes elementos que articulan el desarrollo y caracterización de los personajes. El primero de ellos es la ciudad, condensada en la Calle Mayor, en la avenida principal de la urbe, allí donde comercios, habitantes y cafeterías convergen. La ciudad es un personaje en sí, al igual que lo es el tiempo en *Der Zauberberg* (Thomas Mann, 1924) o el pantano en *En la orilla* (Chirbes, 2004). Un personaje-escenario⁶⁴ que marca los ritmos de la película, que muestra los condicionantes de unos y otros personajes, que diferencia a través de sus límites⁶⁵, de sus callejuelas, de sus salidas, el comportamiento de sus ciudadanos y su papel como hombres, como mujeres, como gamberros, padres de familia,

⁶³ En el caso de la evidencia de la institución contra la mujer, son interesantes las películas que abordan a la industria cinematográfica como una especie de bestia que engulle a la mujer y regurgita sus restos a su antojo, encontrando ejemplos en *Sunset Boulevard* (Willder, 1950) o en títulos más recientes como *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) o, del mismo autor, *Inland Empire* (Lynch, 2006).

⁶⁴ Más adelante, trataremos con mayor profundidad los escenarios que despliega la ciudad, concretamente en el apartado 4.2.3 *Estructura, tiempo y espacios*.

⁶⁵ Véanse las láminas N^o1 y 2 del anexo Calle Mayor.

vecinos y vecinas. Una ciudad que ejerce una presión apolíneo-dionisiaca⁶⁶ sobre sus ciudadanos, prestando, precisamente, su Calle Mayor (la Calle Mayor siempre observa⁶⁷) a la exhibición de lo *deseable*, de lo *recto*, aquello que la sociedad exige de cada individuo y, a su vez, este se exige a sí mismo en su representación del *super-yo*⁶⁸. Pero también ofrece en sus bares, en el Barrio Viejo y sus esquinas, en la alameda, en las afueras, un espacio donde dar pie a aquello que no es *esperable*, bajo el amparo de la oscuridad o lejos de las miradas de los demás⁶⁹. Ambos espacios acaban por condicionar el comportamiento de sus habitantes y a ellos mismos, limitándolos, dándolos forma, en una dualidad contradictoria pero inmersa, y aceptada, en la lógica colectiva. Por otro lado, la ciudad carece de una personalidad propia pues es una ciudad arquetípica, sin nombre, adjetivada por los paisajes de reminiscencias castellanas (el rodaje se dividió entre Palencia, Cuenca, Logroño y los Estudios Chamartín, en Madrid) y una serie de edificios como la catedral, el casino, la estación de ferrocarril o el seminario (el propio Don Tomás entiende la vida en la urbe estructurada bajo “*tres cosas que son el diapasón de esta ciudad: las campanas de la catedral, los seminaristas por la Alameda en el crepúsculo de tres en tres y el paseo por la Calle Mayor.*”). En consecuencia, las fronteras de la ciudad confieren una sensación carcelaria, donde se mezcla el aburrimiento con las frustraciones personales y las obligaciones sociales: el hombre ha de renunciar a sus salidas nocturnas y gamberradas paulatinamente para centrarse en la vida familiar y la mujer ha de encontrar marido para dedicarse a él. Los intangibles límites urbanos son fruto de lo autoimpuesto, de lo asumido y aceptado por todos, construyéndose a través de las obligaciones, juicios, valores morales y tradiciones religiosas. Sólo vemos un personaje capaz de cruzar indolente (pero plenamente consciente) esta línea imaginaria. A él dedicaremos las siguientes páginas.

Por forzosa contraposición a la ciudad y sus ciudadanos, el segundo gran elemento que comprende la caracterización de los personajes es el de la huida, el escape. Tanto los planos de la estación⁷⁰ como los de las afueras, juegan con esa idea de dejar atrás la ciudad. La propia Isabel Castro (interpretada por Betsy Blair) comenta a Juan (interpretado por José Suárez) durante un encuentro fortuito en el andén: “*Yo no he venido a despedir a nadie. Vengo muchas veces así, por nada. Me gusta ver los trenes.*”.

⁶⁶ La contraposición Apolo-Dionisio, entendida como la lucha entre la rectitud social y las pulsiones vitales, supone una sofisticación en clave mitológica de los conceptos schopenhauerianos de *voluntad* y *representación*, iniciada por Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

⁶⁷ Véase lámina N°3 del anexo Calle Mayor.

⁶⁸ Concepto de la terminología primitiva psicoanalítica donde se reúne el enjuiciamiento de normas morales, reglas, tabúes y nuestra idea de cómo queremos ser percibidos por los demás.

⁶⁹ Véase lámina N°4 del anexo Calle Mayor.

⁷⁰ Véase lámina N°5 del anexo Calle Mayor.

No obstante, la película también cuenta con un personaje que se presenta como claro opositor a los provincianismos y las castradoras costumbres de la Calle Mayor y sus vecinos. Federico Rivas (interpretado por Yves Massard) es un intelectual, amigo de Juan, que acude desde Madrid a la pequeña ciudad para tratar de convencer a Don Tomás (un erudito local) de que participe en la revista “Ideas”, en la que trabaja. Durante su primera estancia de tres días (aún habrá de volver una segunda vez) es integrado por Juan en la pandilla que él frecuenta. Federico se encuentra incómodo entre los miembros de la cuadrilla, ajeno (y opuesto) a sus modos y costumbres, preguntando extrañado a Juan si ese estilo de vida no le aburre: “*Ya me he acostumbrado. Al principio de estar aquí me encontraba muy solo.*”. Federico se trata, por tanto, de un forastero que a través de sus preguntas y observaciones es capaz de señalar y denunciar (primero tácitamente y a medida que el tempo de la película se acelere, más y más violentamente) los comportamientos y actitudes más deplorables de todos los personajes. Se suma, pues, a su papel de huida (o alternativa) el de conciencia. Una conciencia con la que lidiarán los cuatro representantes de la ciudad: Juan (como español medio acomodaticio y que no se cuestiona sus acciones, esas mismas que acaban por convertirlo en verdugo), la pandilla de señoritos de casino (como representación de una burguesía media indolente e insensible dueña de periódicos, bancos e instituciones públicas), Don Tomás (erudito local que no se atreve a abandonar su comodidad académica para exponer *la verdad*⁷¹, es decir, denunciar la realidad y sus claras injusticias) y, por último, la propia Isabel (víctima incapaz de huir de los esquemas que la aprisionan, de las obsesiones familiares y de una genealogía de tradiciones y supuestos que la constriñen como mujer y como persona). Se trata, tal y como hemos dicho anteriormente, de una firme contraposición al estilo de vida provinciano⁷² (para Bardem, aquel que mejor encarna los ideales del franquismo y de la sociedad que lo apoya), secundada por dos grandes negativas: la primera, pasiva, es la

⁷¹ Segunda conversación entre Federico y Don Tomás: “*¿Sabe?, me ha hecho mucho bien venir aquí. Es tonto vivir en Madrid, entiéndame, en ese Madrid de las luces de neón y de la Gran Vía. Además es falso, la verdad está aquí. Esta ciudad y tantas como ella: la Calle Mayor, las gentes... y aún más allá, en el campo. Mi país está sobre todo aquí. Lo reconozco. Uno pretende ignorarlo, creer que es de otra manera, no sé más fácil... No, ahí está. – Enhorabuena. ¿Y qué más? ¿Qué piensa hacer?- ¿Qué puedo hacer? Poca cosa: ver, oír, contar... No tener miedo. -¿Miedo?- Miedo a la verdad. Como Juan. Como usted. Diciendo la verdad alguien, quizá uno mismo, puede sufrir y eso es malo, y sobre todo incómodo. Ya no se puede estar tranquilo bebiendo un buen vino. - ¿Usted cree que su amigo Juan dirá la verdad?- Él no sé, yo sí.*”

⁷² Existen numerosos detalles en la película que evidencian esta mutua confrontación como, por ejemplo, las palabras de uno de los curas del seminario a Federico y Juan en la pensión, ya entrada la noche: “*¡Qué!, ¿no se duermen? –No, aún es temprano, a lo mejor salimos un rato. - ¡Ah, la gente de la ciudad... trasnochadora y depravada!*”. Este pequeño diálogo encierra un claro choque de valores (noche comprendida como depravación; diversión como algo negativo).

no entrada al prostíbulo⁷³; mientras que la segunda, activa, se trata del choque directo con los compañeros de Juan, resumido en un elocuente y cargado de rabia: “*Sois una partida de canallas, un grupito de cobardones, un montón de ratas a las que habría que aplastar. -¿Tú por ejemplo?- Yo, cualquier hombre de verdad, si sois una panda de gamberros inmundos.*”. A través de estas secuencias, Bardem refuerza la presencia de Federico, confirmando la superioridad moral e intelectual del personaje frente a la mediocre camarilla de gamberros acomodados (y la ciudad en conjunto⁷⁴), empleando estas escenas para transmitir un mensaje personal de oposición al franquismo (no es de extrañar que, en un principio, se pretendía que Federico Rivas se apellidase Sánchez, en clara referencia al nombre utilizado por Jorge Semprún⁷⁵ durante la clandestinidad). Finalmente, es importante destacar la voluntad y meta política vertida en este personaje, cuyo desarrollo convierte un drama común en un asunto de gran calado moral, llevando al plano de lo injusto algo que, sin su presencia, hubiera seguido pasando desapercibido. Federico ejerce no sólo de conciencia de Isabel o de Juan, sino, también, (y he aquí su auténtico peso) del espectador, en un nuevo y acertado ejercicio de Bardem por hacer visible lo invisible.

Y es, precisamente, esa invisibilidad la que inunda la vida de Juan. Una invisibilidad ante las injusticias, una inconsciencia ante la repercusión de sus actos y palabras, y un conformismo que torna en sumisa tolerancia al status quo. Pero Juan no siempre fue así, tal y como evidencian sus conversaciones con Federico. Juan es un personaje, ante todo, cobarde. Es un hombre sin iniciativa y sin voluntad de tenerla, alguien acomodaticio que, pese a su inicial soledad al llegar a la ciudad, afirma que “*¡ahora estoy fetén!*”. Este estadio de bienestar (que significa, a su vez, el comienzo de la mejora económica del español medio) tiene, no obstante, un precio: sumirse en un profundo letargo y renunciar a los sueños y valores propios, para sustituirlos por los de “los demás”. Así pues, Juan renuncia a sus sueños de juventud y se sumerge por completo en la dinámica de la pequeña ciudad que mora. La cuadrilla de juguistas se encargará de familiarizar a Juan de las dinámicas de la urbe y lo introducirá de lleno en una rutina pegajosa, aburrida y limitada tan sólo obviada a través de los divertimentos tan habituales como crueles que el grupo de gamberros realiza. Juan participa de esta dinámica casi de forma automática,

⁷³ Véase Lámina N°6 del anexo Calle Mayor.

⁷⁴ Las exigencias de la censura obligaron a suprimir del metraje original una frase en la que Federico culpaba “*a la ciudad, toda la ciudad*” tal y como apunta Antonio Castro en *Testimonio y Compromiso* (Castro, 2013).

⁷⁵ Referencia confirmada por Bardem en varias ocasiones, destacamos la entrevista concedida a Jorge Berlanga en 1999 en *El Cultural*. Recuperada de <http://www.elcultural.com/revista/cine/Bardem-regresa-a-Calle-Mayor/13066>

ante una forma de vida que le arrastra poco a poco y sin que, aparentemente, luche por cambiar de rumbo. Sus aspiraciones en la vida son conocer una mujer con dinero y casarse con ella. Aspiraciones egoístas, carentes de amor o cualquier otro sentimiento superior y que, muy probablemente acabarían por conducirlo a un estilo de vida similar al de sus compañeros (resumido en la visita al prostíbulo de la noche de los sábados para, los domingos por la mañana, acudir a misa con la familia). Pero Juan, no acaba de formar parte total de ese mundo de mezquindades e hipocresías: para Juan aún existe una posibilidad redentora. Todo ello se precipitará cuando “el Calvo” y sus compinches urden durante una partida al billar la broma que tendrá como objetivo a Isabel. El origen de esta broma es, como el de tantas otras anteriores, el más simple y puro aburrimiento. Don Tomás, en su segunda conversación con Federico, lo expondrá de la siguiente manera: *“Una broma: ya se lo dije, se aburren. Siempre del Círculo, al bar Miami, al Cinema Moderno, al Café Nuevo, a la Calle Mayor... y otra vez, Círculo, bar, café, cinema, Calle Mayor... y otra vez. ¡Necesitan divertirse! ¡Nada les interesa! Cumplen su trabajo hasta bien, si usted quiere, y después ninguna inquietud, ninguna ambición... nada en qué pensar. Un buen día, descubren que el prójimo es un espectáculo formidable. Sobre todo si no se le ama. Entonces, es la mejor diversión. ¿Comprende? Igual que un niño jugando con hormigas, también se puede jugar con el prójimo. ¿Cómo? Dando una broma. ¿Qué quiere? Es una ciudad de provincias...”*. No obstante, Juan se percatará de lo que sus compañeros son incapaces, es decir, de la fragilidad de Isabel y de sus sentimientos, lo que le llevará a experimentar un creciente desasosiego y un deseo de poner fin a todo sin herir a Isabel. Esta es la principal diferencia entre Juan y el resto, él aún está a tiempo de marcar la diferencia, de no ceder ante una mediocre deshumanización. No obstante, Juan carece del valor para tomar la decisión correcta y sólo comprende la muerte (la suya o la de Isabel) como una salida viable. Finalmente, sin valor para casarse con ella, para decirle la verdad o para matarse, Juan abandonará a Isabel a su suerte, a merced de la jauría de bromistas y cotillas locales, marcada de por vida por una simple broma. Juan supone la comodidad, la cobardía, el *statu quo* y el inmovilismo (que sólo parece turbado con la entrada de Federico). Un personaje que, sin ser eminentemente malvado, acabará por convertirse en verdugo ante su falta de agallas; un personaje que se ensuciará las manos con el sufrimiento ajeno, con una broma para otros, y a través de quien Bardem busca despertar la conciencia del español medio, aquel que aletargado, consiente y tolera una sociedad plagada de injusticias como la que sufre Isabel.

El último gran elemento que conforma la caracterización de los personajes de *Calle Mayor* es el de la familia y el de lo femenino. Ambos entornos confluyen en la figura de

Isabel Castro, una joven de treintaicinco años de edad, de apariencia inocente y ensoñadora, por consciente de su proximidad al fracaso social que supondría, finalmente, no encontrar marido. Isabel es el exponente que Bardem emplea para evidenciar la diaria victimización que normas sociales y tradiciones suponen sobre los miembros de esa misma sociedad, y cómo lo aceptado por todos (lo *no reflexionado*, especialmente) acarrea dramas invisibles como el mostrado en la película. Pero no sólo se trata de una reflexión hacia afuera, es decir, la culpabilidad no reside únicamente en *los otros*⁷⁶ (huyendo de la concepción sartriana de la alteridad), ya que hablamos de una responsabilidad también compartida por la propia Isabel. Isabel engrosa las filas de *lo dado por bueno*, de una *res gregaria* que no se plantea las injusticias de los esquemas que la atrapan como persona y mujer, quizás por el peso de lo familiar (padre militar, madre excesivamente controladora) que aparece con una rigidez monolítica a la que no desea defraudar, quizás por la comodidad (tal y como vimos en Juan) y el miedo a enfrentarse en solitario a *todo lo demás*, o también porque Isabel alberga aún en su interior esperanza, ilusión... aún no es demasiado tarde para ella. Así pues, prisionera de estas tres cadenas autoimpuestas, Isabel se convierte en policía de sí misma, en militante de lo que se espera aún de ella, con sus paseos por la Calle Mayor, sus modales de señorita, su entrega absoluta (y desesperada) al amor. En Isabel no hay maldad, al contrario, ella no desea que esto les ocurra a otras mujeres, ni siente envidia, tan sólo hay resignación y leves atisbos de una esperanza que se apaga poco a poco. Aun así, ella es partícipe de esta farsa ceremonial de tradiciones y religiosidad de una manera activa, pero ¿por qué? La respuesta es clara: Isabel no es consciente, no tiene conciencia del aparato que orquesta por encima de ella ni se plantea una alternativa al modelo mental que le han inculcado desde niña. Sólo en los últimos momentos de la película podemos apreciar un cambio radical en el personaje, cuando Federico le expone toda la broma de la que es objeto. A partir de ese momento vemos a una Isabel en trance, turbada, pues su mundo acaba de desmoronarse ante sus pies y todo lo que creía ha sido demostrado como falso. Ya no hay esperanza, no hay ilusión, pero tampoco hay engaño. Ve la auténtica pasta de un ser humano que juguetea con sus semejantes, capaz de ser artífice de un crimen tal como el que ella experimenta, y entiende a la ciudad como, casi, enemigo, al menos, fuente de juicios, ataques y humillaciones a los que se verá sometida el resto de su vida. Este es, probablemente, el punto más importante de la película, pues, como veremos más adelante, la postura de la Isabel consciente adquiere, gracias a la magnífica interpretación

⁷⁶ En referencia a la célebre frase de " *l'enfer c'est les autres*" perteneciente a la obra de teatro *Huis clos* (Sartre, 1944).

de Betsy Blair, un calado de dignidad, capaz de ser transmitido sin diálogos y en apenas unos minutos.

Pero Isabel no es el único personaje femenino que tiene cierta relevancia en la película. Muy en los márgenes, casi desapercibida y con una discreción invisible, propia de la esencia y resignación del personaje, aparece Tonia, una de las mujeres que trabaja en Chez Madame Pepita, el prostíbulo del Barrio Viejo. Ella, también enamorada de Juan, le espera. Es tratada como un divertimento prescindible, sin sentimientos. Es una mujer que tiene que trabajar y ganarse la vida de esta forma, pero que no renuncia a encontrar su parcela de dignidad, esperando ensoñada. Es otra víctima, más desapercibida del papel del hombre sobre la mujer, pero también del dinero y de la cruel fuerza que el dinero (prostitución y sobornos) ejerce, violentamente, desde la altura económica, sobre gentes desesperadas y desamparadas por el propio sistema.

No quisiéramos finalizar este apartado sin mencionar que, para muchos autores⁷⁷, Bardem presenta a Isabel como una mera excusa para criticar, desde una perspectiva muy política, a los oscuros y desalmados miembros de la pequeña burguesía de provincias, escenificados en *Calle Mayor* por los señoritos de casino. No obstante, es interesante mencionar un argumento que se opone a esta teoría: la decisión y voluntad de Isabel a la hora de embarcarse (o no) en ese último tren, momentos antes del baile. Último tren acabará por partir, al contrario que en la escena final *I vitelloni*, sin una Isabel que asume su situación con una estoica dignidad, repleta de dolor y de voluntad de lucha, de resistencia y valentía frente a la sociedad de una ciudad que la verá como una pobre desdichada, una paria, un juguete roto. Así pues, lejos de huir hacia la libertad y de tomar el tren que la aleje de los siniestros personajes y eventos que ha sufrido, Isabel adopta una postura de resistencia^{78 79}, muy similar a la que, según Bardem, se veía obligado a tomar el español medio, atrapado en una España negada, en ese esperpento extraño que se reforzó con el franquismo y que clavó sus garras en la vida cotidiana y privada de millones de españoles. Ante la imposibilidad de tomar un tren que nos separe de nosotros mismos, Bardem propone la resistencia en forma de toma de conciencia, en forma de un progresivo despertar y de una lucha diaria por desenmascarar las verdaderas sombras que se proyectan, tanto de día como de noche, en torno a nuestras particulares y

⁷⁷ Guarinos, V. (2007). "Calle Mayor". *Mujer y teatro. Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (2), 55-73

⁷⁸ Ríos, J. (1999). *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

⁷⁹ Esta postura de resistencia que aparece en la película guarda relación con los escritos del filósofo español Josep Esquirol recogidos en *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad* (Esquirol, 2015).

personales calles mayores.

4.2.3 Estructura, tiempo y espacios

La estructura externa de la película responde a un formato bastante normativo, con una duración de poco más de una hora y media (1:34:42) y sin que las secuencias mutiladas por obra de la censura impidan el correcto desarrollo del metraje. Muy por encima, pero a tener en cuenta, los efectos de la censura sobre el metraje original hicieron hincapié en eliminar las escenas de efusividad amorosa entre Isabel y Juan, minimizar la presencia religiosa (y de religiosos) y algunos diálogos como los anteriormente mencionados de Federico culpabilizando a toda la ciudad o la mención a algunos compañeros militares del padre de Isabel que “*ya son generales y más*” (ese “*y más*” como referencia a la cúpula franquista o al mismo Franco). La película se divide en tres partes: los días previos a la broma, el desarrollo de esta y su precipitado y triste desenlace minutos antes del baile. La apertura de la película la realiza un anónimo narrador que nos acerca a una pequeña ciudad de provincia cualquiera y nos introduce de lleno en la Calle Mayor, bajo el tintineo de las matutinas campanas de la catedral. Su voz no volverá a ser escuchada en toda la película. La caracterización de los personajes (ya explicada en el anterior apartado) se realizará únicamente a través del diálogo, sin existir ningún tipo de monólogo interno y siendo potenciado a través de planos concretos (de menor fuerza e intensidad que en *Muerte de un ciclista*) y, sobre todo, del uso de la música (la escena en la que visitan el piso de las afueras hablar por sí misma, dejando intuir al espectador los pensamientos asesinos que cruzan la mente de Juan en ese instante) y el correcto aprovechamiento del tiempo de la película. El manejo del tiempo por parte de Bardem es, por tanto, una pieza indispensable para comprender los personajes. Por un lado, cuando nos presenta a Isabel y a la ciudad, el tempo se caracteriza por su lentitud favoreciendo la paulatina incursión del espectador, día tras día, en la dinámica y rutina de la urbe y de una Isabel resignada, que espera. Respecto a Juan, la velocidad en la que sus acciones son representadas va *in crescendo*, haciéndonos partícipes de la sensación de agobio, culpa y miedo ante la llegada de la hora del baile. Como en una pesadilla, la velocidad junto con el ruido, la música y las voces de los demás, entra en escena cada vez que la decisión, la posibilidad de cambio llama a la puerta de Juan (su huida a ninguna parte tras la conversación con Federico en la taberna) y de Isabel (el flagrante “*¿A dónde? ¿Pero a dónde?*” en la taquilla de la estación, entre mezclado con el silencio de Isabel, las protestas del resto de la fila y el tren a punto de partir). No obstante, cuando esta desaparece y ambos firman su renuncia a otro posible, la película abandona su vertiginosidad para dar paso, de nuevo, a la lentitud casi estática de una Calle Mayor

abarrota, esta vez bajo la lluvia. Isabel tras los cristales, detenida, esperando, para siempre.

En relación a los espacios que maneja la película, pese a tener una diversidad de escenarios un tanto inferior que *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* despliega un firme mapeado de la geografía urbana que compone la ciudad de provincia española de los años cincuenta. En un exhaustivo y riguroso esfuerzo por recrear las costumbres de esta, Bardem, condicionado por las exigencias de la censura, traza una serie de elementos arquetípicos, característicos de toda ciudad pequeño-mediana española, es decir, las principales estructuras que habilitan (y condicionan) la sociabilidad urbana: la catedral, el casino, la calle principal, el paseo ajardinado o alameda, el cine o las afueras. Diseccionar la correlación existente entre espacio urbano y sociabilidad dentro de este contexto, es una labor ampliamente interesante y cargada de posibilidades, pero, de nuevo, las exigencias de espacio nos limitan a una breve citación de sus principales características:

1-La catedral/iglesia: se trata de un entorno eminentemente femenino. Es el espacio de sociabilización de la mujer de clase media, donde demostrar su piedad y colaborar en obras de caridad. Es violentado por el hombre⁸⁰ para acceder a la mujer, en el caso de Juan, para proseguir su conquista amorosa.

2-El casino: el casino supone un espacio de actividad social únicamente masculino, constituido por las ruinas de un pasado culturalmente activo (su nutrida biblioteca, únicamente frecuentada por Don Tomás, supone el último vestigio) y por una zona dotada de mesas de cartas y de billar donde se reúnen los ruidosos señoritos locales como punto de partida de su rutina de alterne.

3-La Calle Mayor: arteria principal de la ciudad, donde confluye la vida urbana, en un asfixiante cruce de saludos y conocidos. Supone un escenario de exhibición en el que sexualidad, costumbres, prejuicios y aspiraciones (esencialmente económicas⁸¹) jugarán al servicio del emparejamiento y cotilleo local, como única arma contra el aburrimiento.

4-El cine: el cine aparece en *Calle Mayor* metaforizado a través de las entradas con las que juguetea Isabel. A través de esta secuencia, Bardem nos informa de la felicidad de Isabel por haber hecho algo “de novios”, una actividad de pareja muy habitual en la época, en un espacio que integra a ambos sexos y que ofrece cierto aislamiento de las miradas de los demás⁸².

⁸⁰ Véase Lámina N°7 del anexo Calle Mayor

⁸¹ El propio Juan afirma a Federico que su deseo es ser jefe de su sección y casarse con una chica rica.

⁸² Tal y como señala Juan Ríos en *La ciudad provinciana: literatura y cine en torno a Calle Mayor* (Ríos, 1999): “Ya es un tópico, no por ello menos real, hablar de hasta qué punto el cine se convirtió en una escapatoria, en un refugio, en aquella época. Frente a la anodina realidad, la oscuridad de la sala

5-El Barrio Viejo: las calles del Barrio Viejo aparecen en la película como una especie de arrabales en los que se mezclan las tascas, los bares y las casas de citas. Sus esquinas y callejuelas son un terreno atravesado únicamente por los hombres pudientes al anochecer, cuando la ciudad se desdobra y muestra su cara oculta (el espectador desconoce pero intuye otro tipo de vida por el día). Un ocio únicamente masculino en el que la mujer es de nuevo violentada tanto activamente (las prostitutas) como pasivamente (las mujeres, muchas veces conscientes de las actividades de sus maridos).

6-Las afueras: Carmen Martín Gaité sostenía que “*las parejas desterradas que no tenían donde besarse se exilaban desde los barrios del centro a los desmontes, a la tierra de nadie*”⁸³. Isabel y Juan están también condenados a una especie de exilio amoroso en las afueras de la ciudad. Allí, tal y como vimos en anteriores apartados, las parejas se encuentra a cubierto de las miradas y el murmurar local, sin miedo a que lo privado, lo de dos, de paso a un estadio público cargado de inquisidoras etiquetas, prejuicios sobre la “integridad moral” y escándalos que se extienden a lo familiar (y casi siempre son más pesados y cargan sus tintas en el componente femenino). Las afueras ofrecen un respiro, no sólo de lo urbano, también de la *urbanidad*⁸⁴. Significan un lugar lejos del aparato moral y religioso del franquismo, libre, donde aún no ha llegado la garra censora de lo instituido, donde nada ni nadie puede prohibir ni los besos, ni “*los restos del amor en las afueras*”⁸⁵.

7-El extrarradio: este último espacio es, probablemente, el escenario más invisible, pero no por ello menos presente, de toda la película: aquello no mencionado pero que está ahí. A lo largo de toda la película asistimos al desarrollo de una historia centrada en el estilo de vida y contradicciones de una clase media acomodada, aburrida y adormecida. Salvo Tonia y sus compañeras, no encontraremos en ningún momento personajes de estratos más humildes. Pero están ahí, fuera del núcleo de la ciudad y de sus actividades, en el extrarradio, con otras preocupaciones (no mostradas pero intuidas

permitía establecer un paréntesis de ficción. Muchas parejas sumaron a esta circunstancia la posibilidad de una relación algo más íntima, sumidas en una oscuridad que aparentemente les acercaba más. Esa circunstancia justifica la importancia del paso dado. Sin ningún remordimiento, sin hacer caso a la presión moralista ejercida en contra del cine.”

⁸³ Martín Gaité, C. (1994). *Esperando el porvenir: homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Ediciones Siruela

⁸⁴ Urbanidad comprendida en este contexto como normas sociales referentes a lo amoroso, lo permitido y no, lo *esperado* en público del hombre y, sobre todo, de la mujer.

⁸⁵ Los posibles cambios (o ausencia de éstos) en la percepción de los años cincuenta y de la actualidad sobre las afueras puede abrir un nuevo campo de referencias y paralelismos a estudiar. En ese sentido, se antoja pertinente traer a colación *Las Afueras* (García Casado, 2007) del poeta Pablo García Casado: “*por más que se extiendan las ciudades hasta juntarse/ unas con otras por más desengaños que el sexo la muerte/ o las oposiciones nos deparen quedarán siempre las afueras/ la oscuridad de los polígonos industriales la ineficacia/ el ministerio de obras públicas por más que se empeñen/ colectivos ciudadanos asociaciones de vecinos seguirán/ amaneciendo los restos del amor en las afueras*”

por el público) y, sobre todo, con otra moral⁸⁶, otros problemas. La idea del extrarradio como un lugar donde ocurren *más cosas*, cosas importantes, capaces de representar a un país, es mencionada por Federico: “*Esta ciudad y tantas como ella: la Calle Mayor, las gentes... y aún más allá, en el campo*”⁸⁷. *Mi país está sobre todo aquí. Lo reconozco.*”. También destacar la idea de extrarradio como escenario de expansión urbanística, germen de la unidad familiar y muestra de tímidos retazos de mejoría económica (como indirectamente muestra la escena en la que Isabel, su madre y Juan⁸⁸ acuden a observar el piso en construcción).

4.2.4 Temas y aplicación didáctica

Calle Mayor, bajo una aparente simplicidad argumental, oculta un interesante conjunto de temáticas dotadas de la suficiente riqueza como para ser capaces de mostrar las debilidades y preocupaciones sociales de la época que retratan. Así pues, la violencia contra la mujer y el papel otorgado por la sociedad a esta, es, sin duda, el hilo argumental que conduce la historia mostrada en pantalla. No obstante, limitar el apartado presente únicamente al tema principal, restaría los importantes méritos que *Calle Mayor* ofrece para trabajarse en el aula. Por ello, a continuación, trazaremos una lista que relacione los temas de *Calle Mayor* con su aplicación didáctica de cara a un aprendizaje más completo de la sociedad española de posguerra en los años cincuenta:

1-La violencia social e institucional contra la mujer: tal y como hemos mencionado, este es, sin lugar a dudas, el tema principal de la película, aquel que articula la trama y da sentido a la historia narrada. Pese a tan sólo mostrar violencia física en una ocasión (un amago, casi forcejeo, entre Tonia y Juan), la película está plagada de actos que podemos catalogar como violencia contra la mujer y que evidencian las duras condiciones de vida que atravesaron durante años millones de mujeres españolas. La violencia, por tanto, se articula desde tres frentes que convergen entre sí. El primero de ellos es el de la sociedad, regida por un estricto código moral católico que comprende a la mujer como madre y esposa, impidiendo que salga de ahí. El segundo es el de lo institucional-estatal, es decir, el de un marco legislativo (y educativo) que refuerza con normas legales las normas sociales, subyugando a la mujer a un tutelaje en manos su padre o marido. Por último, el tercer frente es el de lo familiar, entendido como primer pilar

⁸⁶ Esta *otra moral* es recogida con gran elocuencia en *La caída de Madrid* (Chirbes, 2000): “(...) así que se dejó besar y a las dos o tres semanas se fue con él. «No soy una fulana», le dijo, y él se reía más que nunca: «Prejuicios burgueses, qué coño de fulana, eso ellas, casadas, respetables, en su buen piso, y con un querido médico, o haciéndoselo con el cura de la parroquia, los pobres no tienen que guardar las apariencias, sino que tienen que cumplir lo que sus sentimientos les dicen y mis sentimientos me dicen que te quiero y no necesito ningún papel de nadie».”.

⁸⁷ La cursiva es mía.

⁸⁸ Véase Lámina N°8 del anexo Calle Mayor.

educativo, así como disciplina de obligaciones y aspiraciones que, desde el seno materno, van esculpiendo las mentalidades.

Dotar de nombre, sentimientos, rostro, etc., al espacio social de la mujer en la España de los años cincuenta, sensibiliza y hace consciente al alumnado de una situación real y característica de la historia de nuestro país. El visionado de la película, y la explicación a través de los ejercicios propuestos, ayudará a interiorizar los mecanismos (mencionados en el anterior párrafo como frentes) que permiten este tipo de violencia, así como a plantearse su evolución hasta nuestros días, vinculando las repercusiones pasado-presente, historia-actualidad.

2-La vida en la ciudad de provincias: al igual que *Muerte de un ciclista* pone su énfasis en la alta sociedad española y sus contradicciones, *Calle Mayor* realiza un ejercicio similar con el estilo de vida de la pequeña-media burguesía provinciana. Sus personajes, espacios y conversaciones nos retrotraen al mundo de lo cotidiano de la ciudad de provincias española, escenario fundamental de la historia social de nuestro país. Conocer la geografía urbana, los principales elementos que articulan la vida social de los ciudadanos, su relevancia y justificación política, así como los lugares no mostrados (el campo, el mundo del trabajador, la pobreza) apoyará por un lado la adquisición de un conocimiento que explique la organización de la vida social en las ciudades provincianas de los años cincuenta (así como la lógica del desarrollo de esta y de sus principales actividades) y por otro, la reflexión sobre el desarrollo hasta la actualidad de las ciudades de provincia, la importancia de los edificios que la componen, el cambio de actividades y lógicas urbanas y, por último, las relaciones entre geografía urbana, costumbres y vida.

3-Costumbres sociales, tradiciones religiosas y moralidad en la España de posguerra: el modelo de sociedad promovido por el Franquismo, clava sus raíces en la familia como piedra angular de todo el proyecto, familia española, católica y trabajadora, que aparece como paradigma de un modelo social basado en la religión, el patriotismo (de una idea de España muy sesgada y excluyente) y el *orden*. Evidentemente, los miembros de esta familia se cortan por un patrón muy específico que requiere una serie de *virtudes* y comportamientos *ejemplares* que comprenden al hombre como cabeza de familia y a la mujer como ama de casa, madre y esposa sumisa. Recoger toda esta tradición, sus contradicciones, el peso en el día a día de los españoles y su materialización en una sociedad-policía, cargada de prejuicios y de inquisiciones, contribuye enormemente a que el alumnado conozca, primeramente, el caldo de cultivo cultural y social bajo el que se articulaba la sociedad española de estos años y, segundamente, la capacidad represiva

que las normas sociales (y políticas) pueden llegar a tener sobre la vida de un individuo (Juan, por ejemplo) o una colectividad (las mujeres o los homosexuales, por ejemplo).

4-Aburrimiento, crueldad e indolencia: este tema es, quizás, uno de los más interesantes de toda la película. ¿Qué mecanismo incita a una persona a convertirse en un cruel depredador de sentimientos? ¿Cuáles son los esquemas que maneja el odio? ¿Cuándo se entiende por broma una humillación? ¿Qué impide ver los sentimientos del prójimo? Todas estas preguntas parecen converger hacia una misma respuesta: el aburrimiento. El aburrimiento y la frustración entremezclan sus ácidas esencias en un malestar esquizofrénico que convierte lo deleznable en mezquino, el poder en abuso y el triunfo en reproche. Como vimos en las conversaciones entre Federico y Don Tomás, el erudito local, concededor de la “fauna” de casino cree firmemente que el aburrimiento es el motor que impulsa la crueldad mostrada contra Isabel (pero también contra él mismo o contra otros miembros de la comunidad). El aburrimiento que produce la constante repetición de una misma rutina, siempre en los mismos lugares y ante las mismas caras y, sobre todo, la imposibilidad (o bien incapacidad) de romper con esta, conduce a estos macabros personajes de casino a buscar un entretenimiento en los demás, en la risa zafia y la broma al débil. La ausencia de otro tipo de aficiones o inquietudes, sumadas al egoísmo⁸⁹ y a falta de empatía, conlleva a este tipo de acciones, propias de seres acomplejados que han de mirar a los demás por miedo a no ver su auténtica y pobre naturaleza reflejada. El tratamiento de esta cuestión en el aula (más allá de la breve identificación de clases pudientes-estilo de vida corrupto que Bardem realiza en *Calle Mayor* pero, especialmente, en *Muerte de un ciclista*) se realizará en clave de problemática social a relacionar con nuestros días, tal y como podremos ver en el apartado 5.2 de este trabajo.

5-Huída frente a lucha: la presencia opresiva de la ciudad, de los vecinos, de las normas y obligaciones familiares y sociales, aparece como monolítica pero no inamovible dentro de Calle Mayor. Efectivamente, los personajes principales de la película tienen en varias ocasiones la opción de huir y ambos (bajo ópticas y consecuencias muy diferentes) la contemplan. Por un lado, Juan se plantea huir de esa vida y de la broma que ha ido demasiado lejos al comprender que o bien se casa con Isabel, o bien destroza sus sentimientos. Para Juan, la huida tiene que ver con su tranquilidad de conciencia, con hacer desaparecer los problemas y enredos que él mismo ha creado. Por el contrario,

⁸⁹ Pequeños detalles de guion pero, de nuevo, magistrales evidencia el egoísmo de Juan (más patente), pero también el de “el Calvo” quien, según afirma Juan, sabe dejar muy bien a sus parejas o el resto de miembros, casados y a la vez clientes habituales de casas de citas.

hacer frente al problema, es decir la lucha, es comprendida por Juan como un choque directo, al que no está dispuesto, con todo su estilo de vida (comodidad) y que comprendería desenmascarar a sus compañeros del casino y a él mismo, en un ejercicio de honestidad que protegiese a Isabel y a sus sentimientos. No obstante, Juan decidirá no hacer nada: ni huye, ni lucha, simplemente deja a Isabel a merced de la crueldad que él mismo ha orquestado. Por el contrario, la visión de huida de Isabel se establece en dos escalones. El primero de ellos es la huida de lo familiar y de la tenacidad de su papel de solterona, huir a otro lugar donde no sea juzgada pero... ¿a dónde puede huir? En segundo lugar, cuando la broma le ha sido revelada por Federico, Isabel está a punto de dejar todo atrás y embarcarse en un tren hacia Madrid con Federico, quien la ofrece comenzar de nuevo, no dejar que se convierta en carnaza de burlas y cotilleos. Isabel, finalmente, no toma ese tren. Miedo, inmovilismo o quizás dignidad. La dignidad de luchar desde dentro y de adoptar esa postura de resistencia a la que hemos hecho alusión en apartados anteriores. De nuevo, la aplicación de este tema correrá a cargo de una serie de ejercicios cuyo desarrollo será expuesto en el punto 5.2 de este trabajo.

5. Lectura de las problemáticas sociales tratadas en la filmografía propuesta

Entre el aula, la pantalla, el cine, la realidad y la vida hay un ineludible vínculo que, en este trabajo, no queremos pasar por alto. Desde nuestra privilegiada tarima, podemos ser capaces de fomentar entre nuestros alumnos actitudes, debates y planteamientos que incentiven su capacidad crítica y les ayuden a crecer en valores. Estéril sería el trabajo de profesor si se contemplase como una mera transmisión de conocimientos, corrección de exámenes y miradas furtivas al calendario de festivales. Es por ello que, a medida que nos aproximamos al final de este trabajo, resulta prácticamente obligatorio dedicar un breve apartado a esa serie de cuestiones tratadas por *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* cuya aún candente actualidad y vigencia, hace necesario un acercamiento conjunto que invite a la reflexión y al pensamiento en el aula. Los temas tratados por ambas películas son temas de gran relevancia e implicación social. De entre todos los mostrados en pantalla, hemos decidido hacer una selección de aquellos que pueden guardar una mayor relación con el presente y que, pese a mostrar una España en blanco y negro, no difieren tanto de los de la España en HD.

5.1 Problemáticas reflejadas en *Muerte de un ciclista*

Como hemos podido comprobar, *Muerte de un ciclista* nos ofrece una serie de temáticas candentes y de muy presente actualidad a debatir con los alumnos. En primer lugar, el tema principal de la corrupción (y de su herencia histórica) puede ser tratado desde diversos ángulos con los alumnos. Tanto los niveles de corrupción ética como

institucional que son mostrados en la película nos permiten trazar interesantes debates que tiendan puentes entre pasado y presente, fomentando la reflexión colectiva de los alumnos y la justificación con fragmentos de la película y los conocimientos adquiridos en el aula de estas. Por otro lado, el profundo abismo mostrado entre pudientes y clases más humildes es, también hoy, una lacra que sigue martirizando nuestras sociedades. En el contexto actual español, poner en evidencia estas fuertes diferencias y apoyar una reflexión sobre el origen y consecuencias de estas (vinculándolas también con el tema de la corrupción), puede suponer un elemento interesante de cara a concienciar las lacras que aún a día de hoy guarda nuestra sociedad.

5.2 Problemáticas reflejadas en *Calle Mayor*

Respecto a *Calle Mayor*, destacamos esencialmente dos grandes temas a tratar. El primero de ellos es el peso del machismo en el pasado y su resistencia en el presente. Se busca trazar elementos de comparación (por ejemplo ciertos programas televisivos y sus actitudes con respecto a la mujer), noticias y experiencias de los propios alumnos para crear un debate que resalte y despierte actitudes machistas y de violencia que aún hoy mantenemos contra las mujeres, concienciando de la importancia de esta lucha y, sobretodo, de su pertinencia ante los aparatos que aún (consciente o inconscientemente) la promueven día a día. El segundo tema a tratar es el impacto del acoso y cómo la *Calle Mayor* ha acabado por transmutarse a un entorno virtual (redes sociales). Ver los orígenes del abusador (aburrimiento, envidia, frustración) y las crueles consecuencias a las que son expuestas las víctimas, puede generar un interesante debate en el que los alumnos puedan adquirir perspectiva y concienciación sobre este tipo de dinámicas y sus representantes actuales.

6. Conclusiones

A lo largo de este Trabajo de Fin de Máster, hemos recorrido dos de las más importantes obras de la filmografía de Bardem y, paralelamente, del cine español y universal. Nos encontramos ante dos películas cuya propia esencia audiovisual nos permite trabajar con nuestros alumnos con métodos que tiendan puentes hacia una sociedad cada vez más empapada de lo inmediato, audiovisual y telemático. Introducir este tipo de herramientas y dotar, por un lado, de nuevas fuentes de acceso a la información y, por otro, de una capacidad crítica para entenderlas, es una tarea que únicamente se puede abordar trabajando directamente sobre este tipo de materiales. En ese sentido, consideramos que este trabajo colabora a poner una primera piedra de un edificio que solamente puede ser completado a través de un esfuerzo colectivo y convergente desde el resto de materias. Así mismo, la obra seleccionada de Bardem se

trata de un interesante ejercicio de retrospectiva que nos remonta al corazón de nuestros orígenes, evidenciándonos sus más oscuros pasajes y sus dolorosas consecuencias. Ser capaces de comprender la grandeza del cine de Bardem y su directo vínculo con la génesis social y cultural de la que somos herederos, es un trabajo necesario en estos días, una reivindicación casi desesperada de comprender nuestras raíces más directas, sin necesidad de retrotraernos a lejanos exotismos o rebuscadas piezas, nuestro país, nuestros alumnos, sus familias y nosotros mismos estamos ahí, entre la Calle Mayor y las afueras.

7. Bibliografía

- Alba, R., ed. (2005) *Literatura española: una historia de cine*. Madrid: Polifemo.
- Aguilar, J.M. (2007). *El cine y la metáfora*. Madrid: Renacimiento.
- Barbáchano, C. (2002) *Entre cine y literatura*. Zaragoza: Prames.
- Bardem, J.A. (2002) *Y todavía sigue: Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Editorial B.
- Bazim, A. (1976) *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Éditions du Cerf.
- Bergala, (2002) *L'hypothèse du cinéma: Petite traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. París: Cahiers du cinéma.
- Bernárdez, A., García, I. y González, S. (2008). *Violencia de género en el cine español: análisis y guía didáctica*. Madrid: Complutense.
- Castro, A. (2013). *Testimonio y compromiso*. Madrid: Ediciones JC.
- Colaizzi, G., ed. (1990) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, Colección Teorema.
- Conquero, D. (2002). *¡Filmando!: Seis maneras de hacer cine en España*. Madrid: Nuer.
- Diez Puertas, E. (2003). *Historia social de cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Ferrán, O. y Glenn, K. (2002). *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain*. New York: Routledge.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Editorial Akal.
- Ferro, M (1993). *Cinéma et histoire*. París: Folio Histoire.
- Marí, R. (1992). *Juan Antonio Bardem. La resistencia del cineasta de fondo*. Madrid: Editorial Mitemas.
- Morin, P. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Ríos, J (1999). *La ciudad provinciana: literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Anexos Muerte de un ciclista

Lámina 1



Aquí contemplamos a María José en uno de los típicos espacios de sociabilidad de la mujer de las élites, en una fiesta, bebiendo alcohol y junto al piano (tocado por Rafa, a quien busca para divertirse).

Lámina 2



De nuevo otro espacio de referencia de la mujer de la alta sociedad. No es extraño observar a María José en un museo. La cultura aparece como un hobby femenino, vinculado con el coleccionismo y el patronazgo.

Lámina 3



La iglesia y el mundo de lo religioso, menos patente que en las clases medias, también aparece como escenario fundamental de la vida de la mujer adinerada. Es interesante, no obstante, observar que la mayoría de acciones vinculadas al mundo de lo religioso tienen que ver con la caridad o la beneficencia. Que María José quiera dar un sueldito caritativo a la viuda del ciclista, al final de la película, como forma fácil de lavar su conciencia, tiene mucho que ver con este modo de vida.

Lámina 4



María José cometiendo el crimen contra Juan. Momentos de tensión y de nervios del personaje, en una huida hacia delante, a sabiendas de lo que acaba de cometer al matar a un igual, al matar a parte de su vida y de su pasado

Lámina 5



Uno de los momentos más interesantes de la película. Juan presencia con admiración la revuelta estudiantil y su fuerza, junto a Matilde. En estas escenas queda reflejada la administración universitaria como brazo (más suave) adyacente al poder y a sus ansias represivas, cuyas paredes de cristal pueden ser vulneradas por la solidaridad y el esfuerzo colectivo, según Bardem.

Lámina 6



Juan observa de primera mano las condiciones bajo las que vive la clase trabajadora española y comprende el futuro que depara a los huérfanos y a la viuda, en una visita a la barriada obrera.

Lámina 7



María José grita desesperada a Rafa, buscando saber si conoce los sucesos del accidente. Rafa, atónito, observa desenchajado, perplejo e intuyendo que hay algo incluso más oscuro que María José esconde.

Lámina 8



Esta alambrada muestra la imposibilidad de unir mundos. El de Matilde, soleado, abierto, con territorio a recorrer. El de Juan ya cerrado, acabado. Solamente le queda entregarse y conseguir así eximir su trayectoria vital.

Lámina 9



La casa de la vieja aristocracia, oscura, silenciosa, solitaria, con sensaciones de un pasado que ya no volverá jamás. La vieja élite de España.

Lámina 10



La casa de la nueva riqueza, luminosa, ruidosa, con música, gente, tabaco, alcohol, diversiones varias y amigos. Decoración a la última moda y muebles de diseño que evidencian la mentalidad y paso de otra nueva generación de élites españolas, sus vínculos con lo material y económico (frente a la honra y el pudor de la aristocracia).

Lámina 11



Elocuente fotograma que muestra la situación en la que vivían muchos españoles durante estos años. Estos escenarios (exagerados en ocasiones, pero reales siempre) funcionan, tal y como hemos mencionado en otras ocasiones, como mecanismo de contrastes que buscan despertar conciencia en el espectador.

Anexos Calle Mayor

Lámina 1



Calle Mayor de día, en un tránsito de conocidos y habituales. Al fondo, los soportales repletos de gente y negocios.

Lámina 2



La ciudad de noche y una de sus callejuelas desiertas en las que la cuadrilla de señoritos da rienda suelta a rutina narcótica, acompañada de un ocio nocturno relacionado con la prostitución y el alcohol.

Lámina 3



El grupo de gamberros observa, desde el casino, la Calle Mayor. En ella, tras un encuentro fortuito, Isabel y Juan pasean. Momentos después, uno de los señoritos ingeniará la broma que articula la trama de la película.

Lámina 4



Isabel y Juan se besan a las afueras de la ciudad, allí donde nadie puede verles.

Lámina 5



Estación de tren, Juan despide a Federico, momentos antes de toparse casualmente con Isabel.

Lámina 6



Federico espera en el exterior del prostíbulo. La primera gran negación, aún pasiva, al estilo de vida cínico e hipócrita de los señoritos provincianos.

Lámina 7



Juan sabe dónde ir a buscar a Isabel. Conoce dónde estará y violenta el encuentro entrometiéndose en un espacio, a priori, femenino como es la Iglesia.

Lámina 8



Juan camina junto a Isabel y su madre por las afueras, donde podemos ver la actividad frenética de construcción de pisos. Otro paso más en la relación.

Anexo Guía del Profesor

A continuación, mostraremos una serie de ejercicios, propuestas y dinámicas de trabajo que sirvan como apuntes al profesor de cara a extraer el mayor beneficio didáctico a las películas propuestas. Empezaremos por las cuestiones históricas, para finalizar con las problemáticas sociales aún presentes en nuestros días. Respecto a la metodología de trabajo, será tanto escrita como oral. Se propone un cuestionario de preguntas relacionadas con la película que se responderá primeramente y a grandes rasgos a nivel colectivo, oralmente para, a continuación rellenar en unas pocas líneas por parte del alumno aquellas preguntas que el profesor considere más pertinentes para el aprendizaje de la asignatura.

1. Muerte de un ciclista

Ejercicios de análisis social, de cara a distinguir las capas sociales mostradas en la película:

- ¿Qué diferencias observamos entre el mundo de las afueras y el del centro?
- ¿Qué elementos permiten articular la vida a unos y otros españoles?
- ¿Cuáles son los principales mecanismos a través de los que se articula la desigualdad (a nivel político, económico, habitacional, laboral...)?
- ¿Existen diferencias entre los comportamientos *morales* de los miembros de los dos mundos retratados? ¿Cuáles? ¿Por qué?
- ¿Cuáles son los vehículos utilizados por la gente pudiente y cuáles por las clases más humildes?

Reflexiones sobre la manera de hacer cine, intenciones de la película, voluntad del director y crítica como espectadores-historiadores:

- ¿Qué busca Bardem cuando nos muestra estas desigualdades? ¿Es casual? ¿Son exageraciones?
- ¿Cómo podemos contrastar lo mostrado en pantalla con lo ocurrido en el pasado reciente de nuestro país?
- ¿Qué elementos positivos y negativos destacarías del reflejo de la sociedad española mostrado en *Muerte de un ciclista*?
- ¿Conoces otras películas, series, documentales, programas de TV o Internet que muestren nuestra sociedad actual de manera similar a la que pretende *Muerte de un ciclista*? ¿Qué crees que un cineasta que quisiera representar nuestra sociedad actual

tendría que filmar para tal motivo?

Estudio de la geografía urbana y sus principales componentes, así como de la estructura física que configuraba la ciudad y la vida en esta de los españoles de posguerra:

-¿Cómo se divierten los personajes de la película?

-¿Todos se divierten igual?

-¿Qué elementos configuran el día a día de los personajes?

-¿Cuáles son los principales edificios que aparecen en la película?

-¿Cómo son las calles mostradas en la película?

-Analiza el peso de las afueras dentro de la película, como espacio alejado del centro, de las miradas. ¿Cómo se comportan María José y Juan? ¿Es igual este comportamiento que en otros contextos? Intenta adjetivarlo.

Reflexión conjunta sobre cuestiones relacionables con el contexto actual, varios temas que pueden ser interesantes para tratar con los alumnos:

-Brecha de desigualdad aún presente entre nosotros, en España.

-Hipocresía frente a aceptación (exprimir el conflicto María José-Juan).

-El precio de la riqueza: ¿puede haber ricos sin pobres? ¿Existen alternativas a la acumulación de bienes en unas pocas manos? Trazar vínculos con la estructura global.

-Corrupción institucional ¿hasta dónde llega? ¿Cómo se puede luchar?

2. Calle Mayor

Ejercicios de análisis social, de cara a distinguir las capas sociales mostradas en la película:

-¿Cuál es el estatus de los principales personajes de la película? ¿Y de Tonia?

-¿Qué tipo de actividad desarrollan?

-¿Cuál es el papel de la mujer a nivel laboral? ¿Y a nivel social?

-¿Cómo organiza su ocio el hombre? ¿Y la mujer?

-¿Cuál es el peso de la religión católica en la sociedad mostrada?

-¿Cómo lo organiza la clase trabajadora? ¿Nos es mostrado en la película?

Reflexiones sobre la manera de hacer cine, intenciones de la película, voluntad del director y crítica como espectadores-historiadores:

-¿Cuáles son los aspectos que Bardem pretende destacar en la película?

-¿Conoces otros ejemplos que destaque el papel de la mujer en el cine, televisión, Internet?

-¿Consideras necesario esta reivindicación? Justifica tu respuesta.

-¿Qué papel juega Federico en la película?

-Hablemos de lo *mostrado* en pantalla frente a lo *no-mostrado* o intuido. ¿Consideras este recurso útil? ¿Lo reconoces en otras películas, series, documentales...?

Estudio de la geografía urbana y sus principales componentes, así como de la estructura física que configuraba la ciudad y la vida en esta de los españoles de posguerra:

-¿Cuáles son los principales edificios mostrados en las películas?

-¿Son accesibles tanto a hombres como mujeres?

-El peso de la Calle Mayor ¿lo reconoces en tu ciudad?

-Compara las afueras de *Calle Mayor* con las de *Muerte de un ciclista*. Elementos comunes y discordes.

Reflexión conjunta sobre cuestiones relacionables con el contexto actual, varios temas que pueden ser interesantes para tratar con los alumnos:

-La situación de Isabel ¿es un caso aislado? ¿Era algo común en la época? ¿Sigue siéndolo?

-La mujer como víctima del lenguaje, de determinados escenarios, de la hipersexualización (televisivamente, sobre todo). ¿Somos conscientes de las injusticias que cometemos a diario a través de nuestras palabras o actitudes? ¿Cómo podemos mejorarlas.

-La virtualización de la Calle Mayor, el paso a las redes sociales.

-Abuso escolar, consecuencias, cobardía y frustración de los perpetradores. Análisis de los señoritos de casino.