

Trabajo Fin de Máster



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras.

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DE LOS AÑOS
60 A TRAVÉS DEL LARGOMETRAJE
NUNCA PASA NADA (1963)
DE JUAN ANTONIO BARDEM.

Autor: Rafael Gil de Blas.

Tutor: Ramón Pérez de Castro.

Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria
Audiovisual.

Valladolid, septiembre de 2025

INDICE

1	INDICE DE FIGURAS.....	4
2	AGRADECIMIENTOS.....	6
3	PALABRAS CLAVE.....	6
4	RESUMEN.....	6
4.1	Resumen.....	6
4.2	Abstract.....	7
5	INTRODUCCIÓN.....	8
6	JUSTIFICACIÓN.....	9
7	OBJETIVOS.....	10
8	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS.....	11
9	MARCO TEÓRICO. ESTADO DE LA CUESTIÓN y METODOLOGÍA.....	11
10	MAPA DE PÚBLICO y ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN.....	13
11	JUAN ANTONIO BARDEM.....	15
11.1	Vida y filmografía de Juan Antonio Bardem.....	15
11.2	Personalidad de Juan Antonio Bardem.....	45
11.3	Características del cine de Juan Antonio Bardem.....	46
11.4	Definiciones del cine español según Juan Antonio Bardem.....	57
12	UNA APROXIMACIÓN A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60.....	60
12.1	Sociedad: el cambio de paradigma.....	60
12.2	Religión Católica. Los inicios de un cambio radical.....	62
12.3	Economía y su repercusión social.....	64
12.4	Costumbres, forma de vida, cultura y cine en la España de los primeros 60.....	68
12.5	Migraciones.....	81
12.6	Educación.....	83
12.7	Política.....	85
13	<i>NUNCA PASA NADA O UNE FEMME EST PASSÉE</i> (1963).....	92
13.1	Ficha técnica.....	92
13.2	Breve Argumento de la película.....	93
13.3	Origen de la película.....	94
13.4	Características y novedades, técnicas y narrativas de la película.....	98
13.5	Localizaciones de la película.....	101
13.6	Personalidad y comportamientos de los personajes de la película.....	103
13.7	Sociedad que se muestra de la película.....	114
13.8	Similitudes y diferencias con <i>Calle Mayor</i> y con otros largometrajes.....	120

13.9	Críticas recibidas	125
13.10	Estreno de la película.....	128
13.11	Participación en festivales.....	129
13.12	Experiencias del rodaje	129
14	CONCLUSIONES.....	134
15	BIBLIOGRAFÍA.....	140
16	FUENTES ELECTRÓNICAS Y WEBGRAFÍAS.....	141
17	ENTREVISTAS	147
18	FILMOGRAFÍA	147
19	WEBGRAFÍA DE FIGURAS.....	147

1 INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Cartel de Bienvenido, Míster Marshall.	22
Figura 2: Cartel de Cómicos.	24
Figura 3: Cartel de Muerte de un ciclista.	25
Figura 4: Fotografía Juan Antonio Bardem durante el rodaje de Muerte de un ciclista.	26
Figura 5: Cartel de Calle Mayor.	29
Figura 6: Cartel de La venganza.	31
Figura 7: Cartel de Sonatas (Las aventuras del marqués de Bradomín). Figueroa, G. y Paniagua, C. (1959).Recuperado de filmaffinity.com	33
Figura 8: Cartel de Viridiana.....	35
Figura 9: Cartel de Nunca pasa nada.	37
Figura 10: Cartel de Variedades.....	39
Figura 11:	40
Figura 12: Cartel de El puente.	41
Figura 13: Cartel de 7 días de enero.	42
Figura 14: Cartel de La huella del crimen: Jarabo.	42
Figura 15: Cartel de Lorca, muerte de un poeta	43
Figura 16: Cartel de El joven Picasso.	43
Figura 17: Fotografía de Bardem, en A Coruña en el rodaje de la serie «El joven Picasso». .	44
Figura 18: Fotografía de Juan Antonio Bardem durante el rodaje de 'La venganza'.	46
Figura 19: Fotografía de Juan Antonio Bardem, en un rodaje.	50
Figura 20: Fotograma de don Camillo con su escopeta en Don Camillo.....	62
Figura 21: Fotograma de don Camillo y la mujer de Peppone.....	64
Figura 22: Fotograma de Atraco a las tres.....	66
Figura 23: Fotograma de la película Un millón en la basura.	68
Figura 24: Fotograma de 'La gran familia'.....	70
Figura 25: Fotografía del Movimiento Democrático de Mujeres.	71
Figura 26: Fotografía de una familia frente al televisor.....	72
Figura 27: Fotografía del Seat 600.	72
Figura 28: Fotografía del Seat 1500.	73
Figura 29: Fotografía de una obra de teatro.	74
Figura 30: Cartel de la película El verdugo.	76
Figura 31: Fotografía del Antiguo Cine Avenida en el nº 37 de la Gran Vía.	79
Figura 32: Fotografía del cantante Raphael.	79
Figura 33: Fotografía del actor, humorista y dibujante de historietas Miguel Gila Cuesta.	80
Figura 34; Fotografía de emigrantes españoles despidiéndose en Sevilla.	82
Figura 35: Fotografía de emigrantes.....	82
Figura 36: Fotografía de una escuela, en los años 60.	83
Figura 37: Fotografías de escuelas, en los años 60.	84
Figura 38: Fotografía de la audiencia de Franco en el Palacio de El Pardo al Consejo del Reino (7 enero 1968).	86
Figura 39: Fotografía de los tecnócratas aperturistas.	87
Figura 40: Fotografía de mineros del pozo Santiago.	89
Figura 41: Fotografía de la huelga de estudiantes y del movimiento obrero.....	89

Figura 42: Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) en Nunca pasa nada.	96
Figura 43: Cartel de Une femme est passée.....	100
Figura 44: Fotografía de los soportales de la Plaza Mayor de Aranda de Duero.	101
Figura 45: Fotografía de La plaza del Trigo de Aranda de Duero.....	102
Figura 46: Fotografía de la Fachada del Colegio Castilla de Aranda de Duero, antigua fachada del Instituto Sandoval y Rojas de Aranda de Duero.....	102
Figura 47: Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) junto a otras dos protagonistas de Nunca pasa nada, María Luisa Ponte y Matilde Muñoz Sampedro	108
Figura 48: Fotograma de Corinne Marchand (Jacqueline) en Nunca pasa nada.	108
Figura 49: Fotograma de Antonio Casas (don Enrique) & Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) en Nunca pasa nada	109
Figura 50: Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) & Jean-Pierre Cassel (don Juan) en Nunca pasa nada.	110
Figura 51: Fotograma de Antonio Casas (don Enrique) y Corinne Marchand (Jacqueline)..	111
Figura 52: Fotograma de Jean Pierre Cassel y Corinne Marchand bebiendo en el bar.	112
Figura 53: Fotograma de Jean Pierre Cassel (don Juan) y Corinne Marchand (Jacqueline) en el castillo del Conde (Castillo de Peñafiel).	113
Figura 54: Fotograma de la visita de Corinne Marchand (Jacqueline) en el mercado de la Plaza Mayor en Nunca pasa nada.	119
Figura 55: Cartel de Nunca pasa nada.	128
Figura 56: J. A. Bardem y J. Gutiérrez Caba en el 25 aniversario de Cine Club Duero.....	128

2 AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los figurantes de la película que me han aportado información para la elaboración de este proyecto: D. Juan José Cobo, D. Francisco Calvo, D. Carlos Antonio Rincón Cid, D. Pedro Rincón Cid, D. Celestino Díaz Navas, D. Malaquías de Blas Sanz.

Una mención especial por su colaboración a D. Óscar Meabe Ruiz, D^a. María Cebas Gañán, Dr. D. Rafael Anastasio Gil Garay, Prof. D. Daniel Mourenza Urbina, Prof. D. Ramón Pérez de Castro.

3 PALABRAS CLAVE

Juan Antonio Bardem, *Nunca pasa nada*, *Une femme est passèe*, (1963), sociedad española de los años 60, cine español.

4 RESUMEN

4.1 Resumen

Este trabajo, sin pretender ser un estudio estrictamente sociológico, es una aproximación a la sociedad española de los años 60 del siglo XX a través del punto de vista que Juan Antonio Bardem plantea en su película *Nunca pasa nada* (o *Une femme est passèe*) de 1963, que para él era una de sus mejores obras. En ella, su director expone el efecto perturbador que provoca un hecho accidental e inocente en una anodina sociedad burguesa de provincias. La aparición fortuita de una atractiva mujer extranjera desata los chismorreos de las aburridas beatas, enciende el deseo sensual de su maduro protector, alimenta las ilusiones vitales e intelectuales del modesto profesor, y provoca la crisis matrimonial de la sumisa y resignada ama de casa burguesa. Su marcha parece dejar las cosas como estaban... pero ya nunca nada será igual en la vida de sus protagonistas.

Esta película fue duramente subestimada por la crítica, acusada de autoplagio, burlada como “Calle Menor” e ignorada por muchos historiadores y periodistas, que,

como Alonso Barahona en 1992, no la incluyen en sus trabajos sobre la Historia del Cine Español, aunque está valorada como una de las cien mejores películas del cine español.¹

Sobre la base de estos argumentos pretendo extraer diversas conclusiones razonadas, y reivindicar la importancia que esta película debería tener en el panorama cinematográfico de nuestro país.

4.2 Abstract

This work, without claiming to be a sociological study, is an approach to Spanish society in the 1960s from the point of view that Juan Antonio Bardem presents in his 1963 film *Nunca pasa nada* or *Une femme est passée*, which he considered one of his best works. In it, the director shows the disruptive effect that an accidental and innocent event has on a bland bourgeois society in the provinces. The chance appearance of an attractive foreign woman unleashes the gossip of bored, pious women, ignites the sensual desire of her mature protector, fuels the vital and intellectual illusions of the modest teacher, and causes a marital crisis for the submissive and resigned bourgeois housewife. Her departure seems to leave things as they were, but nothing will ever be the same again in the lives of its protagonists.

This film was severely underrated by critics, accused of self-plagiarism, mocked as ‘Calle Menor’ and ignored by many historians and journalists who, like Alonso Barahona in 1992, did not include it in their works on the history of Spanish cinema, even though it is considered one of the hundred best films in Spanish cinema.

Based on these arguments, I intend to draw several reasoned conclusions and vindicate the importance that this film should have in the cinematographic landscape of our country.

¹ Filmaffinity (s.f.h) y Sánchez (2023).

5 INTRODUCCIÓN

Este trabajo intenta reflexionar fundamentalmente sobre la visión de la sociedad española de los años 60 del siglo XX que Juan Antonio Bardem refleja en su película *Nunca pasa nada* (1963). Para ello es importante revisar previamente el contexto, teniendo en cuenta las diferentes facetas de la vida, la filmografía y las características del cine de su director, así como analizar los aspectos más importantes de la sociedad de la época: su cultura, formas de vida, la religión, la economía, las costumbres, la migración, la educación y la política, esencialmente.

Para su análisis previo me ha parecido importante repasar de forma sistemática algunos aspectos de la vida, la filmografía y las características del cine de su director, reconocido como el cineasta social más significativo del cine español, así como examinar, desde un punto de vista lo más objetivo posible, los elementos más importantes de la sociedad de la época; desde sus formas de vida, el peso de la religión, la evolución de la economía, las costumbres, y la influencia de la migración, del turismo, de la educación y de la política en una sociedad que tenía limitados sus derechos y libertades.

Estos dos apartados me servirán de base para hablar acerca de la película con el fin de extraer diversas conclusiones razonadas en respuesta a las hipótesis e interrogantes planteados. Por ejemplo, cómo Bardem traslada a una pequeña localidad de provincias las características del estamento burgués de la sociedad española de la dictadura; o su planteamiento argumental melodramático y cómo el uso de cierta simbología le ayudó a eludir la dura censura del gobierno; también nos preocuparemos por las técnicas cinematográficas que utilizó para reforzar su mensaje y le hicieron avanzar como cineasta; de cómo emplea las localizaciones y escenarios naturales para aportar realismo a su relato, etc. Nos ocuparemos igualmente de la descripción de la personalidad y el comportamiento de los personajes, prestando especial atención a la figura femenina: estereotipada por el régimen, la mujer es la pieza clave de la historia y sobre ella se fundamenta todo. Igualmente, resulta de interés señalar las similitudes y diferencias que existen entre *Nunca pasa nada* y otras de las grandes películas de Bardem, especialmente con la mucho más conocida *Calle Mayor* de 1956; paralelismos y disonancias que se amplían hacia un panorama global sobre cómo el cine español de la época reflejaba dicha sociedad. Por último, aprovecharemos para recuperar algunas anécdotas del rodaje

relatadas por el director, Julia Gutiérrez Caba y dar a conocer además las experiencias inéditas de algunos de los figurantes, memoria frágil y perecedera que merece ser restacada.

6 JUSTIFICACIÓN

A finales de los años 50 y principios de los 60, la sociedad española -hasta entonces rígidamente controlada por las normas de la religión católica y asfixiada por el régimen autocrático de la dictadura-, comienza a recibir las influencias extranjeras y el alivio económico de la política de los tecnócratas. El desarrollismo, las migraciones y el turismo, empezaron a cambiar la sociedad y, de manera especial, la mentalidad de esta generación.

Este trabajo busca reivindicar y poner en valor la importancia -incluso la calidad- del cine social español de los años 60 a través del análisis de una de las mejores obras de Juan Antonio Bardem: *Nunca pasa nada* (1963). Mucho menos conocida que otras de la misma época y/o del mismo director, sin embargo la película refleja a nuestro juicio de manera *fidedigna* la vida de la clase media burguesa de la sociedad de provincias, esa que empieza a recibir las nuevas ideas y a cambiar su estatus.

Gracias a ella podremos apreciar las características del cine de su director de forma bien clara, pues a nuestro juicio supone además un hito en la incorporación de ciertos elementos técnicos y narrativos que fructificarán inmediatamente: el gusto por el realismo social inspirado en el neorrealismo italiano, rodando fuera de los estudios, en escenarios naturales para enseñarnos el marco en el que se desarrolla su historia; junto a ello, la influencia del melodrama de Hollywood en la estructura argumental, reforzada por el uso del blanco y negro, el *cinemascope-techniscope*, la música y la iluminación.

Una de las razones que me ha llevado a elegir este tema y esta película en concreto tiene que ver con razones estrictamente personales. Se trata de una película rodada en mi localidad de origen, Aranda de Duero (Burgos) y en la cual participaron, entre otros, mis abuelos materno y paterno, además de algunos paisanos más en calidad de figurantes. Por eso, me interesó desde el principio dar cabida a esos relatos, experiencias y anécdotas producidas durante la filmación de algunas escenas, completando el estudio de las fuentes con entrevistas y trabajo de campo. Todo ello para recuperar la memoria de una historia tan frágil como los recuerdos de los que llegaron a participar en ella.

7 OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es analizar y -llegado el caso- reivindicar *Nunca pasa nada* o *Une femme est pass  e*, como una de las mejores películas del cine social y el melodrama español de la década de los 60 del siglo XX. Igualmente subrayar su importancia dentro de la filmografía de Juan Antonio Bardem, a pesar de lo cual ha sido menospreciada y generalmente olvidada por parte de la crítica y el público. Es preciso conocer la personalidad de su director, su evolución personal y artística y las características de su cine, para entender sus inquietudes sociales y sus motivos para la realización de esta obra

A sus valores est  ticos y puramente fílmicos, queremos añadir la importancia de la película como artefacto cultural que refleja de manera muy interesante y personal la sociedad de una ciudad de provincias, identificando los cambios que empiezan a apreciarse en ella. Por eso mismo, además de reflexionar sobre el marco histórico y cultural en el que nació el film, nos interesa conocer con más profundidad la personalidad de su director y las características de su cine. Temas como el impacto que produce en cualquier sociedad la irrupción de un forastero, del “otro” y como trastoca su *statu quo*, destacar la importancia del ambiente urbano y de las relaciones interpersonales en su cine, exponer la fortaleza de los personajes femeninos y resaltar el papel de una gran actriz, Julia Gutiérrez Caba -en una de sus mejores interpretaciones cinematográficas-, son algunos de los objetivos propuestos. Pretendo identificar los cambios que empiezan a apreciarse en dicha sociedad a principios de los años 60, gracias a la influencia del desarrollismo tecnócrata y al turismo.

Nos marcamos como objetivo destacar la importancia del ambiente urbano en el desarrollo argumental de la película, así como la trascendencia de las relaciones interpersonales en su cine, reflejo de su gusto por el realismo social y el melodrama.

Igualmente, como hemos señalado más arriba, otro de los objetivos de este trabajo es el recopilar y dar a conocer testimonios vivos sobre el rodaje y su desarrollo, teniendo en cuenta precisamente como esos “otros” cinematográficos influyeron y fueron recibidos en una pequeña ciudad de provincias como Aranda de Duero (Burgos).

8 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

El visionado de la película y la consulta bibliográfica y de otras fuentes me han llevado a plantearme una serie de preguntas, a las que intentaré dar respuesta en los diferentes apartados del trabajo, extrayendo igualmente algunas conclusiones personales.

¿Cómo nos muestra Juan Antonio Bardem la sociedad de provincias española de su tiempo en *Nunca pasa nada*?

¿Es esta descripción extrapolable a la sociedad española en su conjunto?

¿Cómo se reflejan la personalidad y las relaciones interpersonales de sus personajes en la película?

¿Qué papel desempeña el ambiente urbano, figurantes y localizaciones en la trama argumental del largometraje?

¿Qué similitudes y diferencias encontramos entre *Nunca pasa nada* y otra película de su autor como es *Calle Mayor*? ¿Qué otras películas tratan temas similares en el cine de la época?

Partiendo de mi formación anterior como Historiador del Arte, tras haber cursado varias asignaturas sobre historia y estética de la cinematografía, a partir del conocimiento previo de la película y de lo aprendido en el Máster, me planteo la importancia de *Nunca pasa nada* como obra clave en la evolución formal y el desarrollo creativo de Juan Antonio Bardem, superando la habitual consideración de película de tono menor para ella.

9 MARCO TEÓRICO. ESTADO DE LA CUESTIÓN y METODOLOGÍA

La mayor parte de los trabajos que se han publicado sobre la vida y obra fílmica de Juan Antonio Bardem se han basado en entrevistas personales. Esta es una fuente fundamental, ineludible sobre todo tras la desaparición del director pues está claro que resulta imposible de repetir. Sin embargo pronto observamos que las entrevistas realizadas en vida a Bardem coinciden machaconamente e insisten en los mismos datos. Las publicaciones de Cerón y de Castro (2013) son los trabajos más completos, objetivos y sistemáticos a la hora de describir la trayectoria profesional del director. Las últimas publicaciones de su sobrina María, se basan en las entrevistas concedidas por Juan Antonio Bardem en distintos medios, sus publicaciones en revistas especializadas y

algunas cartas personales del director. Incluso -como dice Castro-, Bardem en su autobiografía *Y todavía sigue, memorias de un hombre de cine* (2002) repara sobre todo en episodios anecdóticos, bien interesantes, pero pasa de puntillas sobre cuestiones importantes, capitales para entender su cine.

En nuestra opinión, la figura de Bardem se percibe aún con fuertes contrastes de luces y sombras, algo distorsionada -o mejor- algo caricaturizada. Por ejemplo, respecto a su película de 1963, *Nunca pasa nada*, ya hemos indicado que ha sido menospreciada como autoplagio de su creador por una buena parte de la crítica, con el consiguiente silencio historiográfico. Por el contrario, algunos historiadores del cine la han ensalzado como una de sus mejores películas, opinión que él mismo ayudaba a difundir. En este sentido, vendría a recoger gran parte de las características más interesantes e identificables de su cine, tanto en la parte literaria/argumental como en la técnica. Atendiendo a esto último, a pesar de las intensas búsquedas bibliográficas, no he encontrado ningún estudio sobre la película lo suficientemente exhaustivo que confirme o desarrolle tal idea; tampoco que contemple la obra y a su autor en conjunto, ya que todos los artículos, aunque interesantes, son muy parciales: bien porque son monográficos sobre un aspecto concreto o porque son muy genéricos, a manera de cortos capítulos en libros. De hecho la mayor parte de lo que se ha escrito sobre la película se centra en elementos anecdóticos, algo que me parece insuficiente para una película reconocida por su creador como una de las mejores de su filmografía.

En este sentido merecen ser destacados los trabajos de Checa (2008), Pérez (2007), Alonso (2021) y Viñuales (2024), entre otros, pues ahondan en la construcción de los personajes, sus relaciones interpersonales y con el entorno. Mourenza (2016) destaca la fortaleza de las protagonistas femeninas de Bardem y su represión a nivel sexual y su lectura ha servido para afianzar y desarrollar la idea que teníamos tras el visionado de la película. Todos ellos son espléndidos estudios de los que he aprendido e intentado reunir para ayudar a la comprensión global de la película y su director.

El trabajo pretende por tanto revisitar en primer lugar la película como obra de creación estética y como documento histórico-cultural gracias a varios visionados. Estos se desarrollaron de forma concienzuda y en distintas etapas de la evolución de este trabajo. A ello se añade la revisión de fuentes primarias como distintas entrevistas que concedió Bardem a varios medios de prensa y audiovisuales, noticias y artículos en revistas especializadas de la época, para lo cual me he servido del material disponible online, repositorios virtuales y hemerotecas y bibliotecas como las de la Cátedra de Cine

de la UVA, donde además desarrollé mis prácticas del Máster. Una parte fundamental de este trabajo ha sido la localización y revisión de la dispersa bibliografía existente sobre la película: monografías, artículos de revistas, fuentes electrónicas y webgráficas, bien disponibles físicamente en las bibliotecas de la Universidad de Valladolid, de la Junta de Castilla y León y otras (incluido el préstamo interbibliotecario), bien a través de los recursos electrónicos y bases de datos a los que se nos permite el acceso. Estas mismas fuentes bibliográficas han sido la base para poder reconstruir el contexto histórico general y para estudiar el contexto particular y condicionantes concretos que rodearon el rodaje de la película, especialmente los administrativos (la lucha con la censura estatal y la autocensura económica). Sin embargo, para poder reconstruir diferentes aspectos del rodaje nos hemos basado en los curiosos testimonios de algunos supervivientes que colaboraron como figurantes en el rodaje y que ahora aportamos gracias a las entrevistas e informaciones orales recabadas. Con todo ello, destacamos que se han analizado fuentes múltiples así como una metodología interdisciplinar, en diálogo, abierta a la sociología, la historia del arte y de la imagen e incluso el patrimonio audiovisual. Todo sin obviar breves incursiones en el análisis fílmico y textual, fundamentalmente desde una perspectiva social y cultural lo más holística que nos ha sido posible.

10 MAPA DE PÚBLICO y ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN

Este trabajo está orientado a los amantes y aficionados del cine hasta expertos en esta materia, que estén interesados en obtener más información acerca de la sociedad española de los años 60, reflejada en la película *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée* (1963) de Juan Antonio Bardem, a través de diferentes datos y opiniones personales, y de la vida y filmografía de su director.

El trabajo está planteado para amantes, aficionados y expertos en cinematografía, pero también para el público no especializado, porque creo que es necesario transmitir lo que era la sociedad española de los años sesenta; la política, la educación, la religión, las migraciones, o la economía, los modos, las costumbres y las formas de vida de aquella época, para poder entender como vivía esa sociedad y su reflejo e influencia en la sociedad actual. Con ese objetivo, he tomado como ejemplo el largometraje *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée* de Juan Antonio Bardem. Para ello he creído conveniente explicar quién era el director, repasar su filmografía y las características que le definen tanto como

persona y cineasta. Tras ello, me centraré en analizar la sociedad reflejada en la película citada, creada según el guion de Bardem y Sastre, y que presenta ciertas peculiaridades.

11 JUAN ANTONIO BARDEM

11.1 Vida y filmografía de Juan Antonio Bardem

A pesar de su importancia para el desarrollo del cine español, resulta interesante señalar como punto de partida que carecemos de una biografía extensa de Bardem². Incluso su autobiografía *Y todavía sigue, memorias de un hombre de cine* (2002), no es sistemática; da gran importancia a temas ligeramente interesantes y anecdóticos, y pasa por encima otros más importantes. Por ejemplo, Castro desarrolla su biografía a base de retazos extraídos de conversaciones y entrevistas.³ No se puede profundizar en la obra de un creador sin tener en cuenta las circunstancias en las que sus obras se llevan a cabo.⁴

Juan Antonio Bardem Muñoz nació el 2 de junio de 1922,⁵ y falleció por una enfermedad hepática el 30 de octubre del 2002 en Madrid.⁶ Fue director de cine, escritor, productor, ilustrador, compositor, cómico, promotor y organizador de un partido político, correo secreto, ingeniero agrónomo, nadador, comunista⁷... y sobre todo, uno de los grandes renovadores del cine español.⁸ Realizó 24 películas, en algunas de las cuales además fue guionista o coguionista⁹, toda una vida dedicada al cine¹⁰ y este fue un medio para entender el testimonio crítico de un momento humano.

² Sin duda merece destacarse sobre todo la pionera obra monográfica de Cerón Gómez (1998).

³ Bardem (2002), pp. 7-370 y Castro (2013), p. 17.

⁴ Castro (2013), p. 11.

⁵ Alonso (2021), pp. 98-99 y 101; Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 18; Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019), Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Riaño (2022); Ríos (s.f.b); RTVE (2022) y Wolfganglvhf (2015), 00:03:14-00:03:16.

⁶ Alonso (2021), pp. 98-99 y 101; Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 60; Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Pepitas de calabaza (s.f.); Riaño (2022); Ríos (s.f.b) y RTVE (2022).

⁷ Bermejo y Herranz (2022), 00:01:55-00:02:30.

⁸ Alonso (2021), p. 98; Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022) y RTVE (2022).

⁹ Alonso (2021), p. 98; Cerón (1999), p. 24; Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019), Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Ríos (s.f.b) y RTVE (2022).

¹⁰ Premios Goya Academia de Cine (2024) y RTVE (2022).

Nacido en una familia del mundo del espectáculo¹¹, venía de una familia de cómicos ya en su tercera generación relacionada con el teatro y el cine. Fundada la saga por su tía abuela Mercedes Sampedro¹², Juan Antonio se inserta en una conocida familia vinculada con las artes y el cine: era hijo de los también actores Rafael Bardem Solé y Matilde Muñoz Sampedro,¹³ sobrino de Guadalupe y Mercedes Muñoz Sampedro,¹⁴ esposo de María Aguado Barbado y padre de Miguel (director y guionista de cine), Juan (compositor de bandas sonoras), Rafael (productor de cine) y María (continuista) Bardem Aguado. Además, era hermano de Pilar Bardem Muñoz (actriz) y tío de Javier Ángel (actor), Carlos (actor y escritor de cine) y Mónica María Encinas Bardem.¹⁵

El propio Juan Antonio señala que tuvo una infancia feliz:

absolutamente, absolutamente, esplendorosamente feliz [...] mi infancia fue luminosa y feliz, especial porque como los niños viven de día y los actores viven de noche, la convivencia no era tan profunda como tenía que haber sido, pero si tengo un recuerdo espléndido de la infancia (Wolfgangklvhf, 2015, 00:06:28-00:07:15).

Juan Antonio Bardem y sus hermanos veían muy poco a sus padres y cuando coincidía con ellos era los domingos, por ese motivo él se pasaba mucho tiempo entre bambalinas en los diversos teatros donde actuaban.¹⁶ Ya a los pocos meses acompañó a sus padres en una de sus giras por América,¹⁷ actores de teatro en compañías de primera categoría.¹⁸ Su primer recuerdo de infancia fue la alegría desbordante de la población al proclamarse la Segunda República en 1931, paseando de la mano de su padre.¹⁹

¹¹ Bardem et al. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Riaño (2022); Ríos (s.f.b); RTVE (2022).

¹² Bermejo y Herranz (2022), 00:02:33-00:02:40; Castro (2013), p. 18; Cinematófilos (2021), 00:05:40-00:06:10 y Wolfgangklvhf (2015), 00:03:25-00:03:45.

¹³ Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:02:41-00:02:50; Castro (2013), p. 18; Cinematófilos (2021), 00:00:02-00:00:07; Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Pepitas de calabaza (s.f.); Ramírez (2022); Riaño (2022); Ríos (s.f.b); RTVE (2022) y Wolfgangklvhf (2015), 00:03:46-00:03:57 y 00:04:06-00:04:09.

¹⁴ Bermejo y Herranz (2022), 00:02:41-00:02:50; Castro (2013), p. 18; Cinematófilos (2021), 00:00:02-00:00:07; Ramírez (2022); RTVE (2022) y Wolfgangklvhf (2015), 00:03:50-00:03:57.

¹⁵ Bermejo y Herranz (2022), 00:02:50-00:03:05; Cinematófilos (2021), 00:00:02-00:00:07; Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Ramírez (2022); Riaño (2022); RTVE (2022).

¹⁶ Bermejo y Herranz (2022), 00:05:20-00:05:50 y Castro (2013), p. 18.

¹⁷ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 18 y La Vanguardia (s.f.).

¹⁸ Castro (2013), p. 18 y Wolfgangklvhf (2015), 00:07:40-00:07:50.

¹⁹ Castro (2013), p. 18.

Estudió en el Colegio del Pilar de Madrid²⁰ y desde edades muy tempranas era un apasionado de la lectura y del cine.²¹ Entre sus múltiples recuerdos de infancia destacan las proyecciones de un pequeño cine infantil *Pathé Baby* donde él con toda su familia veían películas del Gato Félix, Charlot o La pandilla.²² También es un recuerdo recurrente en su vida la imagen de la muerte, ya que según Bardem “*para mí la imagen de la muerte es un pájaro muerto en una jaula [...] Esa imagen siempre me ha conmovido como imagen física de la muerte*”.²³ Según relata él mismo y otras fuentes, todo en la casa paterna de los Bardem-Muñoz giraban en torno al teatro o al cine, con todo lo que ello suponía: éxitos y fracasos, una profesión muy dura e inestable, pero apasionante y por lo que merece luchar.²⁴ La lucha siempre presente. Él se decantó por el cine -según dijo- tras quedar fascinado por la película *The Informer* o *El delator* de John Ford (1935), estrenada en el cine Sol de Madrid en 1939.²⁵

Durante la Guerra Civil vivió en diferentes ciudades hasta que al final de la contienda la familia se instaló de nuevo en Madrid.²⁶ Fue un *niño de la Guerra* y ese periodo le marcó notablemente. De hecho, la victoria de Franco y la situación inmediatamente posterior hicieron que entrara por obligación en las J.O.N.S. de Falange, tiempos que recordará con cierta amargura por no haber podido defender los que consideraba ya sus ideales: “*yo he vivido de manera clandestina desde el año 39 [...] hasta el 9 de mayo de 1977, cuando se declara legal el Partido Comunista*”.

Cuando terminó la Guerra Civil, Bardem tenía 17 años y estaba lleno de dudas; seguía con sus estudios y le interesaba todo, aunque quería dedicarse al cine²⁷ y ser ingeniero de sonido, pero lo que buscaban sus padres era que fuera un burgués funcionario, porque era un seguro de vida,²⁸ ya que la de cómico no gozaba de mucho respeto social precisamente. Actrices como María Guerrero o dramaturgos como Jacinto Benavente, Premio Nobel de Literatura en 1922, ayudaron a que esta profesión fuera adquiriendo poco a poco, una dignidad más burguesa.²⁹

²⁰ Castro (2013), p. 18; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019) y La Vanguardia (s.f.).

²¹ Bardem et al. (s.f.) y Riaño (2022).

²² Cerón (1998), p. 20 y Wolfganglvhf (2015), 00:05:28-00:06:26.

²³ Wolfganglvhf (2015), 00:05:28-00:06:26.

²⁴ Riaño (2022).

²⁵ Wolfganglvhf (2015), 00:08:20-00:09:42.

²⁶ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), pp. 20-21; Historiasdelcine2019 (2019) y La Vanguardia (s.f.).

²⁷ Wolfganglvhf (2015), 00:09:42-00:11:26 y 00:12:18-00:12:55.

²⁸ Bermejo y Herranz (2022), 00:05:55-00:06:35; Castro (2013), p. 21 y Wolfganglvhf (2015), 00:07:16-00:07:20 y 00:07:51-00:08:08.

²⁹ Castro (2013), p. 19.

Por ese motivo en 1943 ingresó en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, licenciándose en 1948.³⁰ Ese año 1943 se afilió de forma clandestina al Partido Comunista de España, obteniendo distintos cargos, llegando a estar en la Dirección General del mismo partido, al que perteneció toda su vida.³¹

En 1946 trabajó en el Servicio de Cine del Ministerio de Agricultura³² y en el Instituto de Estudios Agrosociales,³³ realizando labores secundarias³⁴ mientras acababa su carrera. Ingresó en el Cuerpo Nacional de Ingenieros Agrónomos en 1948 y le destinaron a Almería, pero pidió una excedencia,³⁵ para dedicarse al cine,³⁶ porque “[...] *se supone que los agrónomos se tienen que ir al campo, pero si yo me iba al campo perdía todas mis ligazones con el cine*”.³⁷ Bardem comenzó a estudiar cine -concretamente Dirección- en 1948 en la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)³⁸ fundada en 1947.³⁹ Fue el centro de formación de grandes directores y profesionales de la cinematografía española,⁴⁰ y allí coincidió con compañeros como Luis García Berlanga, Florentino Soria, Agustín Navarro, o José Gutiérrez Maeso.⁴¹ Recibió el Premio CIFESA, un premio económico de 1.000 pesetas,

³⁰ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), pp. 22-23; Cerón (1993); Cinematófilos (2021), 00:00:08-00:00:10; Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); (s.f.); Ramírez (2022); Riaño (2022); Ríos (s.f.b) y Wolfgangklvhf (2015), 00:07:20-00:07:23 y 00:08:10-00:08:20.

³¹ Alonso (2021), pp. 98 y 112; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:10:22-00:10:46; Castro (2013), p. 22; Cerón (1999), pp. 24 y 31; Cinematófilos (2021), 00:00:20-00:00:28 y 00:27:17-00:27:32; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); La Vanguardia (s.f.); López (2013); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Ramírez (2022); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

³² Castro (2013), p. 22; Cerón (1993); Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Ríos (s.f.b) y Wolfgangklvhf (2015), 00:07:25-00:08:20 y 13:10-00:13:16.

³³ Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Ríos (s.f.b) y Wolfgangklvhf (2015), 00:07:25-00:08:20 y 13:10-00:13:16.

³⁴ Cerón (1993).

³⁵ Wolfgangklvhf (2015), 00:13:25-00:13:52.

³⁶ Cerón (1993).

³⁷ Cerón (1993) y Wolfgangklvhf (2015), 00:12:56-00:13:06.

³⁸ Alonso (2021), p. 98; Aragüez (2007); Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:06:46-00:07:00; Castro (2013), p. 23; Cerón (1993); Cerón (1999), p. 24; Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia(s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Riaño (2022); Ríos (s.f.b); Torres (2009), pp. 190 y Wolfgangklvhf (2015), 00:14:00-00:14:27.

³⁹ Alonso (2021), p. 98; Bardem et al. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); La Vanguardia (s.f.); Ramírez (2022); Torres (2009), pp.190 y Wolfgangklvhf (2015), 00:14:00-00:14:27.

⁴⁰ Cerón (1999), pp. 23-24; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019) y La Vanguardia (s.f.).

⁴¹ Alonso (2021), p. 98; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:07:09-00:07:20; Castro (2013), p. 23; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Mayor (2022); Moreno et al. (2000) y Wolfgangklvhf (2015), 00:14:28-00:14:40.

como alumno más brillante del primer curso del IIEC.⁴², si bien curiosamente no llegó a obtener nunca el título por haber suspendido la asignatura de Prácticas.⁴³

Como él mismo relata, un hecho decisivo en su decisión de dedicarse al cine fue la lectura del libro *Film Technique* de Pudovkin, una obra sobre el montaje asincrónico, es decir, una técnica mediante la que se interrumpe la continuidad narrativa alternando planos que no tienen una relación lógica entre ellos para crear un efecto discordante. Con todo ello, en 1949 abandonó su empleo en el Instituto de Estudios Agrosociales para dedicarse al cine por entero, uniendo su oficio a su afición, y causando un gran disgusto a su familia.⁴⁴

Participó en algunos proyectos con algunos de estos compañeros en el IIEC,⁴⁵ como *Paseo por una guerra antigua* de 1947,⁴⁶ o *Barajas, aeropuerto internacional* de 1950, y escribió guiones cinematográficos como *Cerco de ira* de Carlos Serrano de Osma.⁴⁷ Bardem esperaba ser elegido ayudante de dirección del proyecto, pero no fue así, lo que supuso un gran desengaño para él, a lo que se unió el rechazo que recibió de Sáenz de Heredia, Rafael Gil Álvarez o Lazaga, para trabajar con ellos.

En su intento por entrar en el mundo del cine profesional, Bardem aparca la escritura de guiones y entra con cierta facilidad a colaborar en la revista *Índice de las Artes y las Letras*, donde publica un polémico artículo: *Guionista versus Director*.⁴⁸ Junto a Berlanga se hacen cargo de la sección *Positivo y Negativo* de la revista anual *La Hora*, del SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios), donde conoce a Juan Julio Baena que será el director de fotografía de *Nunca pasa nada*.⁴⁹ También participó en publicaciones como, *Alerta*, *Ateneo*, *Alcalá* o *Film Ideal*;⁵⁰ gracias a esto afianzó su relación con Luis García Berlanga.

⁴² Castro (2013), p. 23.

⁴³ Castro (2013), p. 31; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); La Vanguardia (s.f.) y Moreno et al. (2000).

⁴⁴ Castro (2013), pp. 24-26.

⁴⁵ Bardem et al. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.) y Ríos (s.f.b).

⁴⁶ Bardem et al. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.) y Moreno et al. (2000).

⁴⁷ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 26; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a) y La Vanguardia (s.f.).

⁴⁸ Bardem (2022a), pp. 63-69 y Castro (2013), pp. 25-29.

⁴⁹ Castro (2013), pp. 25-29.

⁵⁰ Aragüez (2007); Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 29; Cerón (1993); Diccionariodirectoresdelcinemexicano (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); La Vanguardia (s.f.); Moreno et al. (2000); y Ríos (s.f.b).

Las ideologías de ambos directores eran muy diferentes, ya que Berlanga había pertenecido a la División Azul y provenía del falangismo, pero a ambos les unía una amistad muy fuerte gracias a su afición común al cine.⁵¹ Sus características y circunstancias eran muy distintas: Berlanga, venía de una familia burguesa y acomodada, se basó en el humor, el humor negro y el esperpento; Bardem necesitaba trabajar, y sus películas se caracterizan por ser dramas realistas y de compromiso social.⁵²

Aunque en sus primeras obras realizaban cine para las clases modestas, Berlanga y Bardem comienzan a escribir el guion de *Esa pareja tan feliz* en 1948,⁵³ un largometraje que terminaría siendo dirigido por ambos en 1951 (estrenada dos años después).⁵⁴ Comenzaron con la productora Altamira y con los consejos de Antonio del Amo, los cuales les dieron un año para transformar el guion de una comedia dramática a una más jovial, y esa fue la primera experiencia como directores para ambos.⁵⁵ La película supuso “*un soplo de aire fresco frente al cerrado y polvoriento cine español de la época*”.⁵⁶ En ella ambos directores criticaron el género histórico desde la primera escena.⁵⁷ Trata sobre el consumismo de la España de los años 50,⁵⁸ y fue calificada por la protección estatal con la primera categoría 1ªA. No tuvo problemas con la censura salvo algunos aspectos menores de carácter moral,⁵⁹ y rápidamente tuvo un gran éxito.

En 1951 una serie de amigos y colaboradores crearon la productora Altamira, y propusieron a Berlanga y a Bardem que hicieran juntos una película. A punto de iniciarse el rodaje, se suspendió por la inexperiencia del equipo y lo que Bardem denominó la “*traición del capital*”: se prefirió rodar *Día tras día* con un profesional de reconocido prestigio como Antonio del Amo.⁶⁰

Cuando el PCE abandonó definitivamente la lucha armada a principios de los 50, comenzó un proceso de infiltración en medios sindicales, universitarios e intelectuales,

⁵¹ Alonso (2021), p. 98; Bermejo y Herranz (2022), 00:07:09-00:07:34; Castro (2013), p. 23; Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Mayor (2022); Moreno et al. (2000) y Ramírez (2022).

⁵² Ramírez (2022).

⁵³ Alonso (2021), p. 99; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:07:35-00:10:03; Castro (2013), p. 33; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24 y 26; Checa (2008); Cinematófilos (2021), 00:00:14-00:00:17; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); López (2013); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Pérez (2007); Ramírez (2022); Ríos (s.f.b); RTVE (2022); Torres (2009), pp. 189-190 y Wolfgangklvhf (2015), 00:16:55-00:17:05.

⁵⁴ Castro (2013), p. 34 y Rodríguez (2019), p. 121.

⁵⁵ Wolfgangklvhf (2015), 00:17:45-00:18:32.

⁵⁶ Rodríguez (2019), p. 121.

⁵⁷ Pérez (2007).

⁵⁸ FlixOlé (s.f.) y La Vanguardia (s.f.).

⁵⁹ Cerón (1999), pp. 26 y 32. Nieto (2017).

⁶⁰ Castro (2013), pp. 31-33.

en la conocida como estrategia de “reconciliación nacional”, abriéndose a otros sectores contrarios al régimen. Bardem entró entonces en contacto con otros militantes comunistas como Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducay, con los que colaboró en la sección de cine de *Índice de Artes y Letras*, como estrategia para la penetración del PCE en el cine español. Como filial de *Índice*, surge en 1953 la revista de cine *Objetivo*, con un consejo de dirección articulado alrededor de los tres mismos correligionarios,⁶¹ en la que escribían críticas y reseñas de festivales cinematográficos.⁶²

En 1953, con algunos colegas del mundo del cine, plataformas cinematográficas y compañeros del Partido fundan las revistas de crítica cinematográfica *Objetivo*, *Cine Universitario* o *Nuestro cine*.⁶³

Merece la pena señalar que antes del estreno de *Esa pareja feliz* (1953), se celebró la Primera Semana de Cine Italiano, una muestra en la que se proyectaron películas de De Sica, Antonioni y otros y que fue una revolución en el panorama cinematográfico español. El propio Bardem asistió al evento y lo calificó como el hecho cultural más importante para esa generación de cineastas. Entre los asistentes invitados figuraba el gran guionista del neorrealismo italiano Cesare Zavattini, cuya personalidad fascinó tanto a Berlanga como a Bardem.⁶⁴ Y es que Juan Antonio Bardem estaba preocupado por la sociedad, las problemáticas sociales y el compromiso político. Su oposición y crítica de la actualidad de ese tiempo y su audaz oposición al franquismo afianzaron esa incipiente relación con el neorrealismo italiano⁶⁵, si bien no debe olvidarse los paralelismos y contactos con el cine social francés.⁶⁶ Carlos F. Heredero afirmó:

Su cine nació de la estela del neorrealismo, como no podía ser de otro modo. De Sica, Antonioni, Visconti. Pero Bardem chocó con los vientos de la grabación estilística de los años 60, con la “*Nouvelle Vague*” a la cabeza. Su fidelidad a la metáfora política y a las ideas es muy sólida, pero encontró dificultades para renovarse (Ramírez, 2022).

Tras la mediación de Ricardo Muñoz Suay, el tándem Bardem-Berlanga fue contratado por UNINCI para realizar una película esencial del cine español que contó con

⁶¹ Cerón (2004), p. 24.

⁶² Bardem et al. (s.f.); Cerón (1993); Cerón (1999), p. 31; Cerón (2004), p. 24; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a) y Ramírez (2022).

⁶³ Bardem et al. (s.f.); Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24, 31 y 35; Fernández y Tamaro (2004); Ríos (s.f.b).

⁶⁴ Castro (2013), p. 34.

⁶⁵ Alonso (2021), pp. 98-99 y 112; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:11:05-00:12:03; Cerón (1999), p. 24 y Ramírez (2022).

⁶⁶ Alonso (2021), pp. 98-99 y 112; Bardem et al. (s.f.) y Ramírez (2022).

la intervención de Miguel Mihura en los diálogos; *Bienvenido, Mister Marshall* de Luis García Berlanga (1953),⁶⁷ (Fig. 1).

Figura 1: *Cartel de Bienvenido, Mister Marshall.*



(*Cartel de Bienvenido, Mister Marshall.* Película de Luis García Berlanga).

Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/Bienvenido_Maister_Marshall-746624914-large.jpg

Les habían pedido tres condiciones: que fuese cómica, que sucediese en Andalucía y que la actriz principal de la película fuese una cupletista (Lolita Sevilla). Al final ninguna de estas tres cosas fue exactamente así. Según Bardem:

a ambos nos pagaron 50.000 pts por el guion, 25.000 a cada uno, 10.000 a cada uno y 5.000 en acciones de la empresa [...] yo les dije que me hacía falta el dinero y que ponía a la venta mis acciones, entonces todos gritaron ¡traición! [...], no me dejaron dirigir la película, por eso la dirigió solo Luis García Berlanga [...] (Bermejo y Herranz, 2022, 00:13:34-00:15:05; Castro, 2013, pp. 35-36).

⁶⁷ Alonso (2021), pp. 98-99; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:12:46-00:13:33; Cerón (1993); Cerón (1999), p. 28; Cinematófilos (2021), 00:00:18-00:00:20; Ramírez (2022); Ríos (s.f.b); Vidal (2006) y Wolfganglvhf (2015), 00:20:56-00:21:03.

Berlanga no atendió la petición de solidaridad que le planteó Bardem para que no dirigiera la película, y los intentos fallidos de vender los guiones de *Cómicos* o *Carta a Sara* le llevaron circunstancialmente a abandonar el cine y volver a trabajar para el Ministerio de Agricultura.⁶⁸ Esta película según Berlanga “no tuvo el más mínimo problema” con la censura del régimen franquista.⁶⁹ Su estreno tuvo mucho éxito y fue seleccionada para el Festival de Cannes, adonde acudió Bardem por sus propios medios, y obtuvo el premio al mejor guion del que era coescritor, lo que tuvo una repercusión inmediata en la industria cinematográfica.⁷⁰ Gracias a ello, en cuestión de días, vendió los guiones de *Cómicos*, *Felices Pascuas* y *Carta a Sara*. El relativo éxito y reconocimiento le llevó también a escribir los diálogos en castellano de *El torero*, película bilingüe a rodar por René Wheeler. En mayo se estrenó la revista *Objetivo*, heredera de *Nuestro Cinema*, y Bardem es invitado a su consejo de redacción.⁷¹

Estas dos películas (*Esa pareja feliz* y *Bienvenido Mister Marshall*) fruto de la colaboración entre ambos dejó patente una voluntad innovadora dentro del cine español de la época⁷², y en 1954 estos amigos realizaron el guion y la dirección de la película *Novio a la vista*.⁷³

A partir de ahí, la relación entre estos dos grandes guionistas, directores y productores españoles se fue disipando, como reflejó Manuel Gutiérrez Aragón en su novela *Rodaje* (1978).⁷⁴ En ese mismo año Juan Antonio Bardem comenzó el rodaje de su primera película en solitario: *Cómicos*⁷⁵ (*Un documental apasionado del mundo del teatro*). Estrenada en 1954, (fig. 2), fue nominada para la Sección Oficial del Festival de Cannes de ese mismo año.⁷⁶ La crítica de este festival la denominó como “un reflejo de la España actual y que [...] ellos nunca se daban por aludidos”.⁷⁷

⁶⁸ Castro (2013), p. 36.

⁶⁹ Cerón (1999), p. 28.

⁷⁰ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.) y Wolfgangklvhf (2015), 00:24:50-00:24:52 y 00:25:23-25:28. Castro (2013), p. 37; Cerón (1993); Cinematófilos (2021), 00:12:17-00:12:25;

⁷¹ Castro (2013), p. 38.

⁷² Ríos (s.f.b) y Torres (2009), p. 190.

⁷³ Mayor (2022) y Moreno et al. (2000).

⁷⁴ García (2021).

⁷⁵ Alonso (2021), p. 99; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24 y 26; Cinematófilos (2021), 00:03:23-00:03:29; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); La Vanguardia (s.f.); López (2013); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Mourenza (2023); Ríos (1999), pp. 42 y 134; y Wolfgangklvhf (2015), 00:25:30-00:25:38.

⁷⁶ Alonso (2021), p. 99; Mayor (2022); Ramírez (2022) y Riaño (2022).

⁷⁷ Cinematófilos (2021), 00:08:52-00:09:08 y 00:03:45-00:05:05.

Figura 2: *Cartel de Cómicos.*



(*Cartel de Cómicos*. Película de Juan Antonio Bardem). Torres, R. (1954).
Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Caomicos-529430073-large.jpg>.

Mientras en 1954 recibía el premio del Festival de Cannes por *Cómicos*,⁷⁸ estaba realizando *Felices Pascuas*. Es invitado a Venecia adonde acude con *Felices Pascuas*, y allí aprovecha para convencer a Lucía Bosé para protagonizar el rodaje de *Muerte de un ciclista*.⁷⁹

En ambas películas (*Cómicos* y *Felices Pascuas*) demostró, aún con ciertos desequilibrios, su búsqueda por encontrar una imagen concreta de las historias, como el teatro y las compañías de repertorio por las comedias agrícolas.⁸⁰ Ambas películas no tuvieron grandes problemas a la hora de evitar la censura, salvo algunos asuntos secundarios de carácter moral propios del cine del momento⁸¹ y ambas le abrieron las puertas al mundo del cine.

⁷⁸ Cerón (1993) y Cinematófilos (2021), 00:11:55-00:12:16.

⁷⁹ Castro (2013), p. 39.

⁸⁰ Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019) y La Vanguardia (s.f.).

⁸¹ Cerón (1999), p. 26.

Pero, con estos éxitos y avances, sin duda su consagración como director llegó con *Muerte de un ciclista* (1955), (fig. 3), basada en la novela homónima de Luis Fernando de Igoa y que supuso un gran acontecimiento.⁸²

Figura 3: Cartel de *Muerte de un ciclista*.



(Cartel de *Muerte de un ciclista*. Película de Juan Antonio Bardem). Fraile, A. (1955). [Cartel], Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/Muerte_de_un_ciclista-280477623-large.jpg.

En pleno rodaje (fig. 4) fue invitado a formar parte del jurado del Festival de Cannes,⁸³ y la película fue a dicho festival fuera de concurso, donde se proyectó sin ningún corte por parte de la censura, con un gran éxito por parte de la crítica europea, que pudo descifrar lo que Bardem quería transmitir en la película. Posteriormente cuando la película volvió a España fue censurada, cortando escenas y cambiando los diálogos.

⁸² Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:15:23-00:15:51; Castro (2013), p. 40; Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 322; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24 y 26-27; Checa (2008); Durán (2003), p. 211; Fernández y Tamaro (2004); Pérez (2007); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ríos (s.f.b); Vidal (2006) y Wolfganglvhf (2015), 00:26:55-00:27:04.

⁸³ Bermejo y Herranz (2022), 00:17:20-00:19:00; Castro (2013), p. 40; Cerón (1993); Cinematofilos (2021), 00:23:08-00:26:18 y Wolfganglvhf (2015), 00:28:32-00:29:07 y 00:29:50-00:30:07.

Figura 4: Fotografía Juan Antonio Bardem durante el rodaje de *Muerte de un ciclista*.



(Juan Antonio Bardem en 1954 durante el rodaje de *'Muerte de un ciclista'* con el Colegio Mayor José Antonio) (actual Rectorado de la Universidad Complutense).

Archivo ABC. Rodaje de *Muerte de un ciclista*. Fraile, A. (1954). Recuperado de <https://www.abc.es/espana/castilla-leon/anos-juan-antonio-bardem-cineasta-aparto-camara-20221024181409-nt.html>.

Esta película obtuvo el cuarto premio del Sindicato Nacional del espectáculo en 1955,⁸⁴ y el Premio FIPRESCI de la Crítica en el Festival de Cannes en 1955.⁸⁵ En definitiva, un rotundo éxito que catapultó su trayectoria y marcó los siguientes años, como es bien conocido.

En 1955 la revista *Objetivo* promovió las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, donde se habló sobre el estado del cine en España⁸⁶ y confluyeron algunos de los sectores fundamentales de la cinematografía española, un encuentro esencial para entender la evolución del cine durante el régimen franquista. Fueron organizadas por el Cine Club Universitario del SEU de Salamanca, el cual editaba la revista *Cinema Universitario*.⁸⁷

Bardem dio la conferencia inaugural con su ponencia “*Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía*”, donde pronunció sus ideas esenciales sobre el cine y hacia dónde debía dirigirse el español:⁸⁸ “*Que la censura nos muestre su rostro [...] nos*

⁸⁴ Cerón (1999), pp. 27 y 32.

⁸⁵ Alonso (2021), p. 100; Bermejo y Herranz (2022), 00:24:55-00:25:05; Castro (2013), p. 40; Cerón (1993); Cerón (1999), p. 27; FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Mayor (2022); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ramírez (2022); Riaño (2022) y RTVE (2022).

⁸⁶ Alonso (2021), p. 99; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:23:25-00:24:00; Castro (2013), pp. 40-41; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24, 28 y 35; Checa (2008); D; Ramírez (2022); Ríos (s.f.b) y Wolfganglvhf (2015), 00:30:20-00:30:25.

⁸⁷ Cerón (1993).

⁸⁸ Castro (2013), p. 41.

codifique lo prohibido”, “*El cine será ante todo testimonio o no será nada*”, “*Necesitamos una postura honesta del profesional del cine; que vea en el cine no un medio sino un fin*”, “[...] *carece de forma porque carece de contenido*”,⁸⁹ o el famoso pentagrama “*El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*”.⁹⁰ Años más tarde, recordando su célebre discurso y el desarrollo de estas Conversaciones, se lamentaba “*La industria española de la época no apareció, ni uno solo [...]. Pero el resto de la industria no participó ni poco ni mucho*”,⁹¹ y de hecho sobre todo asistieron muchos *amateurs* y muy pocos profesionales.⁹²

Objetivo reunió a personalidades tanto próximas como ajenas al P.C.E. pero críticas con el cine español.⁹³ Bardem propuso una renovación del cine nacional sobre la base del cine soviético, el neorrealismo italiano, el cine francés y alguna muestra muy seleccionada del cine estadounidense, y formulaba, ya en la década de los 50, una legislación proteccionista y una flexibilización de la censura. La proyección durante las Conversaciones de su película *Muerte de un ciclista*, recientemente premiada en Cannes, sirvió para reflejar más claramente su punto de vista sobre lo que tendría que hacerse para superar ese negativismo.⁹⁴

Tras amplios debates, en estas reuniones se llegó al acuerdo de que debía haber un código censor⁹⁵ y una protección cinematográfica estatal.⁹⁶ Las personalidades más ligadas a posturas de izquierda lo vieron como un mal menor siendo posibilista en su promulgación, lo que sirvió para disminuir los índices arbitrarios de los censores.⁹⁷ En las Conversaciones quedó implícita la propuesta de ruptura con el cine franquista, pero lo que se buscaba realmente era desarrollar una estrategia posibilista, característica del PCE de la época, para reformar el proteccionismo y la censura y reunir a todas las tendencias políticas contrarias al régimen para minar su base social, desde falangistas y católicos a los comunistas. De todas estas propuestas, sólo unas pocas se llevaron a la práctica con

⁸⁹ Cerón (2004), pp. 34-35. Checa (2008).

⁹⁰ Alonso (2021), pp. 99; Bardem (2022a), pp. 89-92; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:24:12-00:24:28; Castro (2013), p. 41; Cerón (1993); Cerón (2004), pp. 34-35; Wolfgangklvhf (2015), 00:31:45-00:32:20.

⁹¹ Cinematófilos (2021), 00:35:40-00:36:10.

⁹² Wolfgangklvhf (2015), 00:30:25-00:31:05.

⁹³ Aragüez (2007) y Cerón (2004), p. 25.

⁹⁴ Cerón (2004), pp. 25, 34-35.

⁹⁵ Bermejo y Herranz (2022), 00:23:25-00:23:50; Cerón (1993); Cerón (1999), p. 35 y Wolfgangklvhf (2015), 00:31:40-00:31:44.

⁹⁶ Cerón (1993).

⁹⁷ Cerón (1999), p. 35.

el retorno de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía diez años después.⁹⁸ En todo caso, Juan Antonio Bardem fue nombrado presidente de la Asociación de Directores.⁹⁹

Como indicó Diego Galán, las “*Conversaciones de Salamanca sirvieron para analizar la situación del cine español y ver que se podía hacer para mejorarlo*”¹⁰⁰, coincidiendo con una búsqueda de un cine alternativo al propuesto por el régimen.¹⁰¹ Estas reuniones no fueron bien acogidas por la censura del régimen franquista¹⁰² y provocaron una fuerte polémica y los ataques de la burlada crítica oficial.¹⁰³ Gracias a estas conversaciones se consolidó la postura político artística de García Escudero, como un nombre de referencia cinematográfica.¹⁰⁴ A consecuencia de la publicación de las *Conversaciones de Salamanca*, se prohibió la revista *Objetivo* en 1955, y sus redactores se unieron a la productora UNINCI, fundada en 1949, otra maniobra estratégica del PCE que la convirtió en su brazo cinematográfico.¹⁰⁵ Tras el éxito de las *Conversaciones*, se organizó en Madrid el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes. Convencida del éxito político del Congreso, la oposición al régimen no discute el cierre de *Objetivo* en septiembre de 1955 por parte de la Administración.¹⁰⁶

Inmediatamente después, en *Calle Mayor* (1956), Juan Antonio Bardem¹⁰⁷ (fig. 5) desarrolla la idea de una sociedad provincial, de su embrutecimiento espiritual y de la degradación moral e intelectual basada en la novela de Arniches *La señorita de Trevélez*.¹⁰⁸ La creación del espacio y ambiente provinciano y de su sociedad, donde

⁹⁸ Caparrós y de España (2025), pp. 227-234 y Cerón (2004), pp. 34-35.

⁹⁹ Cerón (1999), p. 28.

¹⁰⁰ Cinematofilos (2021), 00:35:50-00:35:57.

¹⁰¹ Aragüez (2007); Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019) y La Vanguardia (s.f.).

¹⁰² Cerón (1999), p. 28.

¹⁰³ Castro (2013), pp. 40-41.

¹⁰⁴ Aragüez (2007).

¹⁰⁵ Cerón (2004), pp. 25.

¹⁰⁶ Castro (2013), pp. 41-42.

¹⁰⁷ Sobre esta película ver: Abajo (1996), pp. 46-55; Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem (1956), 00:00:00-01:36:51; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:24:30-00:24:35; Caparrós y de España (2025), pp. 68-69; Castro (2013), p. 41; Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 322; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24 y 27; Checa (2008); Del Valle et al. (2015), p. 131; Mourenza (2023); Nieto (2017); Pérez (2007); Riaño (2022); Ríos (1999), pp. 10, 13-14, 16-17, 35-40, 47, 50, 57-58, 60-65, 68-78, 80-86, 88-89, 91-92, 96-99, 101-110, 114-116, 118-119, 123-126 y 134; Ríos (s.f.b); Sycinska (2014), pp. 550-551; Torres (2009), pp. 205; Vidal (2006); Viñuales (2024), p. 202 y Wolfganglvhf (2015), 00:43:34-00:43:37.

¹⁰⁸ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Caparrós y de España (2025), p. 68; Castro (2013), p. 41; Checa (2008); Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Ibáñez (1984) 00:00:00-01:55:33; Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); López (2013); Nieto (2017); Ríos (1999), pp. 43, 50, 106 y 125; Ríos (s.f.b); Rodríguez (2019), 121 y Wolfganglvhf (2015), 00:44:08-00:44:40.

parece que el tiempo y sus costumbres se han detenido, termina creando un simbolismo fatalista en el espectador.¹⁰⁹

Figura 5: Cartel de Calle Mayor.



Kelber, M. (1956). Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film751438.html>.

El argumento aborda el tema de la mujer soltera que es objeto de una pesada broma. A través de los temas de la condición femenina y el sufrimiento de una muchacha de una ciudad de provincias inserta en un ambiente que la asfixia,¹¹⁰ se aborda la crueldad humana,¹¹¹ y el sufrimiento de los roles de género en la sociedad franquista. Al concluir la película los problemas no se resuelven y las tensiones siguen marcando la vida de los personajes.¹¹²

En *Calle Mayor*, Betsy Blair realiza un papel magnífico.¹¹³ La actriz procedía de Hollywood, pero fue rechazada en el cine estadounidense porque no era lo suficientemente atractiva.¹¹⁴ Bardem pudo contactar con ella en el Festival de Cannes y fue allí donde consiguió ficharla

¹⁰⁹ Viñuales (2024), p. 202.

¹¹⁰ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Checa (2008); Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); López (2013); Nieto (2017); Pérez (2007); Pepitas de calabaza (s.f.); Ríos (s.f.b) y Wolfganglvhf (2015), 00:44:08-00:44:40.

¹¹¹ Alonso (2021), p. 108 y Mayor (2022).

¹¹² Del Valle et al. (2015), p. 131 y Mourenza (2023).

¹¹³ Bermejo y Herranz (2022), 00:25:39-00:28:12.

¹¹⁴ Pérez (2007).

Para Juan Antonio Bardem esta película supuso el definitivo reconocimiento internacional.¹¹⁵ El guion, fue revisado por el Director General de Cinematografía, y Bardem tuvo que asegurar que el argumento no trataba sobre una realidad concreta española, sino que podía tratarse de una realidad en cualquier parte del mundo.¹¹⁶ Muchas partes de esta película fueron censuradas y algunas escenas eliminadas directamente.¹¹⁷ Lo que más le molestó a Bardem de la censura en esta película fue que alteraran el orden de la misma.¹¹⁸ Aspectos como la condensación espacial, el ambiente rural o de pequeña ciudad de provincia, los parajes desolados, las casas aisladas, el campo o los centros educativos, donde el espacio determina las acciones de los personajes, mostrándonos la España del momento, son elementos que aproximan mucho esta película a la de *Nunca pasa nada*.¹¹⁹

Junto a esos problemas de censura, la destacada participación del director en las Conversaciones de Salamanca y otros acontecimientos coetáneos complicaron mucho este rodaje. El 11 de febrero de 1956 durante un enfrentamiento en Madrid entre manifestantes de izquierdas y falangistas, hubo un tiroteo, y un joven resultó herido de bala. Bardem fue detenido, junto con los organizadores del Congreso de Jóvenes Escritores y otros “*conocidos activistas*”, mientras él estaba en pleno rodaje de *Calle Mayor* en Palencia.¹²⁰ Gracias a la presión de muchos amigos y la solidaridad de los sindicatos franceses fue liberado de la cárcel a finales de ese mismo mes.¹²¹ El rodaje se interrumpió y Betsy Blair se negó a rodar con otro director que no fuera Bardem. Aunque se logró este objetivo y la película pudo concluirse, el director pasó a ser considerado enemigo público del régimen y a estar en su punto de mira.¹²² De hecho el régimen se opuso a que la película participara en cualquier certamen cinematográfico.¹²³ Por fortuna *Calle Mayor* pudo finalmente presentarse en el Festival de Venecia al ser una coproducción con un país extranjero, en este caso hispano-francesa. En 1956, cuando

¹¹⁵ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Checa (2008); Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); López (2013); Ríos (s.f.b) y Wolfganglvhf (2015), 00:43:34-00:43:37.

¹¹⁶ Cerón (1999), pp. 26 y 28.

¹¹⁷ Del Valle et al. (2015), p. 134.

¹¹⁸ Cerón (1999), pp. 28 y 32.

¹¹⁹ Nieto (2017).

¹²⁰ Alonso (2021), p. 99; Bermejo y Herranz (2022), 00:26:39-00:27:12; Castro (2013), pp. 42-43; Cerón (1999), p. 28; Checa (2008); Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Mourenza (2023) y Ramírez (2022).

¹²¹ Castro (2013), pp. 42-43 y Mourenza (2023).

¹²² Castro (2013), pp. 42-43.

¹²³ Castro (2013), pp. 42-43; Cerón (1999), p. 32 y Mayor (2022).

Muerte de un ciclista y *Calle Mayor* están consideradas sus dos obras canónicas de aquellos años, exitosas, premiadas y alabadas por la crítica internacional.¹²⁶ Al tiempo, Bardem se convirtió en el representante de la intelectualidad española que se oponía al régimen franquista¹²⁷. El prestigio, notoriedad y fama en el panorama internacional de esos años se tradujo en no pocos problemas con la censura en España.¹²⁸ Aprovechando su reconocimiento internacional, publicó el artículo “Para qué sirve un film” en *L'Express*, en el que resumió sus concepciones cinematográficas.¹²⁹

LA VENGANZA

CARMEN SEVILLA · RAIMU · JORGE MISTRAL

ESCRITO Y DIRIGIDO POR J. A. BARDEM

CO-PRODUCTORES: J. GARCIA-LERIO, S. GARCIA-LERIO, S. GARCIA-LERIO, S. GARCIA-LERIO

Pacheco, M. (1958). [cartel], Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/La_venganza-798162899-large.jpg

¹²⁴ Castro (2013), p. 42-43 y Cerón (1999), pp. 25 y 32.

¹²⁶ Diccionariodedirectoresdelcinemexicano (s.f.); Ramírez (2022) y Riaño (2022).

¹²⁷ Cerón (1999), pp. 24, 27 y 32.

¹²⁸ Alonso (2021), p. 100; Ramírez (2022); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

¹²⁹ Bardem (2022a), pp. 77-78 y Castro (2013), p. 44.

31

cinemascope”.¹³¹ Aunque Bardem quería que ambientar la película a finales de los años 50, la censura se lo prohibió y el guion de Bardem hubo de modificarse¹³² para ubicar la historia en la España de 1931.¹³³ Juan Antonio Bardem se dio cuenta de que no podía ni le interesaba contar una historia con características simbólicas en el cine, con mensajes ocultos sólo visibles por los enterados: necesitaba una gran libertad y hablar muy claro.¹³⁴

Pero la mayor agresión para el equipo fue la exigencia de la *Metro Goldwyn Mayer*, que les exigió dejar la película de 02:45:00 a un máximo de 02:00:00 horas,¹³⁵ e incorporar estrellas en el reparto y así facilitar la distribución en el extranjero. Se rodó ese mismo año y se estrenó en 1959 en el Teatro Rialto de Madrid. Tuvo mejores resultados en taquilla que en la recepción crítica. No queda claro si los espectadores entendieron realmente el mensaje político de la obra o les resultó inaccesible.¹³⁶ Esta película fue calificada por la protección estatal con la primera categoría 1ªA. Obtuvo el tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1958.¹³⁷ Fue nominada y ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Cannes¹³⁸, a pesar de los comentarios del prestigioso crítico e historiador André Bazin que dijo que Roger Vadim había retratado mejor España en *Los joyeros del claro de luna* que Bardem en *La venganza*. Además fue la primera película con la que Bardem estuvo nominado en los premios Oscar a la Mejor Película en Lengua Extranjera.¹³⁹ Aunque fue duramente criticada por parte de los periódicos y revistas internacionales, en España tuvo un notable éxito de taquilla, aunque no cumplió con las expectativas.¹⁴⁰

En 1958 es nombrado presidente del consejo de administración de la productora UNINCI.¹⁴¹

Bardem vivió su primer desastre comercial con su obra mexicana *Sonatas (Las aventuras del marqués de Bradomín)* (1959),¹⁴² (fig. 7). Ésta es una adaptación libre de

¹³¹ Cerón (1998), p. 151 y Mourenza (2023).

¹³² Bermejo y Herranz (2022) 00:30:33-00:30:50; Cerón (1999), p. 28; Cinematófilos. (2021), 00:31:00-00:31:56 y Mourenza (2023).

¹³³ Alonso (2021), p. 99; Bermejo y Herranz (2022), 00:30:33-00:30:50; Castro (2013), p. 44; Cerón (1999), p. 24; Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.) y Mourenza (2023).

¹³⁴ Bermejo y Herranz (2022) 00:29:56-00:30:30 y 00:35:04-00:35:27.

¹³⁵ Cerón (1999), pp. 26-28.

¹³⁶ Mourenza (2023).

¹³⁷ Cerón (1999), p. 32.

¹³⁸ Castro (2013), p. 44; Mayor (2022); Mourenza (2023) y RTVE (2022).

¹³⁹ Bardem et al. (s.f.); Diccionariodedirectoresdelcinemexicano. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Mourenza (2023).

¹⁴⁰ Mourenza (2023).

¹⁴¹ Castro (2013), p. 45; Cerón (1999), p. 29; Wolfgangklvhf (2015), 00:42:39-00:42:50.

¹⁴² Alonso (2021), p. 99; Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), pp. 45-47; Cerón (1999), p. 24.

dos obras homónimas, *Sonata de invierno* y *Sonata de estío* de Valle Inclán.¹⁴³ En el Festival de Cannes de 1958 contactó con el productor mexicano Barbachano, y entre éste y UNINCI decidieron coproducir *Sonatas*, rodándola entre México y Galicia.¹⁴⁴ Es una



película histórica,¹⁴⁵ con una temática romántica y de lucha frente a la tiranía,¹⁴⁶ basada en el cine de Visconti.¹⁴⁷ Con un gran presupuesto, se decide utilizar actores reconocidos: “La película existe en función de que la vea el público”. Pero la película en Venecia supuso un fracaso. La crítica no identificó al director de *Muerte de un ciclista* con el de *Sonatas*, y sus ataques, en el mejor de los casos, la consideraron un error.¹⁴⁸

Figura 7: Cartel de *Sonatas (Las aventuras del marqués de Bradomín)*. Figuerola, G. y Paniagua, C. (1959). Recuperado de filmaffinity.com

El fracaso fue tan duro y sonado que hasta François Truffaut lo criticó en el periódico *Arts* con la lapidaria frase: “*Bardem est mort* (Bardem está muerto)”.¹⁴⁹ Su estreno en España siguió el mismo camino y este revés le llevó a replantearse su camino y decidió tratar temas españoles con actores internacionales.¹⁵⁰

En estos mismos años, Bardem terminó por definirse abiertamente como un opositor al régimen. Por ejemplo, en 1959 participó en iniciativas político-culturales como el llamamiento de la convocatoria al homenaje a Antonio Machado del día 22 de febrero en Segovia y Collioure, porque se cumplían veinte años de su fallecimiento. Un año después (1960) como presidente del Sindicato de Directores de Cine firmó el escrito

¹⁴³ Bermejo y Herranz (2022) 00:34:16-00:34:22; Cerón (1999), p. 24; Ramírez (2022) y Ríos (s.f.b).

¹⁴⁴ Castro (2013), pp. 45-46; Cinematófilos (2021), 00:42:21-00:42:30 y.

¹⁴⁵ Pérez (2007).

¹⁴⁶ Alonso (2021), p. 108, Cerón (1999), p. 24.

¹⁴⁷ Cinematófilos (2021), 00:45:05-00:46:00

¹⁴⁸ Castro (2013), pp. 46-47.

¹⁴⁹ Caparrós y de España (2025), p. 69; Cinematófilos (2021), 00:46:53-00:47:28 y 00:51:47-00:51:50; Ramírez (2022) y Riaño (2022).

¹⁵⁰ Castro (2013), p. 47.

del grupo de intelectuales para la liberación de los presos políticos, y en diciembre de ese mismo año hizo una crítica abierta contra la censura del régimen.¹⁵¹

La situación económica de UNINCI no permitía realizar películas de alto presupuesto y Bardem decidió rodar su guion *La fiera* en blanco y negro, sin grandes estrellas, con el título *A las cinco de la tarde* (1960-61).¹⁵² Trata el tema de la introspección dentro del mundo taurino.¹⁵³ Distribuida por MGM supuso ser un buen negocio económico, pero la crítica la acogió con frialdad.¹⁵⁴ En Argentina, mientras estaba presentando la película en el Festival de Mar de Plata, Bardem denunció la falta de libertad del régimen y la pobreza del mundo cultural español.¹⁵⁵

Los problemas con la censura fueron en aumento y durante algo más de una década (1960-1975) el desarrollo de su actividad como productor y director se vio seriamente amenazada.¹⁵⁶ Sus únicas alternativas fueron la de entrar en los mercados europeos o norteamericanos de Hollywood o bien exiliarse. Optó por la primera y por comenzar a desarrollar un cine más comercial.¹⁵⁷

En estos mismos años, entre 1960 y 1962 escribió el guion de *Nunca pasa nada*¹⁵⁸ pero entre medias se coló en la productora UNINCI un destacado proyecto: el rodaje en España de *Viridiana* por Luis Buñuel (fig. 8), sobre un guion de Julio Alejandro, un proyecto que fue muy elogiado por el propio Bardem frente a la opinión de buena parte de los miembros de UNINCI. Aunque el capital provenía del productor mexicano Alatríste, se decidió que la película fuera administrativamente española para poder acogerse a la protección oficial. La película causó un gran revuelo especialmente por su crítica a la Iglesia Católica y llegó a ser calificada de blasfema,¹⁵⁹ por lo que la obra quedó prohibida en España. Del mismo modo prohibió cualquiera de los proyectos de la productora, lo que a la postre provocó la desaparición de UNINCI, la emblemática productora que tanto había apostado por la regeneración del cine español y brindado

¹⁵¹ Cerón (1999), pp. 26, 29 y 31-32.

¹⁵² Alonso (2021), p. 99; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:30:33-00:30:50; Castro (2013), p. 48; Cerón (1999), p. 24; Filmaffinity (s.f.e); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b) y Ríos (s.f.b).

¹⁵³ Cerón (1999), p. 24.

¹⁵⁴ Alonso (2021), p. 99; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:30:33-00:30:50; Castro (2013), p. 48; Filmaffinity (s.f.e); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b) y Ríos (s.f.b).

¹⁵⁵ Cerón (1999), pp. 32-34.

¹⁵⁶ Cerón (1993); Cerón (1999), p. 30; FlixOlé (s.f.); Mayor (2022) y Riaño (2022).

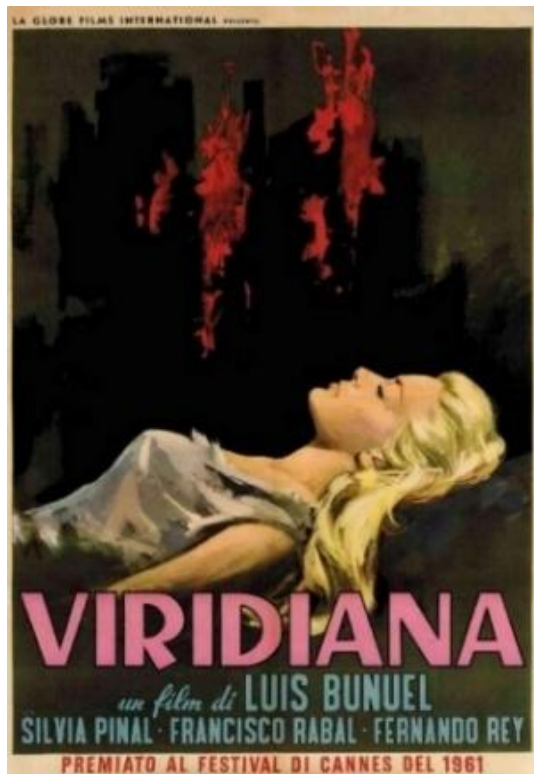
¹⁵⁷ Cerón (1999), p. 31 y Riaño (2022).

¹⁵⁸ Alonso (2021), pp. 99-108; Castro (2013), pp. 49, 303 y 308; Cerón (1998), p. 191; Cerón (1999), pp. 26 y 30; Checa (2007); Company (1997), p. 559;.

¹⁵⁹ Aragüez (2007); Cerón (1999), p. 30 y Wolfgangklvhf (2015), 00:43:00-00:43:08.

oportunidades a tantos cineastas disidentes (muchos ligados al PCE).¹⁶⁰ El PCE, a través de Ricardo Muñoz Suay, propuso la creación de una nueva gerencia de UNINCI presidida por el extorero Domingo González “*Dominguín*”, a lo que Bardem se opuso, aunque ofreció su apoyo al nuevo gerente. Bardem tildó a Suay de “*emboscado estratega de café*”, y afirmó que él siempre estaría con los que ocuparan la primera línea. La reorganización de UNINCI dejaba a Suay con funciones mínimas, lo que le llevó a abandonar la empresa y ser expulsado del PCE en 1962.¹⁶¹

Tal fue el escándalo ligado con Viridiana que el Director General de



Cinematografía, José Muñoz Fontán, fue destituido súbitamente por el ministro de Información y Trurismo, Arias Salgado.¹⁶² Esto despierta la ira del gobierno franquista y complica aún más la situación de Bardem como director de la productora UNINCI¹⁶³, a pesar de recibir la Palma de Oro en 1961 en el Festival de Cannes como coproductor de la película de Buñuel.¹⁶⁴

Figura 8: Cartel de *Viridiana*.

Fernández, J. (1961). [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Viridiana-949637046-large.jpg>.

En 1961 se funda la revista *Nuestro Cine*, con la misma línea crítica que *Objetivo*, cuyo consejo de dirección estaba compuesto por estudiantes de la Escuela de Cine, con destacada presencia comunista y con la función de promocionar las ideas del Nuevo Cine Español surgido de las Conversaciones de Salamanca y apoyar las reformas de García Escudero. Bardem era ya presidente de la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine (ASDREC), única organización legal en el sector bajo el franquismo

¹⁶⁰ Aragüez (2007); Bermejo y Herranz (2022), 00:35:35-00:35:45; Castro (2013), pp. 49-51; Cerón (1999), p. 29; Cerón (2004), p. 26.

¹⁶¹ Castro (2013), pp. 53-55.

¹⁶² Aragüez (2007).

¹⁶³ Bermejo y Herranz (2022), 00:35:35-00:35:45; Cerón (1999), pp. 29-30;

¹⁶⁴ Bardem et al. (s.f.); Cerón (1999), pp. 29-30; Wolfganglvhf (2015), 00:43:00-00:43:08.

dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), financiado con las cuotas de sus afiliados, aunque rodeado de afines al régimen. Desde esa dirección intentó excluir del SNE tanto a distribuidores como exhibidores considerados como meros agentes del cine norteamericano, sin conseguirlo. Pero su iniciativa más importante desde este sindicato fue la elaboración, unos años más tarde y como veremos, del *Libro Verde* (1968).¹⁶⁵

Como vemos, estos primeros años 60 son de una intensa actividad y gran agitación política y cinematográfica y desembocaron en 1962 en el rechazo por parte de la censura del guion de *Nunca pasa nada*, que Bardem atribuyó a una cuestión personal ligada a lo sucedido con su compromiso político y el caso *Viridiana*.

Ello le llevó a aceptar el encargo de rodar su guion *Crónica negra*, producida por Eduardo Borrás -exiliado en Argentina- con el título de *Los inocentes*,¹⁶⁶. Aunque su guion y su rodaje fueron prohibidos inicialmente -como sucedió con *Nunca pasa nada*- la producción de Cesáreo González¹⁶⁷, la coproducción internacional hispano-argentina, y la vuelta a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de José María García Escudero desde 1962¹⁶⁸, favorecieron el rodaje del proyecto. El papel de García Escudero y su compromiso con la calidad y la modernidad de nuestro cine¹⁶⁹ hicieron incluso que se incluyera a Bardem en el Consejo Superior de Cinematografía¹⁷⁰. Además, con *Los inocentes* el director consiguió por cuarta vez el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Berlín de 1963.¹⁷¹

El regreso a la Dirección General de García Escudero¹⁷² cambió sustancialmente las cosas y permitió el rodaje de *Nunca pasa nada*, que se desarrolló y estrenó en 1963¹⁷³

¹⁶⁵ Cerón (2004), pp. 26-27 y 36-37.

¹⁶⁶ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:35:45-00:35:56; Castro (2013), p. 56; Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 327; Cerón (1999), pp. 24 y 30;).

¹⁶⁷ Bermejo y Herranz (2022), 00:35:57-00:36:25; Castro de Paz (2018); Castro de Paz (2022); Cerón (1999), p. 31 y Filmaffinity. (s.f.b).

¹⁶⁸ Aragüez (2007); Cerón (1999), p. 31 y Nieto (2017).

¹⁶⁹ Aragüez (2007).

¹⁷⁰ Cerón (1999), p. 31 y Nieto (2017).

¹⁷¹ Castro (2013), p. 56; Bermejo y Herranz (2022), 00:35:57-00:36:25 y Cerón (1999), 26 y 30-31.

¹⁷² Además, Bardem en estos años realizó y produjo obras de teatro con Alfonso Sastre, como *En la red* de 1961 o *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca (1964); Bardem et al. (s.f.); Cinematófilos (2021), 00:01:46-00:02:10; Escritores (2009); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a) y Ríos (s.f.a).

¹⁷³ Abajo (1996), pp. 82-86; Aguilar (2007), p. 753; Alonso (2021), pp. 99-100; Aragüez (2007); Bardem (2002), pp. 329-333; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:37:12-00:37:14; Caparrós y de España (2025), p. 69; Castro (2013), p. 56; Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 327; Cemillán et al. (2022), p. 70; Cerón (1999), pp. 24 y 31; Cerón (2006), pp. 30, 327-342; Checa (2008); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); La Vanguardia (s.f.); López (2013); Moreno et al. (2000); Mourenza (2016a), pp. 71-83; Mourenza (2016b); Mourenza (2023); Nieto (2017); Premios Goya Academia de Cine (2024); Riaño (2022); Ríos (1999), pp. 36, 96 y 135; Ríos (s.f.b); Sycinska (2014), pp. 549-557 y Viñuales (2024), p. 202.

(fig. 9), largometraje que es el motivo central de este trabajo.¹⁷⁴ *El verdugo* de Berlanga y *Nunca pasa nada* fueron enviadas al Festival de Venecia de 1963. Allí, *El verdugo* recibió el Premio de la Crítica, pero *Nunca pasa nada* fue muy mal recibida, y tildada de “*Calle Menor*”. El fracaso de la que Bardem consideraba su mejor película le obligó a cambiar de rumbo y a centrarse en la dirección de películas algo más comerciales, más “alimenticias”.¹⁷⁵

Figura 9: Cartel de *Nunca pasa nada*.



(Cartel de *Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem). Baena, J.J. (1963). Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film749076.html>.

¹⁷⁴ Consultar el capítulo correspondiente al desarrollo de la película.

¹⁷⁵ Abajo (1996), pp. 83-84; Alonso (2021), p. 99; Bardem, M. et al. (2022), p. 130; Bazaga (2014); Bermejo y Herranz (2022), 00:37:24-00:37:26; Castro (2013), pp. 56 y 307; Cemillán et al. (2022), p. 70; Cerón (2006), p. 30; Sycinska (2014), p. 550.

En 1965 adaptó la novela francesa *Les pianos mécaniques* de Henri-François Rey en una cinta con el mismo nombre¹⁷⁶, colaborando junto al novelista con el que había trabajado en *Nunca pasa nada*.¹⁷⁷ Rodada en francés con un reparto internacional, la productora la llevó a Cannes en 1965 donde cosechó un nuevo fracaso, aunque en España tuvo un cierto éxito de público.¹⁷⁸ A partir de entonces se abre un periodo grisáceo en la filmografía de Bardem, cada vez más olvidado y desconocido,¹⁷⁹ y asediado por la censura del régimen.¹⁸⁰ Tras esta película Bardem produjo películas de menor interés, abandonando sus pretensiones políticas y crítico sociales, que retomará tras la muerte del Dictador Franco en 1975.¹⁸¹

En 1968, la Comisión de Estudio sobre los Problemas del Cine Español de la ASDREC, presidida por Bardem, elaboró un documento conocido como el *Libro Verde* que denunciaba la función represiva de la protección estatal: “[...] *el Estado [...] premia con la protección y castiga con la censura*”. Aunque en este documento intentaba ir más allá de las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca, la mayoría de sus planteamientos son una actualización de aquellas. Sin embargo, el año anterior, en una reunión internacional de escuelas de cine en Sitges, ya se había proclamado de forma radical la ruptura con la política cinematográfica y los intentos reformistas que se venían planteando desde los años 50 (Salamanca, Nuevo Cine Español). El trabajo de años de Bardem y el PCE se veía sobrepasado por su izquierda; se pide la desaparición del sindicato vertical, frente a la reforma de la censura, se pide su abolición, frente a la racionalización de la protección, se pide su desaparición.

Bardem queda al margen de esta nueva situación, pero en la segunda mitad de los años 70, realiza *El Puente* (1976) y *Siete días de Enero* (1978) en las que se aprecia su coherencia y fidelidad con las ideas que venía expresando desde hacía décadas, especialmente en las formas, mientras el contenido refuerza la postura mantenida por el PCE desde que abandonara la lucha armada, como continuación de su estrategia de “reconciliación nacional”.¹⁸²

¹⁷⁶ Aragüez (2007); Booknode (s.f.); Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 328; Cerón (1999), p. 24; Filmaffinity (s.f.d); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); La Vanguardia (s.f.); Le Livre de Poche, LGF (s.f.); Mabire (2004); Mayor (2022) y Moreno et al. (2000).

¹⁷⁷ Alonso (2021), p. 99.

¹⁷⁸ Castro (2013), pp. 56-57.

¹⁷⁹ Alonso (2021), p. 99.

¹⁸⁰ Mayor (2022).

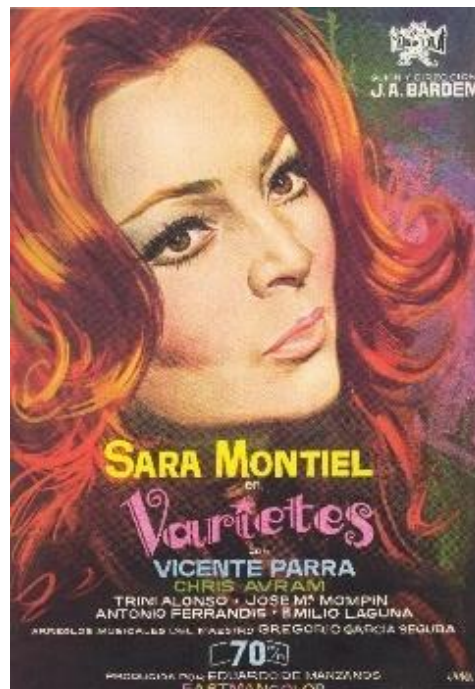
¹⁸¹ Bermejo y Herranz (2022) 00:40:28-00:40:48 y Cerón (1999), p. 24.

¹⁸² Cerón (2004), pp. 26-27 y 36-37.

Entre 1968 a 1970 dirigió *El último día de la guerra*, una coproducción hispanoamericana bélica de serie B, rodada en inglés¹⁸³ y de escasa repercusión¹⁸⁴. Le siguió alguna película de encargo, más comercial, para un público que está cambiando sus hábitos de interés y de consumo;¹⁸⁵ que distan de ser sus mejores películas.¹⁸⁶ Es lo que ocurre con *Varietés*, (1971, fig. 10), un musical basado en *Cómicos* y protagonizado por (y para) Sara Montiel¹⁸⁷.

Figura 10: Cartel de *Varietés*.

(Cartel de *Varietés*. Película de Juan Antonio Bardem). Matras, C. (1971). [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Varietaes-852168727-large.jpg>.



También realizó películas como *La isla misteriosa* de 1972,¹⁸⁸ basado en el libro homónimo de Julio Verne. Inicialmente le encargaron una serie para televisión, pero los problemas económicos hicieron que se convirtiera en una película,¹⁸⁹ desautorizada por Bardem.¹⁹⁰ En 1972 dirigió *La corrupción de Chris Miller*, (fig. 11), que recibió críticas

¹⁸³ Bermejo y Herranz (2022) 00:40:35-00:40:40, Castro (2013), p. 57; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); La Vanguardia (s.f.); Moreno et al. (2000) y Riaño (2022).

¹⁸⁴ Fernández y Tamaro (2004) y Historiasdelcine2019 (2019).

¹⁸⁵ Bardem et al. (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Moreno et al. (2000); Ramírez (2022); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

¹⁸⁶ Ramírez (2022).

¹⁸⁷ Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022) 00:40:48-00:40:53 y 00:41:10-00:41:20; Castro (2013), p. 57; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Moreno et al. (2000); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ramírez (2022) y Riaño (2022).

¹⁸⁸ Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022) 00:41:25-00:41:30; Castro (2013), p. 57; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.);

¹⁸⁹ Bermejo y Herranz (2022) 00:41:25-00:41:55 y Castro (2013), p. 57.

¹⁹⁰ Castro (2013), p. 57.



negativas, aunque fue un éxito de público¹⁹¹. Estrenada en 1973,¹⁹² en ella rescata a Marisol de su estereotipo de los años 60.¹⁹³ Después rodó la película *La isla misteriosa del capitán Nemo* de 1973¹⁹⁴ o *El poder del deseo* de 1975,¹⁹⁵ basada en la novela de Pedrolo *Juego sucio*, que fue un fracaso de crítica y público (a pesar de los desnudos de Marisol).¹⁹⁶

Figura 11:

Cartel de La corrupción de Chris Miller. Gelpl, J. (1973). Recuperado de: filmaffinity.com.

Desde 1951 hasta 1975 Bardem tuvo muchas oportunidades para trabajar fuera del país pero asumió su responsabilidad y decidió seguir elaborando su obra en España, buscando realizar desde dentro un cambio político y cultural.¹⁹⁷

La muerte de Franco auguraba que Bardem iba a poder desarrollar el cine que quería.¹⁹⁸ Y efectivamente, el tema social irrumpe más claramente con la comedia *El perro* de 1976.¹⁹⁹ Por su parte, *El puente* de 1977,²⁰⁰ (fig. 12), fue una adaptación de la novela *Solo de moto*, de Sueiro; aunque la crítica española fue negativa, recibió el Primer

¹⁹¹ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 57; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); La Vanguardia (s.f.); Moreno et al. (2000) y Ramírez (2022).

¹⁹² Ídem.

¹⁹³ Pérez (2007).

¹⁹⁴ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 57; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b) y La Vanguardia (s.f.).

¹⁹⁵ Castro (2013), p. 58; La Vanguardia (s.f.); Moreno et al. (2000) y Ramírez (2022).

¹⁹⁶ Castro (2013), p. 58.

¹⁹⁷ Cerón (1999), p. 31.

¹⁹⁸ Castro (2013), p. 58.

¹⁹⁹ Filmaffinity (s.f.e) y La Vanguardia (s.f.).

²⁰⁰ Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022) 00:44:30-00:44:35; Castro (2013), p. 58; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ramírez (2022); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

Premio en el Festival de Moscú.²⁰¹ Estaba protagonizada por Alfredo Landa,²⁰² que sale de su interpretación del landismo, la imagen del arquetípica del español machista, ganando en volumen y complejidad actoral. En esta película Juan Antonio Bardem no utiliza su localización típica de una ciudad, sino que utiliza las carreteras nacionales de Madrid, adaptando el método del *road movie*.²⁰³ Esta fue la primera película donde Bardem asume que en sus guiones ya puede hablar con total libertad,²⁰⁴ “[...] *sin recurrir a circunloquios o a símbolos*”.²⁰⁵

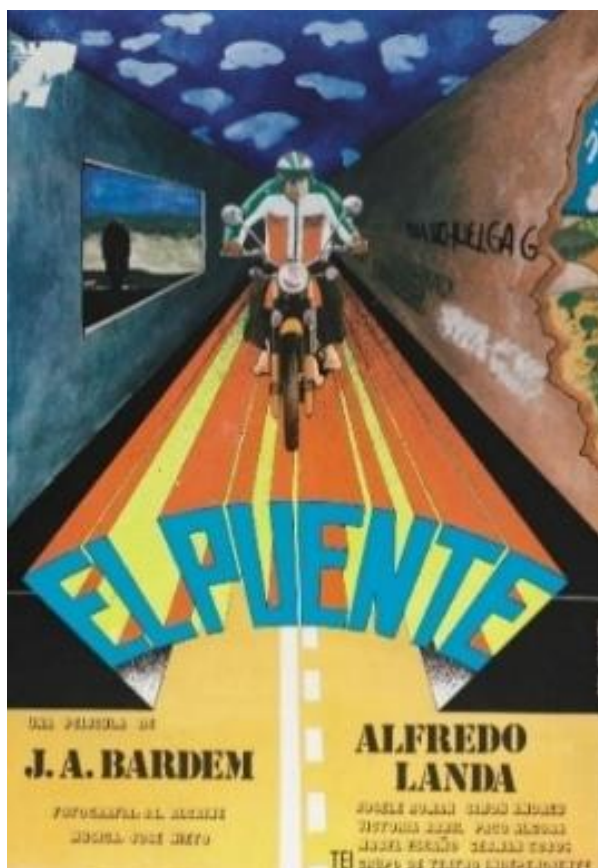


Figura 12: Cartel de *El puente*.

Alcaine, J.L. (1977). [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/El_puente-170644143-large.jpg.

En 1978 dirige el drama histórico *El diputado*,²⁰⁶ y en 1979, *7 días de enero*,²⁰⁷ (fig. 13), una película histórica, testimonial y crítica²⁰⁸ basada en la matanza del despacho de abogados laboristas madrileños en la calle Atocha.²⁰⁹ El largometraje fue rechazado en Cannes. Bardem tildó de capitalista al festival francés, y su película volvió a recibir el Gran Premio en el de Moscú.²¹⁰

²⁰¹ Castro (2013), p. 58; Filmaffinity (s.f.e) y La Vanguardia (s.f.).

²⁰² Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022) 00:45:04-00:45:22; Castro (2013), p. 58; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019) y Pérez (2007).

²⁰³ Pérez (2007).

²⁰⁴ Bermejo y Herranz (2022) 00:44:35-00:45:50 y Cinematófilos (2021), 00:28:16-00:29:36.

²⁰⁵ Bermejo y Herranz (2022), 00:44:50-00:45:52.

²⁰⁶ Filmaffinity (s.f.e) y La Vanguardia (s.f.).

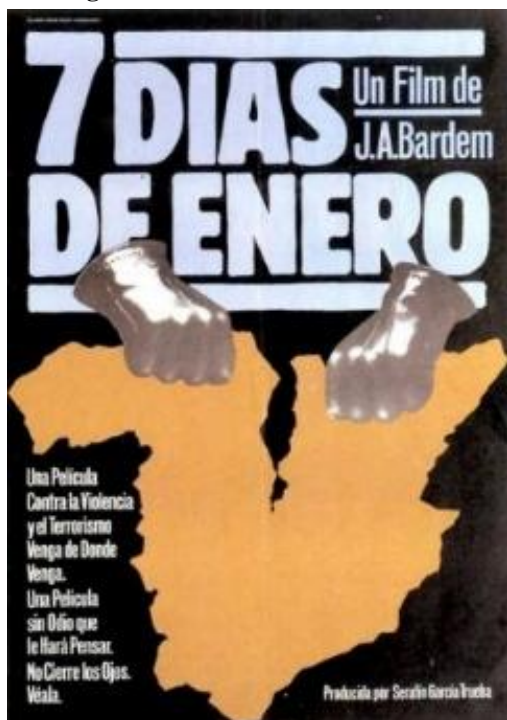
²⁰⁷ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 58; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Mayor (2022); Moreno et al. (2000); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

²⁰⁸ Bermejo y Herranz (2022), 00:48:03-00:48:44 y Cinematófilos (2021), 00:48:35-00:49:00.

²⁰⁹ Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:48:03-00:48:44; Castro (2013), p. 58; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); Historiasdelcine2019 (2019)

²¹⁰ Castro (2013), p. 58-59.

Figura 13: Cartel de 7 días de enero.



Viñaseñor, J.L. (1979). [Cartel],
filmaffinity.com. Recuperado de
https://pics.filmaffinity.com/7_daias_de_enero-701504462-large.jpg.

Figura 14: Cartel de La huella del crimen: Jarabo.



Episodio de la serie dirigido por Juan Antonio
Bardem). Torruella, M. (1985). [Cartel],
filmaffinity.com. Recuperado de
[https://pics.filmaffinity.com/La_huella_del_cri-
men_Jarabo_TV-629081964-large.jpg](https://pics.filmaffinity.com/La_huella_del_crimen_Jarabo_TV-629081964-large.jpg).

Entre los años 80 y 90, realizó varias obras, entre las que destacan las películas *Die Mahnung* o *La advertencia*, una coproducción húngaro-búlgaro-soviético-RDA escrita en 1981 y estrenada en 1982, es la historia de un líder comunista búlgaro, que lucha contra la opresión alemana durante la Segunda Guerra Mundial.²¹¹ Solo ha sido emitida una vez en España, por La2 de RTVE.²¹² Realizó para TVE el episodio *Jarabo*, basado en hechos históricos, de la serie *La huella del crimen* (1985),²¹³ (fig. 14), sobre un asesino que fue detenido y juzgado en 1959.²¹⁴

²¹¹ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 59; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); La Vanguardia (s.f.); Moreno et al. (2000); Premios Goya Academia de Cine (2024) y Riaño (2022).

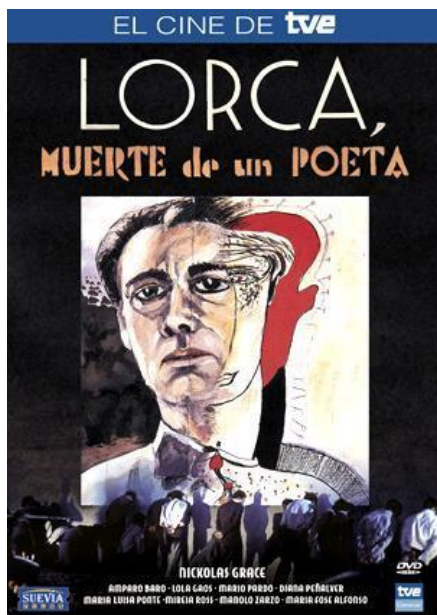
²¹² Castro (2013), p. 59.

²¹³ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 59; Cinematófilos (2021), 00:48:35-00:49:00; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Moreno et al. (2000); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

²¹⁴ Bermejo y Herranz (2022) 00:51:10-00:52:52 y Castro (2013), p. 59.

Posteriormente realizó *Adiós pequeña* en 1986.²¹⁵ Sus proyectos sobre las biografías de personajes ilustres, *Lorca, muerte de un poeta* de 1987, para TVE, y *El joven Picasso* escrita en 1991, (fig. 15 y fig. 16) y emitida por las televisiones autonómicas entre 1992 y 1994,²¹⁶ (fig. 17) se convirtieron en series televisivas interesantes, aunque su creador siguió sin recibir encargos.²¹⁷

Figura 15: Cartel de *Lorca, muerte de un poeta*



Miniserie de Juan Antonio Bardem. Burmann, H. (1987). Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/Lorca_muerte_de_un_poeta_Miniserie_de_TV-769996563-large.jpg.

Figura 16: Cartel de *El joven Picasso*.



Miniserie de Juan Antonio Bardem). Burmann, H. (1994). [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/El_joven_Picasso_Miniserie_de_TV-809199046-large.jpg.

A finales de los noventa realizó su última película *Resultado final* (1997).²¹⁸

Juan Antonio Bardem formaba parte del grupo de las “Tres Bes” del cine español, junto a Luis García Berlanga y Luis Buñuel Portolés, un selecto trio de directores y

²¹⁵ Filmaffinity (s.f.e); La Vanguardia (s.f.) y Pérez (2007).

²¹⁶ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 59; Cinematófilos (2021), 00:48:35-00:49:00; Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Moreno et al. (2000); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

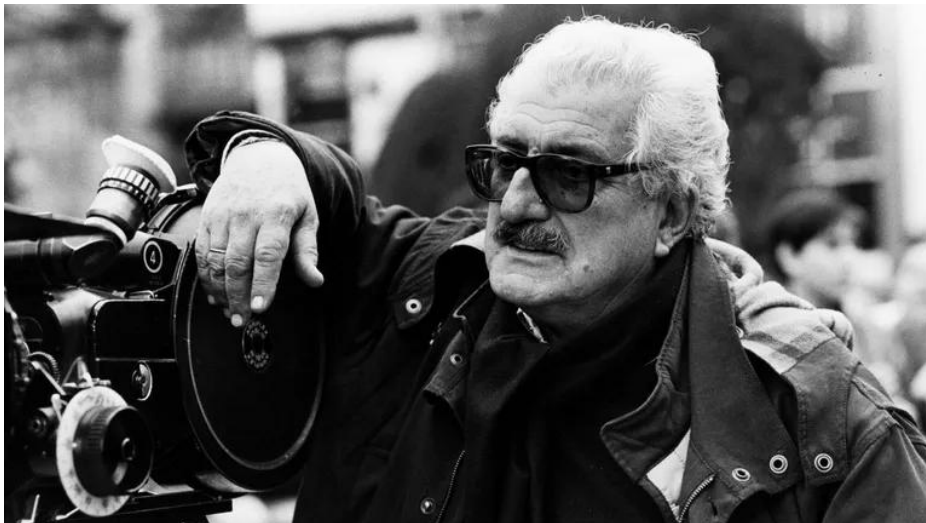
²¹⁷ Castro (2013), p. 60.

²¹⁸ Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 60; Diccionioredirectoresdelcinemexicano (s.f.); Fernández y Tamaro (2004); Filmaffinity (s.f.e); FlixOlé (s.f.); Historiasdelcine2019 (2019); Instituto Cervantes (España) (1991-2023a); Instituto Cervantes (España) (1991-2023b); Moreno et al. (2000); Pérez (2007); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ramírez (2022); Riaño (2022) y Ríos (s.f.b).

guionistas cinematográficos,²¹⁹ que realizaban un cine cargado de metáforas que las utilizaron para sortear a la dictadura,²²⁰ con su actitud innovadora y renovadora del cine español.

En 1986 recibió la medalla de Oro de las Bellas Artes.²²¹ En 2002 recibió el Goya de Honor de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España por toda su carrera.²²² Al recoger el galardón seguía siendo una persona reivindicativa y comprometida con su profesión, gracias al cual vio reconocido sus 50 años de carrera como cineasta.²²³ Él tenía su propia opinión sobre esta institución: La Academia es una invención de Pilar Miró, una organización elitista dependiente del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), sin representación de los trabajadores.²²⁴

Figura 17: Fotografía de Bardem, en A Coruña en el rodaje de la serie «El joven Picasso».



Salgado, C. (1992). [Fotografía]. lavozdegalicia.es. Recuperado de <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2022/06/05/juan-antoni-bardem-comunista-consiguio-primera-nominacion-oscar-espana/00031654441324460429121.htm>.

En 2002 publicó sus memorias, tituladas, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre del cine*, pocos meses antes de fallecer.²²⁵ Tras su muerte, a título póstumo, en 2003 la

²¹⁹ Instituto Cervantes (España) (1991-2023a) y Ramírez (2022).

²²⁰ Ramírez (2022).

²²¹ Castro (2013), p. 60; Fernández y Tamaro (2004).

²²² Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 61; Moreno (2000); Premios Goya Academia de Cine (2024); Ramírez (2022); Ríos (s.f.b) y RTVE (2022).

²²³ Premios Goya Academia de Cine (2024).

²²⁴ Castro (2013), p. 61.

²²⁵ Bardem (2002), pp. 7-370; Cinematófilos (2021), 00:19:04-00:19:06; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019).

Asociación de directores de cine (ADIRCE) le concedió el Premio de Honor en la XVIII Edición.

11.2 Personalidad de Juan Antonio Bardem

Según le describe Michelle Courtois, Bardem era el compendio de “*un campeón de rugby, un profesor adjunto de filosofía y un militante sindicalista de Brooklyn*”.²²⁶

Su sobrina Mónica Bardem le define como perseverante, severo y muy valiente. Su cine siempre le ha parecido muy conmovedor. Contaba historias muy duras con una crítica social, pero desde una zona algo disimulada. Según Juan Bardem, su padre era “*un héroe trágico de nuestro tiempo. Él fue un hombre que nunca se traicionó, nunca se rindió, [...] y tenía una gran sonrisa*”.²²⁷ Otro de sus hijos, Rafael Bardem, indicó que “*él quería ser el hombre perfecto [...] quería ser el mejor en todo. Luego la realidad te pone tus límites, pero él, intentarlo, lo intentó*”.²²⁸ Según su hija María “*era un hombre superpositivo, muy simpático, le encantaba hacer bromas*”. Su sobrino Carlos Bardem le definía como “*un hombre muy minucioso, una figura de respeto para su equipo*”.

Lucía Bosé decía que Bardem siempre se reía, que tenía una simpatía arrolladora, y conectó enseguida con la diva italiana (fig. 18).

Por otro lado, el propio Bardem se definió:

como un buen chico, leal a las cosas que creo, y por las cuales he gastado mucha energía y mucho tiempo en defender y sigo defendiendo, buen compañero de los que yo creo que hay que ser buen compañero, [...] y con una espinita clavada en el corazón, que es no poder haber hecho todas aquellas películas que a mí me hubiese gustado hacer o que estuve a punto de hacer (Cinematófilos, 2021, 00:14:14-00:15:25 y 01:01:25-01:03:51).

Bardem valoró su carrera cinematográfica:

[...] tengo la impresión de que estoy infrautilizado, que podría haber hecho más cosas [...]. Se consideraba idealista, optimista histórico ciclotímico, [...] con la impresión de que estoy infrautilizado, que podría haber hecho más cosas [...], paciente, pero con una paciencia activa

²²⁶ Cinematófilos (2021), 00:01:10-00:01:24.

²²⁷ Riaño (2022).

²²⁸ Bermejo y Herranz (2022) 00:21:38-00:22:15, 00:40:07-00:40:23, 00:55:35-00:56:01.

[...], muy crédulo y manifestaba no estar preocupado por la muerte (Wolfganglvhf, 2015, 00:49:25-00:54:24).

Juan Antonio Bardem era un hombre de carácter fuerte, tenaz, apasionado, jovial, duro, autoritario, resistente ante la adversidad, comunista convencido, y con gran compromiso personal y profesional,²²⁹ y explicaba:

Creo tener una actitud crítica no solo ante el cine sino ante todo el mundo español; una actitud de rebeldía, de transformación, porque no estoy conforme del mundo que vivo e intento transformarlo en uno mejor. Por eso soy marxista, pero quiero decir que no soy marxista de 7 a 9, sino que lo soy todas las horas del día (Cinematófilos, 2021, 00:32:48-00:33:03 y Diccionioredirectoresdelcinemexicano, s.f.)

Figura 18: Fotografía de Juan Antonio Bardem durante el rodaje de 'La venganza'.



Pacheco, M. (1957). Conservado en la Cineteca. [Fotografía]. eldiario.es.
Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/juan-antonio-bardem-centenario-cineasta-militante-renovador_1_9042160.html.

11.3 Características del cine de Juan Antonio Bardem

Juan Antonio Bardem es una de las figuras más importantes de la cultura española del siglo XX,²³⁰ uno de los representantes más importantes de la cinematografía española realizando un cine social, realista y costumbrista.²³¹

²²⁹ Lara (2022), pp. 13-15.

²³⁰ Historiasdelcine2019 (2019).

²³¹ Alonso (2021), p. 112 y Bazaga (2014).

En el artículo “Guionista contra Director. ¿Quién es el padre de la película?”²³² publicado en 1952 en la revista *Índice de Artes y Letras*, Bardem afirmaba: “[...] *en la obra total, el único creador, en definitiva, es el guionista*”. Este comentario le acarreó críticas de muchos colegas que él recondujo insistiendo en que lo ideal sería que guionista y director fueran la misma persona.

La revista *Objetivo*, filial de *Índice*, reprodujo en su número 6 de junio de 1955 la intervención de Bardem en las Conversaciones de Salamanca bajo el título “*Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía*”. En esas líneas desarrollaba una crítica feroz sobre la situación del cine español, al que tildaba de ser incapaz de reflejar la vida nacional y destacaba sus graves carencias estéticas.²³³

Su pensamiento cinematográfico -expresado en publicaciones como las citadas o los artículos de la revista *La Hora*-, rechazaba completamente el cine nacional, apostando por un realismo testimonial, y defendiendo el neorrealismo italiano, parte del cine clásico norteamericano y algunas ideas de Pudovkin respecto al montaje asincrónico.²³⁴

El ideario de Bardem está ligado a las circunstancias históricas y cinematográficas de aquellos años. Su propósito final es la renovación del cine español huyendo de las abstracciones, un cine testimonial, nacional y popular. En 1956 publica uno de sus textos más conocidos, y que reivindicó durante el resto de su vida, “*¿Para qué sirve un film?*”²³⁵; donde deja clara su intención sobre la creación de un cine realista, testimonial y crítico. Para Bardem lo importante es la función del cine, dentro de la concepción marxista de la función social del arte. Mientras la mayor parte de las producciones se orientan a un cine comercial/rentable, él proclama que “*el cine será ante todo testimonio o no será nada*”.²³⁶ Quiere reorientar la mirada del espectador hacia la realidad del entorno, cambiar el contenido para cambiar el cine y provocar cambios en la sociedad, siempre con un trasfondo crítico con esa realidad capitalista y carente de libertades. Bardem, como cualquier cineasta, tiene como modelo básico el cine clásico de Hollywood, y en especial -como ya hemos indicado- la película de John Ford *The informer* (*El delator*, 1935), a la vez que rechaza el cine de vanguardia y las innovaciones del cine moderno y se aleja de posiciones a la izquierda del comunismo o del neorrealismo italiano de Zavattini. Del

²³² Bardem (2022a), pp. 63-69.

²³³ Cerón (1993) y Cerón (1998), pp. 48-49 y 52.

²³⁴ Cerón (2004), pp. 23-24.

²³⁵ Publicado en *Cinema Universitario*, 4, diciembre de 1956, pp. 24-25. La revista había nacido el año anterior y siguió funcionando hasta 1963.

²³⁶ Cerón (2004), pp. 27-34 y Checa (2008).

neorrealismo le gusta su parte testimonial, pero no comparte la *desespectacularización* de la realidad; según sus propias palabras “[...] *pienso que el cine es un proceso creador que espectaculariza dramáticamente la realidad*”. Admira la decisión de abandonar los estudios para rodar en escenarios naturales, pero no le gusta del todo la forma de contar la realidad del neorrealismo.

Bardem acepta los géneros cinematográficos establecidos y las condiciones de producción del sistema capitalista, considerándose un asalariado de la industria como forma de insertarse en su entramado y aprovecharse de él (posibilismo) para, desde dentro, modificar su lenguaje y elaborar un cine popular, que hable de los problemas propios del público.

El objetivo de Bardem es cambiar los contenidos de las películas y dar testimonio de la realidad de nuestro entorno; pero no basta con fotografiarla, hay que interpretar esa realidad; no ser solo objetivo, sino también crítico, dar una interpretación precisa, racional pero cargada de ideología, marxista en el caso de Bardem. A André Bazin, por el contrario, le gusta la ambigüedad en el desarrollo de la narración.²³⁷

Desde sus principios en el cine, a Juan Antonio Bardem la crítica oficialista dominante le tildó de panfletario, de artesano comprometido, escasamente creativo, para desacreditar sus trabajos claramente izquierdistas y contestatarios. Pero Bardem es “*constructor de una sintaxis y una puesta en escena concebidas en función no sólo de lo que se narra sino, y sobre todo, desde el lugar en que esa narración se contempla y analiza*”.²³⁸ Para él, el relato y su escenificación son inseparables, y, además, en este periodo, el uso del *scope* acentúa los espacios, ya sea una llanura o el océano, que no ofrecen escondrijo a los personajes.

Cuando la censura se va haciendo más permisiva, Bardem realiza un cine más simple, más esquemático, huyendo de los simbolismos que había tenido que utilizar hasta entonces, sorteando el control de la censura, para poder transmitir su mensaje, sus ideas. De hecho, si aparece alguna simbología en su cine tras la muerte de Franco es de forma involuntaria. Y añadía que el esquematismo es casi consustancial con el cine, poniendo como ejemplo el que en 90 minutos se tiene que reflejar, en el caso de *El puente*, sesenta horas de la vida de un individuo.

Cuando se le plantea si la censura obligaba a agudizar los procedimientos de lenguaje del guionista y del director, Bardem argumentaba que la falta de libertad no

²³⁷ Cerón (2004), pp. 27-34.

²³⁸ Téllez (2004), p. 101.

permitía un lenguaje claro y directo, simple, y convertía el cine en un reducto elitista alejado del gran público. Si se hubiera planteado *Nunca pasa nada* en la situación política del año de rodaje de *El puente* (1976), todo se hubiera enfocado de forma diferente.²³⁹

Los cineastas españoles se vieron limitados por la censura, y no pudieron competir con la evolución constante de las vanguardias europeas. Por ese motivo el cine de Bardem encontró en España un gran obstáculo: él veía que el cine europeo podía transmitirse en otros lugares, pero su cine no se podía transmitir fuera de unos círculos muy concretos.²⁴⁰

Toda esa generación de creadores que desarrollaron su arte en la España franquista, ya fueran cineastas, escritores, dramaturgos, artistas plásticos, incluso cómicos, tuvieron que exprimir su ingenio, para poder expresar sus pensamientos y sus sentimientos, y hacerlos llegar al público esquivando la persecución de la censura. Es cierto que no toda la población estaba preparada para descubrir lo que el artista quería decir, pero no siempre era su culpa; los símbolos y metáforas que utilizaban a veces eran tan enrevesados que hacían muy difícil su comprensión para una mayoría que buscaba esparcimiento y evasión de la realidad que les rodeaba, sin mayores complicaciones. Pero los mensajes iban calando en aquellos que estaban preparados para recibirlos.

Los argumentos de las películas de Bardem trataban temas hasta entonces silenciados por el régimen de una forma explícita, como la infidelidad matrimonial, la salida de una crisis o la doble moral, entre otros.²⁴¹

Juan Antonio Bardem fue el cineasta social por excelencia en aquellos años,²⁴² uno de los realizadores más significativos del cine español. Admirado de forma unánime a mediados de los 50 como abanderado de los incipientes movimientos antifranquistas, fue ignorado bajo las mismas circunstancias políticas, sociales y culturales entre 1957 y 1960, y -creemos- actualmente bastante menospreciado.

Coherente en su forma de pensar, fiel a unas ideas e incluso a un estilo, repite algunos elementos en sus películas casi como elementos identitarios.²⁴³ En su cine Bardem describe la pequeña ciudad de provincias española de las décadas de 1950 y 1960,²⁴⁴ y su sociedad cerrada en el contexto del régimen franquista.²⁴⁵ Sus actores

²³⁹ Castelo (1977), pp. 176-177.

²⁴⁰ Ramírez (2022).

²⁴¹ Alonso (2021), p. 112.

²⁴² Alonso (2021), pp. 98 y 112; Bazaga (2014); Castro (2013), p. 12; López (2013); Moreno et al. (2000); y Ramírez (2022).

²⁴³ Castro (2013), pp. 12-13.

²⁴⁴ Alonso (2021), p. 109.

²⁴⁵ Checa (2008).

recurrentes serán el héroe, la comunidad, los amigos del héroe, y los espacios propios de la ciudad de provincias, una ciudad que proviene de la literatura española del siglo XIX, con un carácter casi regeneracionista (o post regeneracionista). Las ciudades provincianas de Bardem son un compendio de varias ciudades y pueblos con espacios muy similares. De hecho su cine no se caracteriza por ser exclusivamente político sino por poner en primer plano la descripción de la sociedad y la autenticidad de la misma.²⁴⁶

Según Alonso, su cine se puede dividir en tres etapas. La primera etapa de tanteo (desde 1951 a 1954) con películas como *Esa feliz pareja* o *Cómicos*. La segunda etapa es la crucial (desde 1955 hasta 1959): incluye su manifiesto ideológico, la que pasa por ser su mejor película, *Calle Mayor* de 1956, (fig. 19) y su mayor fracaso comercial, *Sonatas* (*Las aventuras del marqués de Bradomin*) de 1959. En su tercera etapa (desde 1960 a 1963) trató de volver al cine intimista, pero tendrá varios fracasos comerciales y de crítica (entre ellos, con *Nunca pasa nada* 1963), lo que supuso un nuevo punto de inflexión y un cambio de orientación.²⁴⁷

Figura 19: Fotografía de Juan Antonio Bardem, en un rodaje.



(Juan Antonio Bardem, en un rodaje. 10 curiosidades de 'Calle Mayor' de Juan Antonio Bardem). Kelber, M. (1956). [Fotografía]. [rtve.es](https://www.rtve.es). Recuperado de <https://www.rtve.es/television/20220606/calle-mayor-juan-antonio-bardem-curiosidades/2357041.shtml>.

Bardem es un gran creador de personajes,²⁴⁸ “con tendencia a contratar actores extranjeros, [...]”. Es muy habitual que en el cine de Bardem uno de sus protagonistas se

²⁴⁶ Alonso (2021), pp. 100 y 109.

²⁴⁷ Alonso (2021), p. 100 y Filmaffinity (s.f.e).

²⁴⁸ Historiasdelcine2019 (2019) y Mourenza (2023).

llame Juan.²⁴⁹ Juan no solo es el nombre del director sino que es el nombre que en sus películas representa al español medio sin ningún tipo de rasgo característico de su personalidad, perdiendo su identidad y representando un ser colectivo; la repetición de nombres es una práctica habitual en los guionistas.²⁵⁰ Buscaba hacer un cine didáctico, dando mayor autonomía a sus personajes, con una mayor agilidad narrativa.²⁵¹

Bardem fue un gran retratista de la sociedad, como un esteticista que expresaba con imágenes y sonidos las emociones e intenciones de los protagonistas en sus películas, así como los sentimientos de la sociedad española, dándole un toque de modernidad a su cine. Mediante sus planos y escenas, nos muestran los contenidos superficiales y profundos de la historia.²⁵²

Bardem buscaba en sus largometrajes llegar a un público mayoritario, utilizando para ello a directores de fotografía o compositores reconocidos, y él se reservaba los papeles de director y de guionista en sus películas.²⁵³

Su cine era realista, utilizando la luz, imágenes y sonidos del mundo real, así como la forma de rodar y la narración, buscando un realismo crítico.

Prefería grabar en el exterior, fuera de los sets de rodaje, de los estudios, de los decorados, quería ir a las calles y a los paisajes reales. Pensaba que la cámara debía grabar el caos, para en el montaje ordenar la confusión. Sus obras tienen un carácter testimonial,²⁵⁴ influenciado por el neorrealismo italiano,²⁵⁵ del que era coetáneo y del cine social francés.²⁵⁶ De los neorrealistas el que más le influyó en su cine fue Michelangelo Antonioni.²⁵⁷ En el cine de Bardem la voluntad realista y metafórica es la heredera de la tradición social.²⁵⁸

Para Juan Antonio Bardem la honradez era el principio que guio toda su carrera. El cine de Bardem es un espejo de la sociedad española,²⁵⁹ que nos muestran una dura visión crítica de esta época.²⁶⁰

²⁴⁹ Alonso (2021), pp. 100 y 112 y Pérez (2007).

²⁵⁰ Pérez (2007).

²⁵¹ Checa (2008).

²⁵² Historiasdelcine2019 (2019).

²⁵³ Checa (2007), p. 90.

²⁵⁴ Historiasdelcine2019 (2019).

²⁵⁵ Alonso (2021), p. 100.

²⁵⁶ Alonso (2021), pp. 100 y 112; López (2013); Moreno et al. (2000); Pepitas de calabaza (s.f.) y Ramírez (2022).

²⁵⁷ Cinematófilos (2021), 00:09:38-00:10:21.

²⁵⁸ Ramírez (2022).

²⁵⁹ Historiasdelcine2019 (2019).

²⁶⁰ Instituto Cervantes (España) (1991-2023a).

El cine de Bardem casi siempre está al servicio de la estrategia de su partido, el P.C.E., intentando transformar las condiciones políticas que envuelven al cine español, en especial en las décadas de los 50 y 60 del siglo XX, pero sin buscar un enfrentamiento directo con el régimen ni dismantelar las bases de la industria cinematográfica.²⁶¹ El antifranquismo y los propósitos políticos y testimoniales estaban vigentes en su cine.²⁶²

Por eso mismo, muestra en muchas ocasiones aspectos sociales de forma negativa y crítica -especialmente sus injusticias-, lo que le trajo varios problemas con la censura. Sus discrepancias ideológicas se muestran en obras como *Muerte de un ciclista* o *La venganza* quizá de manera más evidente.

Sus películas son un juicio, utilizando esquemas marxistas, siendo un cine político²⁶³ más que social, donde no solo plantea problemas sociales sino soluciones.

La censura fue bastante dura con Juan Antonio Bardem como militante del PCE, teniendo con él un comportamiento contradictorio. Sus películas fueron víctimas de la censura, pero gozaron de cierta protección estatal. El régimen franquista clasificó las películas de Bardem en 4 etapas en función de cómo fueron tratadas por sus censores.²⁶⁴

En una primera etapa puede hablarse de una etapa sin problemas; no merecieron grandes correcciones por parte de la Junta de Clasificación y Censura películas como *Esa pareja feliz*, *Cómicos* o *Felices Pascuas*.²⁶⁵

La segunda etapa muestra un enfrentamiento entre las críticas, los testimonios del director, y la postura excesiva de la administración, donde las agresiones a su guion y sus proyecciones fueron en aumento, lo que Bardem salvó realizando coproducciones con países democráticos, y fueron un efecto de presión político social frente a la censura franquista,²⁶⁶ como *Muerte de un ciclista*, *El Amor de don Juan*, *Calle Mayor*, *Los segadores* o *La venganza*, *Sonatas (Las aventuras del marqués de Bradomin)* o *A las cinco de la tarde*.²⁶⁷

La tercera etapa se puede considerar la más dura porque fueron las únicas películas cuyos guiones fueron prohibidos en principio y posteriormente aceptados;²⁶⁸ estas fueron

²⁶¹ Cerón (2004), p. 23; Cinematófilos (2021), 00:31:00-00:31:56 e Historiasdelcine2019 (2019).

²⁶² Cerón (1999), pp. 25, 32-33.

²⁶³ Alonso (2021), p. 112; Cinematófilos (2021), 00:41:35-00:41:38; Historiasdelcine2019 (2019); López (2013); Moreno et al. (2000); y Ramírez (2022).

²⁶⁴ Cerón (1999), pp. 25-26.

²⁶⁵ Cerón (1999), pp. 25-26 y Torres (2009), p. 190.

²⁶⁶ Cerón (1999), pp. 27-28.

²⁶⁷ Castro (2013), p. 48 y Cerón (1999), pp. 25-29.

²⁶⁸ Cerón (1999), pp. 26 y 29.

Viridiana de Luis Buñuel (Bardem como productor), *Los inocentes (crónica negra)* y *Nunca pasa nada*, objeto de nuestro TFM.

La cuarta etapa coincide con la llegada en 1962 de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, impulsando una política de aceptación por parte del régimen de las Conversaciones de Salamanca; además se produjo una cierta atemperación política.²⁶⁹

A pesar de que Bardem tuvo muchas oportunidades para trabajar fuera del país en el periodo franquista, asumió la que entendía como *su responsabilidad* y decidió seguir elaborando su obra en España, buscando realizar desde dentro un cambio político y cultural.

Ninguna de sus obras, para la política de protección estatal, fue clasificada por debajo de la primera categoría²⁷⁰ y muchas de sus películas, entre 1951 y 1975, fueron seleccionadas por las autoridades para grandes festivales nacionales e internacionales.²⁷¹

Toda esta censura tenía más que ver con el régimen, con sus circunstancias y con su evolución, que con el propio cine realizado en esos momentos. El antifranquismo y los propósitos políticos y testimoniales de Bardem, estaban vigentes en su cine, y esto podía llevar a unas consecuencias totalmente distintas para él.

Aunque esta relación entre el régimen y Bardem pudiera parecer un contrasentido, se han señalado cuatro razones que lo explican. En primer lugar, las películas de Bardem podrían ser utilizadas por el *Nuevo cine español* para dar prestigio al gobierno franquista. La segunda es el uso de la tolerancia como un arma para tapar las críticas del realizador y quitarle legitimidad, dándole una libertad condicionada: “*Bardem siempre fue fiel a sus ideales, [...] aunque para cobrar tendría que extender la mano*”. De hecho, no deja de ser curioso que bajo el régimen franquista consiguió un mayor reconocimiento de crítica y público que durante en el proceso democrático. La tercera razón está en la convicción de las autoridades de que, tras la censura, sus películas eran ineficaces para la revolución social, y se reducía el impacto negativo de estas. Esto obligaba a Bardem a realizar sus guiones con un lenguaje crítico, ocultando sus valores, relegándolo a un público minoritario. La cuarta es la conciencia con la que se observa y se entiende el cine de Bardem y de otros representantes cinematográficos.²⁷²

²⁶⁹ Aragüez (2007); Cerón (1999), pp. 26 y 31 y Nieto (2017).

²⁷⁰ Cerón (1999), pp. 31-32

²⁷¹ Cerón (1999), pp. 25 y 32; Fernández y Tamaro (2004) y Mayor (2022).

²⁷² Cerón (1999), pp. 32-35.

El colectivo de cineastas de la oposición interna al Régimen, intentaron evolucionar el cine y la mentalidad del régimen de manera interna, y la figura más emblemática y que más les apoyó fue José María García Escudero,²⁷³ que no sólo tenía una implicación y compromiso cinematográfico sino que también defendía la calidad y la modernidad de nuestro cine²⁷⁴. Eran católicos militantes y practicantes próximos al falangismo interesados en el cine, que reafirmaban su importante función social como vehículo ideológico. Defendían la censura, para proteger al espectador de los peligros del cine, y a la vez buscaban los límites de la tolerancia, con “una censura inteligente”.²⁷⁵ Apostaban sobre todo por el cine social, se admira al neorrealismo y se condena el de evasión por su pura inconsistencia. Estas ideas también son muy utilizadas en el cine de Bardem y por algunas plataformas cinematográficas en oposición, desde una óptica política muy distinta.

No apoyan la existencia de la censura, pero llegan al acuerdo de que debe haber un código censor por parte del Estado, aunque por distintas razones.²⁷⁶

Todos estos cineastas buscaban un cine didáctico, testimonial y conciliador. Aunque sus ideologías no coincidieran, lo importante eran sus contenidos, haciendo un cine estéticamente realista en oposición al cine comercial, de evasión o “político retórico”.²⁷⁷

En sus películas hasta 1976, Bardem deja de manifiesto que siempre ocultaba alguna crítica frente al régimen o frente a la falta de libertad, preocupado por contar realidades más inmediatas que históricas.²⁷⁸

Entre 1949 a 1956 se desarrolló lo fundamental de su pensamiento, rodó sus obras con más continuidad, y se convirtió en un referente del cine español.

No se le puede considerar un teórico ni un crítico, sino más bien un provocador cinematográfico, por su carácter polémico y cuyo objetivo era renovar el cine español.

Las ideas de Juan Antonio Bardem las estructuraba alrededor de los problemas que quería plantear, eludiendo repeticiones innecesarias, y sus escritos están relacionados con las circunstancias históricas y cinematográficas, dentro de una tendencia más amplia por el cambio político del país.²⁷⁹

²⁷³ Aragüez (2007); Cerón (1999), pp. 35-36 y Nieto (2017).

²⁷⁴ Aragüez (2007).

²⁷⁵ Cerón (1999), pp. 35 y Nieto (2017).

²⁷⁶ Cerón (1999), p. 35.

²⁷⁷ Aragüez (2007); Cerón (1999), p. 36 y Nieto (2017).

²⁷⁸ Cinematófilos (2021), 00:00:29-00:00:48, 00:27:55-00:28:15 y 00:49:45-00:49:55.

²⁷⁹ Cerón (1993).

Para Bardem el lenguaje cinematográfico estaba sólidamente prefijado y estructurado, muy interiorizado y sujeto a unas reglas no escritas.

Al analizar la situación del cine español, Bardem identificaba varios problemas: los enemigos internos en la industria (“*hay muchos que viven del cine, pero pocos que viven para él*”). Indica que la política estatal de ayudas oficiales había debilitado la industria y destruido al productor independiente. Otro problema era el uso de la imposición del doblaje, como medio para manipular las películas extranjeras, alterando su sentido. La absoluta arbitrariedad censora, tanto la oficial como la económica, fueron también -y lógicamente- objeto de sus críticas.

Bardem consiguió la intelectualización del cine, y apostó por la vinculación del IIEC con un cine realista y nacional, basado en la tradición literaria y pictórica española, que diera una presencia culturalista al cine español.²⁸⁰

En casi todas las películas de Bardem los argumentos se desarrollan en un momento histórico contemporáneo a su producción, salvo en *Sonatas*, *La venganza* y *Resultado final*; le gustaba utilizar escenarios urbanos, a excepción de *La venganza* y *El puente*.

En su cine los escenarios contribuyen a la construcción del personaje. El género cinematográfico más habitual en estas películas es el melodrama y el drama. Su protagonista suele ser un personaje redondo y complejo, concebido de forma realista, “son historias de personajes antes que relatos de acción física”.

Bardem en sus películas no buscaba la identificación profunda del protagonista, situándole en una zona intermedia, ni positiva ni negativa, y cuyas actitudes y comportamientos no coinciden con el código moral social de la época.

Las relaciones de la pareja en las películas de Bardem huyen de los estereotipos, porque el personaje masculino no es capaz de amar como el de la mujer, y ella es más ilusa y subordinada a la voluntad del hombre.

Destacamos la planificación en el cine de Bardem, donde el tipo de plano va a ser funcional y dependerá de las necesidades comunicativas de la escena. Utiliza una puesta en escena bastante clásica que se acerca más al cine americano. Los personajes masculinos son transposiciones hispanas del galán de Hollywood, que al igual que ellos son inexpresivos y tienen entereza, aunque en las obras de Bardem son más ambiguos.

²⁸⁰ Cerón (1993).

Los protagonistas de Bardem son dinámicos porque evolucionan a lo largo del relato. Es un héroe sin objetivos, desmotivado.²⁸¹ Bardem fallaba en la creación de sus personajes secundarios.²⁸²

No existe un patrón modélico de los personajes protagonistas en las películas de Bardem, aunque sí que tenemos ciertas constantes narrativas en su construcción, como la relevancia del ambiente, que está enfrentado al protagonista, y que esto es algo habitual en el melodrama. Los protagonistas son muy complejos y tienen una ambigüedad moral, sin una meta clara y por lo tanto son como agentes pasivos, desmotivados, llevados hacia el desencanto por su conciencia moral y social.²⁸³

Merece la pena señalar también las principales críticas negativas que el cine de Bardem recibió durante su carrera. Entre ellas está la de realizar dramas de intención social con un mensaje más o menos encubierto o que sus películas no son ágiles, adoleciendo de cierta pesadez narrativa y exceso de diálogos. Cabe destacar *Cómicos*, *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*. También que a partir de 1970 su cine entra en decadencia con *Varietés*, *La isla misteriosa* o *La corrupción de Chris Miller*.²⁸⁴ Todo ello sin olvidar las dificultades económicas e intelectuales para la realización de sus películas que le ahogaron en su carrera internacional. Precisamente, según F. Heredero y Gutiérrez Aragón, el cine de Bardem desde 1948 hasta 1975 creció ahogado por la censura y en la transición no se pudo ubicar en ese drama utilizando los agentes políticos.²⁸⁵ Y no faltan voces como la de Marcel Homs, quien llegó a decir que “A Bardem le paraliza cinematográficamente su fidelidad política”.²⁸⁶

Durante toda su carrera, Juan Antonio Bardem ha mantenido una actitud honesta, con obras dignas reconocidas internacionalmente.²⁸⁷, en un periodo en el que “la cultura española se vuelve enormemente fragmentaria, conviviendo...la máxima brillantez con la decepcionante mediocridad”.²⁸⁸

²⁸¹ Pérez (2007).

²⁸² Alonso (2021), pp. 100 y 112 y Pérez (2007).

²⁸³ Pérez (2007).

²⁸⁴ Alonso (1992), pp. 54-55 y 87-88.

²⁸⁵ Ramírez (2022).

²⁸⁶ Cinematófilos (2021), 00:31:00-00:31:56.

²⁸⁷ Alonso (2021), p. 108.

²⁸⁸ Alonso (1992), p. 102.

11.4 Definiciones del cine español según Juan Antonio Bardem

En las Conversaciones de Salamanca de 1955 Bardem expresaba sus opiniones sobre el cine español: *“Lamento que el cine español no haga nada que pueda alterar una buena digestión para que haga fruncir las cejas”*, o las ya citadas *“El cine será ante todo testimonio o no será nada”*²⁸⁹ y *“El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”*.²⁹⁰

El juicio que emite Bardem sobre el cine español de los años 50, es que no era ni realista, ni crítico, ni nacional, en el sentido que él buscaba. *“Desde 1923 hasta 1953 en el cine español seguimos viendo las mismas cosas, incapaz de mostrarnos el verdadero rostro de los problemas, las tierras y los hombres de España. El cine español carecía de forma, contenido y belleza, ya que no la sabemos crear al no disponer de una estructura sólida”*.²⁹¹

Según Bardem, en una entrevista de Diego Galán en 1970, el techo expresivo del cine español se alcanza en 1955. Luego aparece cierta relajación, *“pero la observación de la realidad española sigue siendo la misma que entonces”*.²⁹²

Cuando la Academia le otorgó el Goya de Honor en 2002, Bardem dijo que *“lo único que se hace falta para rodar una película es una buena cabeza”*, y se quejó que los productores rechazaban sus guiones porque *“no son comerciales, o no tienen erotismo, o les falta violencia. Siempre hay un pero”*.²⁹³

Bardem definía al cine español de las últimas décadas de su vida como “ñoño”, por sus historias, sus personajes, sus músicos, sus fotógrafos y sus directores, y afirmaba que *“el cine español es un cine agonizante, enfermo crónico”*, con un futuro *“muy negro e impenetrable [...], como si fuera un joven cadáver”*.²⁹⁴ Bardem pensaba que en el cine de ese momento había sustituido la calidad por el éxito comercial, solo pensando en el rendimiento de taquilla. *“En mi generación sí buscabas ese éxito, que la gente fuera a ver tus películas, pero [...] queríamos algo más, un reconocimiento, una calidad, o sea que estábamos equivocados”* y *“si hay algún arte que necesite libertad es el cine”*.²⁹⁵ *“En el*

²⁸⁹ Cerón (1993) y Checa (2008).

²⁹⁰ Alonso (2021), p. 99; Bardem (2022a), pp. 89-92.

²⁹¹ Cerón (1993).

²⁹² Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130.

²⁹³ Premios Goya Academia de Cine (2024).

²⁹⁴ Cerón (1993) e Historiasdelcine2019 (2019).

²⁹⁵ Cinematófilos (2021), 00:15:24-00:16:40 y 00:27:45-00:27:48.

cine nacional, [...] ha dominado un mal gusto, [...] un gusto hortera".²⁹⁶ Es como si en el cine español, nunca pasa nada. La crisis del cine español creía que era también una crisis temática o de contenidos: *"nuestro cine carece de forma porque carece de contenidos. [...] La falta de un contenido riguroso y verdadero produce un esteticismo absoluto"*.

En 2001 Bardem, dentro de su coherencia, seguía insistiendo en sus conclusiones de las Conversaciones de Salamanca sobre el cine español:

Políticamente ineficaz, [...] yo creo que la política cinematográfica de los sucesivos gobiernos españoles es ineficaz, tanto de U.C.D. como del P.S.O.E., como del P.P., [...]. Socialmente falso", aunque "[...] hay películas que sí te muestran un trocito de la realidad [...]. Estéticamente nulo", porque estéticamente no se hace nada innovador. "E industrialmente raquítico, [...] para hacer una película es muy complicado conseguir el *partner* para hacerla (Cinematófilos, 2021, 00:37:14-00:41:34).

Bardem relató:

[...] Al principio yo creía que sólo con el cine se podía hacer la revolución, [...] la transformación de esta sociedad actual, que a mí no me gusta, [...] en una sociedad más justa, más libre, más democrática, más participativa y más igualitaria [...] (Bermejo y Herranz, 2022, 00:57:02-00:58:22).

Según Bardem *"Hacer una película de alguna manera es transmitir un sueño, el sueño que tú tienes"*, de modo que *"con que tuviera únicamente cinco minutos buenos ya le valía. Él se definía como uno que hace películas así en blanco y negro muy introvertidas muy psicológicas, y que hablan, y que hacen, de crítica político social"*.

Su hija María comentaba que él tenía la teoría de que, *"si el director no aparece, el equipo técnico puede rodar [...], pero la película estaría sin alma"*. Su hijo Juan dijo que, para su padre, lo importante en una película era la banda sonora, el montaje y la imagen.

Para Bardem *"El problema no es tanto hacer las películas como que las películas se vean; una película no existe mientras no se ve"*; añadía *"[...] la censura dura siempre,*

²⁹⁶ Cinematófilos (2021), 00:37:14-00:41:34.

*porque las versiones que los jóvenes pueden ver ahora son las versiones censuradas, [...]” y concluía “Si no te crees lo que haces, [...] te sale una castaña”.*²⁹⁷

A Juan Antonio Bardem siempre le interesó el cine como espectáculo. “Siempre he pretendido que fuese la gente a ver mis películas”.²⁹⁸

El director de fotografía no retrata solo la realidad, sino que busca interpretarla y participa en el drama para sacar una conclusión en el plano social y humano. Para conseguir, según Bardem, una película realista hacía falta retratar el entorno, seleccionar, jerarquizar e interpretar el material con el que se va a hacer la película, implicándose en lo que se está narrando con un realismo crítico.

²⁹⁷ Bermejo y Herranz (2022) 00:01:32-00:01:40, 00:34:04-00:34:15, 00:37:15-00:37:25, 00:53:25-00:53:55, 00:54:42-00:55:05 y 00:57:02-00:58:22.

²⁹⁸ Castro (2004), p. 67 y Mourenza (2023).

12 UNA APROXIMACIÓN A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60

12.1 Sociedad: el cambio de paradigma.

Durante la primera mitad de los años 50 el régimen franquista se vio reforzado internacionalmente por la admisión de España en la UNESCO en 1952, los acuerdos con EEUU en 1953 y el ingreso en la ONU en 1955, pero las reformas liberalizadoras en el sistema económico autárquico no fueron suficientes y el español medio, resignado, se desentendió de la política para preocuparse de conseguir el dinero necesario para su supervivencia y encontrar una vivienda, uno de los graves problemas sociales (tan representados igualmente en el cine).²⁹⁹

A finales de los años 50, el régimen promovía el intervencionismo del Estado y el aislamiento de la economía, lo que frenaba el crecimiento económico. Esto llevó a la quiebra de muchas empresas y de la Hacienda Pública, pero se realizaron cambios importantes que modificaron la situación social y monopolizaron la economía del país.

La sociedad española de los primeros años 60 estuvo marcada por un acelerado cambio social y diversas transformaciones a nivel político, social, económico o cultural. Estos años llevaron a la estabilización económica, el abandono del campo y el crecimiento urbano de las grandes capitales, destino de un movimiento migratorio a gran escala.³⁰⁰ Como indica Torres, en la España franquista de esos años se soñaba con la *felicidad a plazos*, sin pasarse en las ilusiones.³⁰¹

Los sectores más aperturistas del franquismo crearon un sistema que combinaba el continuismo de la España tradicional, con una renovación económica y política, para que el régimen perdurara más allá de Franco. Todo este proceso de cambio y de renovación duró más de una década.³⁰² Los reajustes ministeriales llevaron a Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, que puso en marcha nuevas estrategias políticas: la difusión pública el desarrollo del país, su crecimiento económico y su modernización,

²⁹⁹ Abella (1996), pp. 185-186.

³⁰⁰ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), p. 213; Torres (2009), p. 189 y Vidal (2006).

³⁰¹ Torres (2009), p. 193.

³⁰² Alonso (2021), p. 98.

a través del turismo, la prensa o el cine, bajo la atenta mirada de Europa.³⁰³ España buscaba integrarse internacionalmente en su entorno europeo, y debía adaptarse a sus usos y leyes.

Durante los años 60 la estructura social española sufrió múltiples cambios, en especial el rejuvenecimiento de la clase media, con nuevos empresarios y ejecutivos, cuyas ideas profesionales se adaptan a la política económica de los tecnócratas, reflejada en los planes de desarrollo. Esta nueva clase profesional tecnócrata va a sustituir a la sociedad de cabezas de familia, paso previo del neocapitalismo que surgirá con la fusión de la aristocracia financiera con los nuevos profesionales.

Debemos destacar los nuevos cambios de vida de las clases populares y de los trabajadores, por el aumento de sus jornadas y sueldos, con el apoyo de las divisas de los emigrantes, aumentando los recursos de las familias españolas. Aunque los sueldos varían dependiendo del trabajo realizado o el lugar donde se realiza, mejoró la disponibilidad económica de las clases trabajadoras. Su entrada en la sociedad de consumo acomodó a grandes sectores de la población española, aunque también impulsó su conciencia de clase, lo que provocó el aumento de las huelgas y las manifestaciones.

Surgieron muchos problemas por la industrialización y la urbanización. Las industrias que se instalaron en las grandes ciudades y en determinadas regiones, como Cataluña y el País Vasco, precisaba una mano de obra que, mayoritariamente, provenía del medio rural, provocando una gran desigualdad entre el mundo rural y el urbano. Las necesidades de vivienda de esa inmigración, hizo que se crearan barriadas periféricas alrededor de las grandes ciudades con graves problemas de higiene, transporte, escolarización,... e inseguridad ciudadana.³⁰⁴

Estos cambios provocaron una transformación demográfica, económica y social, y cambió la actividad principal de muchas ciudades y localidades de provincia, que pasaron de una actividad agraria a una actividad industrial. Además, hay que destacar que se modernizó el tejido productivo y aumentó considerablemente la natalidad.³⁰⁵

Todos estos cambios se vieron reflejados en el cine a través de películas como: *Esa pareja feliz* de Bardem y Berlanga, *Historias de la radio* de Sáenz Heredia, *Cerca de la ciudad* de Luis Lucía, *Surcos* de Nieves Conde o *Nueve cartas a Berta* de Martín Patino,

³⁰³ Aragüez (2007).

³⁰⁴ Vidal (2006).

³⁰⁵ Alonso (2021), pp. 98 y 102-103.

que mostraban la ilusión de una nueva generación y la frustración de la antigua, la rebeldía y el conformismo.³⁰⁶

12.2 Religión Católica. Los inicios de un cambio radical

La Iglesia y el Estado franquista funcionaban como una simbiosis, cada uno apoyando al otro en perfecta armonía. España era un Estado confesional, con la religión católica como la única oficial. El Estado estaba al servicio del catolicismo y la Iglesia actuaba en beneficio de los fines estatales. Pero en los años 50, las desigualdades sociales y el crecimiento desordenado de las grandes ciudades provocado por la emigración interior, despertó en un puñado de sacerdotes jóvenes la necesidad de desarrollar su versión misionera sin necesidad de alejarse miles de kilómetros. Las entidades confesionales y las jerarquías de la Iglesia pasaron a apoyar progresivamente a los obreros en busca de una justicia social inexistente (fig. 20). Al ser elegido como Papa en 1958, Juan XXIII convocó el Concilio Vaticano II, celebrado entre 1962 y 1965, que iba a renovar las formas de ver y vivir la religión, la sociedad y la vida, adaptándose a los cambios culturales seculares.

Figura 20: *Fotograma de don Camillo con su escopeta en Don Camillo.*



(*Fotograma Don Camillo* (1952) de Julien Duvivier). Hayer, N. (1952). Recuperado de <https://www.jesuisfrancais.blog/2020/03/29/patrimoine-cinematographique-%E2%80%A2-le-petit-monde-de-don-camillo/>.

³⁰⁶ Aragüez (2007) y Torres (2009), pp. 189-190.

La Iglesia católica en España en esta época vivía en el tradicional catolicismo, pero comienza a distanciarse del régimen franquista, buscando su independencia y adoptando las nuevas doctrinas vaticanas³⁰⁷. Franco había firmado en 1953 el Concordato con la Santa Sede, dando total libertad a la labor pastoral y asistencial al margen de la oficialidad.³⁰⁸

La jerarquía eclesiástica era más conservadora y había sido el motor para que el catolicismo español fuera una base esencial del régimen. Esta idea de catolicismo comenzó a desmoronarse en los años 60, cuando algunos líderes eclesiásticos critican en público el sistema con el apoyo del Vaticano.³⁰⁹

Durante 1962, en la Iglesia española empiezan a aparecer voces contrarias al régimen y divisiones internas, y el Vaticano abandona el apoyo total que había brindado a Franco desde el final de la Guerra Civil en todos los aspectos.³¹⁰

La Iglesia Católica en España se reformó, adaptándose a los tiempos modernos, gracias al Concilio Vaticano II de 1962 y a la figura de Juan XXIII.³¹¹ En sus encíclicas *Mater et Magistra* (1961) y *Pacem in Terris* (1963), propugnaba la defensa de los derechos humanos y la libertad de asociación y de expresión, reivindicaba el pluralismo político y religioso, llamando al diálogo y a la solidaridad con las personas más vulnerables, ideas que se veían enfrentadas con las políticas del gobierno español.

Poco más tarde, el nombramiento como Cardenal Primado de España, Arzobispo de Madrid y presidente de la Conferencia Episcopal, del arzobispo de Toledo, Monseñor Enrique y Tarancón, candidato del Vaticano en contra del criterio del gobierno, condujo a enfrentamientos entre el régimen y los obispos, y tendrá una gran significación política a posteriori. La sociedad se secularizó, muchos sacerdotes y seminaristas abandonaron su vocación e intelectuales católicos y jesuitas acabaron enfrentándose al catolicismo oficial.

En una década pasamos de una iglesia sumisa (fig. 21) a una iglesia combativa, luchando por las libertades y la modernización de los modos religiosos, sustituyendo la práctica amplia y ritualizada por un ejercicio limitado y auténtico.

³⁰⁷ Vidal (2006). Alonso (2021), p. 97.

³⁰⁸ Torres (2009), p. 197.

³⁰⁹ Vidal (2006).

³¹⁰ Abella (1996), pp. 231-243; Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), p. 225.

³¹¹ Abella (1996), pp. 231-243; Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), p. 225.

La sociedad española se fue transformando, pero respetando los domingos, la Semana Santa y la Navidad.³¹² Durante las procesiones de Semana Santa, se cerraban los bares, las salas de baile y los billares, y en el cine únicamente proyectaban películas religiosas como *The Robe* o *La túnica sagrada* de Henry Koster en 1953, *The Ten Commandments* o *Los Diez Mandamientos* de Cecil B. DeMille en 1956 o *Ben Hur* de William Wyler en 1959.

Figura 21: Fotograma de don Camillo y la mujer de Peppone.



(Fotograma de *Don Camillo e l'onorevole Peppone*, 1955). Película de Carmine Gallone. Brizzi, A. (1955). [Fotografía]. bauldelcastillo.blogspot.com. Recuperado de <https://bauldelcastillo.blogspot.com/2013/02/adaptaciones-xii-don-camilo.html>.

12.3 Economía y su repercusión social

Gracias al acuerdo de 1953 con los Estados Unidos y al Concordato con la Santa Sede, España pasó a formar parte de los países que viven del capitalismo de mercado, y su economía debía ajustarse a las normas del mundo occidental.³¹³

³¹² Vidal (2006).

³¹³ Dueñas (2014); Espín (2020), p. 389; Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 213 y 225 y Vidal (2006).

En la segunda mitad de los años 50, la inflación alcanzó cotas desmedidas debido a la continua depreciación de la peseta, que repercutió en un incremento del coste de la vida inasumible por las economías domésticas más modestas, con el consiguiente descontento.³¹⁴ La economía, paralizada desde el final de la Guerra Civil por la política económica autárquica³¹⁵ entró en retroceso por la especulación oligarca y la baja productividad.³¹⁶ El régimen, según el PCE, había entrado en crisis, y hasta el poder económico financiero daba la espalda al gobierno. Pero la realidad era que España en 1955 había sido aceptada en la ONU, y había abierto su economía al comercio internacional en un cambio que comenzó a dar sus frutos.³¹⁷

En 1957 las divisas se habían agotado y los precios se incrementaron de forma insoportable, de manera que no se podían conseguir artículos elementales de la bolsa de la compra.³¹⁸ Ese mismo año se firma el Tratado de Roma, por el que se crea la nueva Comunidad Económica Europea (C.E.E.), y los analistas de Franco vieron claro el futuro de la nación y su fortalecimiento exterior.³¹⁹

La huelga de usuarios de tranvías, en enero de ese año 1957, en Barcelona, puso de manifiesto la incipiente pérdida del miedo de la población a manifestarse, y la respuesta de Franco fue apartar del gobierno cualquier rastro del sistema autárquico y dar entrada a las ideas liberalizadoras de los llamados tecnócratas.

Las reformas en el mundo económico y laboral, basadas en la productividad y la racionalización fortalecieron el tejido empresarial industrial de cara a lo que se llamó el Plan de Estabilización.³²⁰

El Plan de Estabilización de 1959 del gobierno tecnócrata contemplaba una serie de medidas orientadas a conseguir la estabilidad económica, la ortodoxia financiera, apostando por la liberalización del mercado interior y la expansión en el comercio internacional.³²¹ Aunque supuso beneficios a las empresas, el plan no mejoró las condiciones laborales de los trabajadores (fig. 22), lo que favoreció la emigración de éstos a una Europa en clara expansión a principios de los años 60, y que coincidió con las primeras oleadas del turismo internacional. Las divisas aportadas por la emigración y el

³¹⁴ Abella (1996), p. 191.

³¹⁵ Vidal (2006).

³¹⁶ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), pp. 215-218.

³¹⁷ Mourenza (2023).

³¹⁸ Aragüez (2007) y Espín (2020), p. 389.

³¹⁹ Aragüez (2007).

³²⁰ Abella (1996), pp. 195-196 y 200-209.

³²¹ Vidal (2006).

turismo sanearon las reservas del Estado, y el español medio empezó a abandonar su aspecto provinciano y adquirir un aire más cosmopolita, “pasó de la alpargata al utilitario”.³²²

Figura 22: Fotograma de *Atraco a las tres*.



(Fotograma de Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez, Cassen, Gracita Morales, Agustín González y Alfredo Landa en '*Atraco a las tres*. Película *Atraco a las tres* de José María Forqué). Ulloa, A. (1962). [Fotografía]. Recuperado de <https://cineconn.es/atrac-a-las-tres-pelicula-forque-comedia-criminal/>.

La economía española pasó a depender de forma inseparable de la economía europea y occidental,³²³ y se vio abocada a su integración en la C.E.E..³²⁴ Pero la respuesta de Europa a la solicitud española de adhesión en 1964 estableció la democracia como requisito indispensable. La entrada en el gobierno de Fraga activó una nueva estrategia de marketing para dar a conocer el desarrollo del país, su crecimiento económico y su modernización, a través del turismo, la prensa o el cine, conocida como aperturismo, pero sin alterar los cimientos del régimen y bajo la atenta mirada de Europa.³²⁵

³²² Abella (1996), pp. 200-209.

³²³ Vidal (2006).

³²⁴ Aragüez (2007) y Vidal (2006).

³²⁵ Aragüez (2007).

Además del turismo y la emigración, la entrada de capital extranjero (lo que demuestra confianza en el país) durante los años 60 ayudó a financiar la industrialización y el crecimiento español.

Europa buscaba no solo una interrelación económica con España, sino la homogeneización de la estructura social y economía entre ambos. El régimen respondió con reformas administrativas de carácter técnico-económico, dentro de la llamada ideología del desarrollo, inspirada en conceptos europeos: los planes de desarrollo, basados en el proceso de racionalidad económica y política, sobre un sistema social que les hiciera factibles a ambos.³²⁶

Estos planes de desarrollo de 1963, hicieron que el PNB se incrementara un 6,5 % anual, con un gran protagonismo del sector industrial y del sector servicios, con un 50% del PIB, pero con el declive del sector primario (agricultura y pesca) a menos de un 10%.³²⁷

La estructura social se modificó. La mecanización de la agricultura y el éxodo migratorio redujeron la población del campo del 40 al 30%; el sector industrial creció del 32% al 37%, por la inversión de capital, la mejora de la productividad y el aumento de las exportaciones, y el sector terciario o el sector servicios creció del 28% al 34%, gracias al turismo que se convirtió en el principal motor de la economía española.³²⁸

Muchas ciudades y localidades de provincia se modernizaron creando polígonos industriales a las afueras de las mismas, que precisaron un mayor parque de vehículos para el transporte de mercancías. A su alrededor se hicieron necesarios centros educativos, hospitalarios, y comerciales para el mantenimiento de este sector. Esto provocó la generalización del éxodo rural hacia estos núcleos industriales, y el incremento del tráfico rodado necesitó la ampliación de las vías; el centro de las ciudades y los pueblos industrializados se convirtieron en una travesía de vehículos y de mercancías, con un importante crecimiento demográfico.³²⁹

El gobierno esperaba que este crecimiento económico traería la paz social. La población urbana alcanzó el 64%, especialmente de clase media, con una mejora de la alimentación y la calidad de vida.³³⁰

³²⁶ Vidal (2006).

³²⁷ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 215-218 y Vidal (2006).

³²⁸ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), pp. 215-218.

³²⁹ Alonso (2021), pp. 98, 101 y 103.

³³⁰ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), p. 218.

Pero no se aumentó el gasto público y los servicios que se ofrecían eran insuficientes para la población (fig. 23). Se crearon hospitales y aumentaron las prestaciones sanitarias y los sistemas de pensiones, pero muy lejos de las necesidades de la sociedad moderna.³³¹

Figura 23: Fotograma de la película *Un millón en la basura*.



(Fotograma de *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1966). © Videomercury/Egeda. Película de José María Forqué. Mariné, J. (1966). Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/un-millon-en-la-basura.htm>.

12.4 Costumbres, forma de vida, cultura y cine en la España de los primeros 60.

No se puede hablar de una cultura franquista por el carácter represivo del régimen, que lo hacía incompatible con cualquier actividad creativa, a lo que hay que sumar la oposición de los intelectuales que abandonaron el país al finalizar la Guerra Civil, y se reagudizó con el retorno de algunos de ellos. Filósofos, historiadores, pintores y escritores, de la transcendencia de Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Cernuda o Jorge Guillén, Pau Casal, Miguel de Molina, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Salvador Dalí, entre otros.³³² Su ideología se basaba en los valores tradicionales

³³¹ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014) y Montagut (2019).

³³² Alonso (2021), p. 97 y Vidal (2006).

de la España del Siglo de Oro y en el catolicismo nacionalista, intentando reunir el conservadurismo religioso con la revolución social. Sus manifestaciones culturales variaron según los periodos del franquismo.³³³

En el régimen franquista, se entendía que el hombre debía aportar el sustento a la familia, y la mujer encargarse de las labores domésticas, y no debía trabajar por gusto personal. El trabajo femenino solo era tolerado en las mujeres de clase humilde, únicamente por necesidad. La mujer, o cumplía el estereotipo de esposa y madre, o trabajaba, lo que simplificaba su imagen y su rol social. Uno de sus propósitos era difundir el estereotipo de la mujer ideal española, representada por “las tres K” nazis: cocina, niños e iglesia (Kinder, Küche und Kirche). Así aparece el estereotipo de género de la mujer como una figura obediente y relegada al hombre, cuyo rol era administrar el hogar, junto con el matrimonio y la formación de la familia, guiada por la doctrina católica.³³⁴ Las mujeres solteras eran objeto incluso de burla por toda la sociedad, lo que les provocaba una gran frustración.³³⁵ Pero podía suceder el hecho contrario; para algunas mujeres, el no estar casadas no era motivo de decepción.³³⁶

Entre 1957 y 1975, hubo grandes cambios en la vida cotidiana española.³³⁷ Las costumbres culturales de la población fueron cambiando por diversas corrientes de pensamiento que venían de Europa. El existencialismo, el humanismo cristiano o el marxismo crítico, se expandieron entre diversos grupos sociales, sobre todo de universitarios e intelectuales. Asimismo, el cine, la literatura y la música contribuyeron a ese cambio intelectual y de comportamiento.

La sociedad española de los años 60 estaba sometida a un fuerte control político y social, sufría la falta de libertad de expresión, la información estaba controlada y censurada, y no estaba reconocido el derecho de manifestación, perseguidas por el Tribunal de Orden Público desde 1963.³³⁸

El rechazo hacia los valores tradicionales y el autoritarismo familiar se manifestó (fig. 24), sobre todo, en la sexualidad y en los criterios morales. La estructura social del régimen se basaba en la familia y se apoyaba en la moral católica. Establecida sobre un matrimonio heterosexual, el varón era formado desde su infancia en valores como la

³³³ Vidal (2006).

³³⁴ Del Valle et al. (2015), pp. 132-134.

³³⁵ Del Valle et al. (2015), pp. 132-133 y Viñuales (2024), pp. 202-203.

³³⁶ Del Valle et al. (2015), pp. 133-134.

³³⁷ Alonso (2021), p. 97.

³³⁸ Espín (2023), p. 121 y Sánchez (2003), p. 218-222.

virilidad, la disciplina y el sacrificio, y la mujer para cumplir el rol de esposa y madre, según el modelo ideológico de Falange. Las relaciones hombre-mujer previas al matrimonio debían seguir unas normas morales represivas que sólo dejaban el noviazgo “formal” como única salida hacia el matrimonio, y en las que no cabía la amistad ni ninguna otra forma de relación entre ambos sexos, incluido el acto carnal,³³⁹ y debían mantener el recato en público ya que podían tener una posible multa por escándalo público.³⁴⁰

Figura 24: Fotograma de 'La gran familia'.



Fotograma de 'La gran familia'. (1962) de Fernando Palacios. Mariné, J. (1962).
Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=408750.

Pero estas normas se relajaban en lo que respecta al varón y se aceptaba una doble moral en la que cabía la figura de la profesional del sexo y el desahogo masculino con mujeres de clase social inferior, para liberar la virilidad de éstos. La prostitución era contemplada como una función social necesaria. Bajo estas premisas aparece la figura del varón reprimido, eróticamente imaginativo, el macho ibérico que presume de sus

³³⁹ Abella (1996), pp. 213-227 y Vidal (2006).

³⁴⁰ Hoycomoayer.over.blog (2014).

conquistas sexuales y es admirado por ello entre su círculo de amistades. La mujer no podía desarrollar una intimidad completa durante el noviazgo, su virginidad era algo intocable y su último objetivo era el matrimonio religioso indisoluble. Esta situación se mantuvo con leves cambios hasta finales de los años 60 e incluso mucho tiempo después, cuando la mujer accede a la formación universitaria y al mundo laboral, y con ello a su liberación, y las ideas foráneas van asentándose provocando grandes cambios sociológicos (fig. 25).

Figura 25: Fotografía del Movimiento Democrático de Mujeres.



(Movimiento Democrático de Mujeres. EL FEMINISMO TARDOFRANQUISTA DE LOS AÑOS 60-70 de Noelia Felpe. Recuperada de <https://laguaridahumanista.wordpress.com/2017/06/17/el-feminismo-tardofranquista-de-los-anos-60-70-2/>).

Estos nuevos códigos de conducta y las nuevas reglas de convivencia, se difunden a través de los estudiantes universitarios si bien no alcanzaron al conjunto de la juventud.

Sin duda, un elemento imprescindible para entender el cambio de los valores tradicionales y la difusión de los nuevos fue la llegada de la televisión.³⁴¹ Tras varios años de pruebas, Televisión Española comienza sus emisiones en 1956, y durante la década de los 60 alcanza a todo el territorio nacional. Fue un instrumento fiel bajo control del Estado que lo utilizó para difundir la ideología básica del gobierno. Sin embargo, seriales, novelas y documentales escapaban a ese férreo control y presentaban al público una realidad distinta, con otras costumbres, preferencias y valores, a la vez que le invitaban a unirse a la sociedad de consumo. La televisión y los teleclubs fueron un elemento

³⁴¹ Abella (1996), pp. 213-227 y Vidal (2006).

socializador para la homogeneización de la sociedad (fig.26) y crear lazos comunitarios.³⁴²

Figura 26: Fotografía de una familia frente al televisor.



(Fotografía de una familia frente al televisor. En 60 años, así ha cambiado nuestra forma de ver la tele). Recuperado de <https://www.xataka.com/n/en-60-anos-asi-ha-cambiado-nuestra-forma-de-ver-la-tele>.

El Primer Plan de Desarrollo en 1963, introdujo reformas de tipo social, cultural e ideológico, lo que llevó a una modernización y liberalización económica y social, con buenos resultados, y condujo al despegue económico.³⁴³ El nivel salarial se incrementó, lo que permitió a las clases trabajadoras entrar en la sociedad de consumo,³⁴⁴ y el uso de nuevos electrodomésticos, como el teléfono, gas butano, calefacción, agua caliente, automóvil (Seat 600 de 1957) (fig. 27 y fig. 28), motos, scooter o la televisión, así como un mayor acceso a la información y a la movilidad,³⁴⁵ y permitir momentos de asueto y vacaciones.³⁴⁶

Figura 27: Fotografía del Seat 600.

Este pequeño vehículo se convirtió en un icono del desarrollismo en España durante la década de los 60 (Seat).

Recuperado de <https://www.lavanguardia.com>



³⁴² Espín (2023), pp. 273 y 298-302 y Vidal (2006).

³⁴³ Hoycomoayer.over.blog (2014) y Sánchez (2003), pp. 216-218.

³⁴⁴ Vidal (2006).

³⁴⁵ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 216-218 y Vidal (2006).

³⁴⁶ Hoycomoayer.over-blog (2014).

Figura 28: Fotografía del Seat 1500.



Desde 1963 hasta 1972 Seat vendió más de 140.000 unidades del 1500 con un total de ocho versiones. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/motor/20140616/54409057839/seat-1500-primer-berlina-burguesa.html>.

Esta sociedad de consumo es reflejo del cambio social que se produjo tras la mejora económica, contrario al régimen tradicionalista establecido: se modificó el modelo familiar, la mujer se incorporó paulatinamente al trabajo remunerado, cambiaron las modas, costumbres e indumentarias gracias al turismo internacional, y se desarrollaron nuevos hábitos en las relaciones sociales y nuevas pautas de relación entre los sexos. La juventud encontró otras formas de ocio y de diversión, como reflejo de las nuevas realidades sociales y culturales de la época.³⁴⁷

La aspiración a una cultura crítica, realista y cada vez más comprometida socialmente que caracterizó esta época (los 60) se manifestó en todos los campos: desde la narrativa de Cela, Delibes y la poesía de Alonso y Alexandre, hasta el teatro de Buero Vallejo y Sastre, y el cine de Bardem y Berlanga. En sus obras tratan la penuria rural, las injusticias sociales, las miserias de la sociedad de posguerra, la mezquindad y sordidez de las aldeas castellanas e incluso la explotación de los obreros de la industria.³⁴⁸

Dentro de estos grupos también destacan el realismo crítico y la literatura de denuncia, inspirada desde la clandestinidad por el P.C.E., del que muchos de estos poetas y escritores eran simpatizantes.³⁴⁹

El teatro en la España de este momento era un espacio de ocio destinado para la burguesía, ñoño y costumbrista, lejano en general al panorama prebélico.³⁵⁰

³⁴⁷ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), pp. 216-218.

³⁴⁸ Cerón (1993); Vidal (2006) y Viñuales (2024), pp. 199, 201-202 y 204.

³⁴⁹ Vidal (2006).

³⁵⁰ Alonso (2021), p. 98; Cerón (1993); Escritores (2009); Ríos (s.f.a) y Vidal (2006).

Precisamente, uno de los temas recurrentes y simbólicos en el teatro y la literatura de la época era la sociedad de provincias (fig. 29), heredera del realismo del siglo XIX. Es una sociedad donde el tiempo se ha detenido, encerrada ante el progreso, y cuyos personajes terminan aceptando su destino costumbrista. A mediados del siglo XX este simbolismo de la ciudad de provincias se traslada al cine. El simbolismo provinciano no se ha limitado solo a las novelas urbanas del XIX, porque, durante el siglo XX, alejándose de la vida provinciana, ha entrado a formar parte de lo cultural, urbano y político.

Figura 29: Fotografía de una obra de teatro.



(Obra de teatro en proceso por *La sombra de un burro*, 1965). Fuente: Legado Francisco Vidal / Archivo CDAEM. Recuperado de <https://aat.es/las-puertas-del-drama/apuntes-para-una-guia-de-la-vanguardia-teatral-espanola-hasta-el-final-de-los-anos-60/>.

Este simbolismo en el cine es más completo y fácilmente reconocible; tiene una historia y una estética muy dinámica, con un marcado espíritu de provincia que hace que todo siga igual. Tanto las novelas como la cinematografía se caracterizan por una ciudad donde las personas se recluyen en sí mismas, donde los personajes parecen retenidos y estancados en el tiempo, y siempre van a estar basados en una rutina, sin ilusiones ni esperanzas, ni sueños. Las primeras películas que tratan en el género de las provincias están basadas en adaptaciones de novelas del mismo género, Algunas películas no son totalmente fieles a las novelas y presentaban alguna transformación en el guion de la misma.³⁵¹

³⁵¹ Viñuales (2024), pp. 196-200.

En el cine de Juan Antonio Bardem tiene una gran importancia la sociedad o el ambiente, dentro de su discurso narrativo; de acuerdo con la definición de Casetti y Chio “*El ambiente puede ser definido como el conjunto de elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo*” más allá de la presencia de los personajes.³⁵²

En la década de los 50 hubo un punto de inflexión en la evolución cinematográfica y literaria española.³⁵³ La industria cinematográfica dependía del Ministerio de Información y Turismo, con el doble propósito de controlar y reprimir las ideologías contrarias al régimen y mostrar exteriormente una imagen nueva de España. El nuevo cine utiliza estéticamente una tendencia crítico realista,³⁵⁴ mientras el grueso de la producción eran películas evasivas o propagandísticas, con temas históricos, bélicos o eclesiásticos.³⁵⁵

El control gubernamental del cine español en los años 50 y 60 utilizaba dos instrumentos, la política de protección estatal y la censura. La censura se desarrollaba en dos fases. Inicialmente, había que entregar el guion a la Dirección General de Cinematografía, que se lo pasaba a la Junta de Censura; ésta, o lo prohibía totalmente, o efectuaba sus correcciones, necesarias para obtener los permisos de filmación. Tras el rodaje volvía a pasar por la censura, que realizaba los cortes de las escenas “apropiados” en la película, antes de conceder los permisos de exhibición. La otra cara de la moneda era la política de protección al cine, por lo que las películas que no eran afines al régimen no solían tener el apoyo estatal. Esta política de protección calificaba las películas desde Interés Nacional o 1ºA a 3º. Por tanto, para obtener el apoyo estatal tenía que tener una buena calificación.³⁵⁶

En la década de los 60, el Estado, con una visión más aperturista (siendo aceptado por el P.C.E. con su visión posibilista), creó la operación del *Nuevo Cine Español* y la *Escuela de Barcelona*, apoyado por la revista *Nuestro Cine*.³⁵⁷

La política aperturista de Fraga comenzó desde su nombramiento en 1962, apoyándose en el cine, como parte de la estrategia de propaganda del régimen, por su gran impacto popular. Su objetivo era la creación de un cine moderno, pero controlado por el Estado, que se utilizase para competir con el cine europeo, para lo que recuperaron a José

³⁵² Pérez (2007).

³⁵³ Cerón (1999), p. 23 y Torres (2009), p. 190.

³⁵⁴ Aguilar (2007), p. 25.

³⁵⁵ Cerón (1999), p. 23 y Torres (2009), p. 190.

³⁵⁶ Cerón (1999), pp. 25 y 32.

³⁵⁷ Aguilar (2007), p. 26; Cerón (1999), p. 31 y Espín (2023), p. 286.

María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. García Escudero ya había ocupado el cargo anteriormente en 1951 y era un intelectual del séptimo arte, con gran implicación y compromiso cinematográfico en defensa de la calidad y la modernidad de nuestro cine,³⁵⁸ y preocupado por la necesidad de aproximar a los intelectuales y a la universidad al cine y viceversa.³⁵⁹ Estas fueron las pautas que codificaron el *Nuevo Cine Español*. Con esta nueva puesta en escena pronto llegaron los primeros resultados, y precisamente por el año 63 se convierte en el “año I” de este Nuevo Cine. Las primeras películas fueron *Noche de verano* de Jordi Grau, *El buen amor* de Francisco Regueiro y *Del rosa al amarillo* de Manuel Summers, las tres estrenadas en 1963, con el cartel de un cine diferente. Tras ellas van a surgir nuevas producciones; *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem, *El verdugo* (1963) de Luis García Berlanga (fig. 30), *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo, *La caza* (1966) de Carlos Saura, *La busca* (1966) de Argelino Fons, *Nueve cartas a Berta* (1966) de Basilio M. Patino, etc.. Pero el cine folclórico y de ídolos ofrecía mejores resultados económicos, por esto las productoras veían en éstas una gran inversión, destinando menos fondos al cine de mayor calidad técnica y estética de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), heredera del I.I.E.C..³⁶⁰

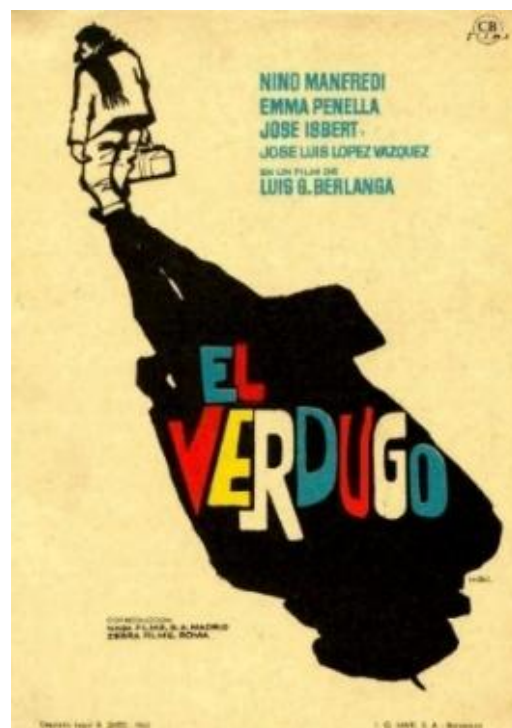


Figura 30: Cartel de la película *El verdugo*.

Cartel de la película *El verdugo* de Luis
Gracia Berlanga. Delli Colli, T. (1963).

Recuperado de

<https://www.filmaffinity.com/es/>.

El cine es un retrato del significado de la política en un período concreto, y ésta se refleja en la cinematografía, que debe ser considerado un medio de investigación histórica. Además, el cine es un medio de comunicación de masas capaz de influir en su

³⁵⁸ Aragüez (2007); Castro de Paz y Cerdán (2005), pp. 134-135 y Espín (2023), pp. 277-278.

³⁵⁹ Aragüez (2007) y Cerón (1993).

³⁶⁰ Aragüez (2007) y Espín (2023), p. 278.

pensamiento. Como decía Caparrós “*El arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo*”.

La España franquista utilizó el cine como medio de propaganda de su ideología, transmitiendo los principios religiosos católicos, sociales, nacionalistas y conservadores del régimen.³⁶¹

En los años 50 y 60 el cine buscó exaltar la familia y las tradiciones, asignando un papel muy importante la figura de la mujer como esposa y madre,³⁶² siguiendo las directrices de la Sección Femenina de Falange,³⁶³ transmitidas a través de las películas a las que las mujeres eran muy aficionadas en su tiempo libre, y donde iban buscando distracción. Casi todos los hechos históricos son analizados desde una perspectiva masculina, dejando a la mujer en un segundo plano. El estereotipo femenino del régimen franquista se refleja en películas como *Cielo negro* (1951) de Manuel Mur Oti,³⁶⁴ *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem³⁶⁵ o *La tía Tula* (1961) de Miguel Picazo, en distintos periodos ideológicos del cine español.³⁶⁶

Las mujeres de los tres largometrajes tienen en común su soltería. El personaje de Emilia en *Cielo negro*, descontenta por su estado civil, debe trabajar por su condición humilde,³⁶⁷ mientras Isabel en *Calle Mayor* comparte el descontento de Emilia, pero no trabaja porque pertenece a la burguesía acomodada y ambas son objeto de burla por toda la sociedad.³⁶⁸ Sin embargo, en *La Tía Tula*, la protagonista es contraria al matrimonio, y para muchas no estar casadas tampoco era un motivo de descontento, aunque ejerce todas las funciones del ama de casa. Este estereotipo femenino se mantuvo durante el franquismo, donde la imagen femenina no cambió.

Frente al excesivo control cinematográfico por parte de la censura, y en cierto modo provocado por ella, surgió un cine de denuncia, el neorrealismo español, que intentaba mostrar la realidad de la España franquista, sorteando ocasionalmente el control estatal.³⁶⁹

La censura franquista obligó a los nuevos directores a realizar un cine metafórico, para mostrar una realidad que el espectador pudiera interpretar de forma individual. Para

³⁶¹ Del Valle et al. (2015), pp. 130-131.

³⁶² Ibídem y Espín (2020), pp. 115 y 118.

³⁶³ Del Valle et al. (2015), pp. 130-132 y Espín (2023), p. 78.

³⁶⁴ Viñuales (2024), pp. 202-203.

³⁶⁵ Alonso (2021), pp. 99-100; Bardem et al. (s.f.); Bermejo y Herranz (2022), 00:24:30-00:24:35; Castro de Paz y Cerdán (2005), pp. 103-327; Cerón (1993); Cerón (1999), pp. 24 y 27; Checa (2008); Del Valle et al. (2015), p. 131; Viñuales (2024), p. 202 y Wolfgangklvhf (2015), 00:43:34-00:43:37.

³⁶⁶ Aragüez (2007); Del Valle et al. (2015), p. 131 y Viñuales (2024), pp. 202-203.

³⁶⁷ Del Valle et al. (2015), p. 133.

³⁶⁸ Ibídem y Viñuales (2024), pp. 202-203.

³⁶⁹ Del Valle et al. (2015), pp. 133-134.

ello, este nuevo cine posibilista utilizó diversas figuras retóricas como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía, la perífrasis, la antítesis, los símiles, las alusiones, para ocultar las ideas que podían ser censuradas por el régimen, que necesitaba un tipo concreto de espectador que realizase un esfuerzo para descifrar el significado secreto de la película, el espectador implícito. Esta estrategia posibilista, a la vez que sorteaba la censura, limitaba su difusión entre el público.³⁷⁰

Esta estructura tuvo películas muy representativas como *Muerte de un ciclista* de 1955, *Calle Mayor* de 1956, *La venganza* de 1958 o *Nunca pasa nada* de 1963, todas ellas de Juan Antonio Bardem y otras obras como *La caza* de 1966³⁷¹ de Carlos Saura, *Nueve cartas a Berta* de 1966³⁷² de Basilio Martín Patino, *Los que no fuimos a la guerra* de 1961 de Julio Diamante, *El próximo otoño* de Antonio Eceiza de 1963.³⁷³

Otro factor a tener en cuenta es la influencia eclesiástica en la sociedad: cuando alguna de estas películas llegaba a los pueblos, el párroco se convertía en el último censor.

Algunas de estas obras fueron seleccionadas para prestigiosos Festivales Internacionales, donde se presentaban las versiones originales, pero en su estreno en España, recibieron duras críticas por parte de los censores del Régimen, aunque acaban aceptándose cortando gran parte de las escenas para evitar la publicidad negativa para su política aperturista. La estrategia política del nuevo cine español fue crear una producción más moderna y dotada de una gran publicidad que sirviera de propaganda cultural a un país que buscaba un nuevo orden europeo.³⁷⁴

Sin embargo, el cine español apenas suponía el 15% del total de películas exhibidas, ya que al público le interesaba más las películas de Hollywood.³⁷⁵ Esto llevó a muchas localidades a crear los conocidos cine clubs, en los cuales se podían visionar películas difíciles de proyectar en los circuitos comerciales, con charlas posteriores, generando debate entre el público.³⁷⁶

Tanto el cine de autor como el cine costumbrista, fueron un medio de difusión de ideas y de comportamientos sociales y culturales.³⁷⁷

³⁷⁰ Nieto (2017).

³⁷¹ Aragüez (2007) y Nieto (2017).

³⁷² Aragüez (2007); Nieto (2017) y Torres (2009), p. 205.

³⁷³ Nieto (2017).

³⁷⁴ Aragüez (2007).

³⁷⁵ Vidal (2006).

³⁷⁶ Alonso (2021), p. 103.

³⁷⁷ Hoycomoayer.over.blog (2014) y Sánchez (2003), pp. 228-229.

Figura 31: Fotografía del Antiguo Cine Avenida en el n° 37 de la Gran Vía.



(Antiguo Cine Avenida en el n° 37 de la Gran Vía. La Gran Vía a finales de los años 50). Archivo de Investigart (s.f.). [Fotografía]. investigart.com. Recuperado de <https://www.investigart.com/2014/10/10/los-cines-de-la-gran-via/>.

En los años 60, la tolerancia del autoritarismo tecnocrático, abre paso a la cultura de evasión, basada en la literatura rosa, las novelas policiacas, las radionovelas, las fotonovelas y la enorme presencia de la música folclórica,³⁷⁸ al igual que la llegada del tocadiscos, la música ligera, los bailes sueltos o la canción protesta, censurada por el Estado, interpretadas por grandes grupos de música, intérpretes o cantautores,³⁷⁹ como Raphael (fig. 32) y Serrat.



Figura 32: Fotografía del cantante Raphael.

Recuperado de <https://www.elindependiente.com>

Otro factor determinante fue el uso del humor,³⁸⁰ como La Codorniz o Miguel Gila (fig. 33).

³⁷⁸ Vidal (2006).

³⁷⁹ Hoycomoayer.over.blog (2014) y Sánchez (2003), pp. 228-229.

³⁸⁰ Alonso (2021), p. 98.

Figura 33: Fotografía del actor, humorista y dibujante de historietas Miguel Gila Cuesta.



Archivo de Europa Press (s.f.). Recuperado de https://cronicavasca.elespanol.com/cultura/20241213/la-pelicula-antibelicista-hace-honor-humor-gila/908159220_0.html.

En este periodo los artistas plásticos escapan de la opresión y el control del gobierno, que consideraban su arte algo inocuo, pero tuvieron que superar la imposición de la estética formal oficial, realista y academicista, basada en los temas religiosos, los paisajes de calcomanía, los retratos, o las escenas costumbristas. Artistas de épocas anteriores como Solana y los grandes artistas de vanguardia como Dalí, Picasso o Miró, siguieron con su ideología, su genialidad y su personalidad. Las vanguardias y la abstracción (por ejemplo el grupo El Paso) convivieron con escuelas más comerciales como la Escuela de Madrid. Barcelona fue importante un foco del surrealismo, por el grupo *Dau al set*, y del informalismo de artistas como Tapies. En Valencia el arte también tuvo un gran desarrollo con el equipo *Crónica*.³⁸¹

La influencia exterior se hizo sentir en las nuevas modas y las nuevas formas de comportamiento.³⁸²

Los primeros años de la década de los 60 supusieron el inicio de un gran cambio sociológico con la llegada masiva de turistas.³⁸³ Además de la entrada de divisas que suponía la llegada de gran número de visitantes internacionales con unas costumbres diferentes desbordó todo tipo de medidas restrictivas respecto a la moralidad pública, lo que supuso un fuerte impacto en la población española, y no sólo en los varones, pese a las protestas del estamento religioso. Es la época del auge de la píldora anticonceptiva, el

³⁸¹ Vidal (2006).

³⁸² Alonso (2021), p. 103 y Espín (2023), p. 296.

³⁸³ Abella (1996), pp. 247-258 y Vidal (2006).

consumo de drogas, el Rock and roll, la emancipación de la mujer, que ahondaron en la juventud hispana. Era un turismo de sol y playa que agudizaba el despoblamiento de la España interior que acudía en masa al reclamo de los contratos derivados del turismo, muchos de ellos temporales, y la llegada de miles de atractivas extranjeras atraídas por la fama del que se ha dado en conocer como “macho ibérico”. Con el turismo, el régimen buscaba dar visibilidad internacional a la bonanza de nuestro país, pero fueron más importantes las ideas que traían los extranjeros, ideas de libertades de todo tipo que calaron especialmente en la juventud española.³⁸⁴

Se puso de moda las vacaciones en la playa, donde se comenzaron a construir hoteles y apartamentos. A pesar de estar prohibido, se popularizó el uso del bikini y la minifalda, aunque el cambio más amplio se dio en la vida cotidiana.³⁸⁵

El deporte seguirá siendo el mayor factor de distracción de la población,³⁸⁶ gracias al fútbol y el ciclismo que hicieron pasar a un segundo plano a las corridas de toros.³⁸⁷

Todos estos elementos de evasión y diversión de masas, se consagraron definitivamente a través de la radio y la televisión.³⁸⁸

12.5 Migraciones

La necesidad de mano de obra de las grandes empresas metalúrgicas y eléctricas fue la principal causa de la migración interior, que alcanzó a casi 4 millones de españoles desde el ámbito rural hacia los núcleos industriales, y condujo a la despoblación del mundo rural y el abandono de la agricultura tradicional. Esto provocó un aumento de la población urbana, y el aumento de la tasa de natalidad, el conocido como *baby boom*. A esto se sumó la migración laboral permanente por la que cada año, 100.000 nuevos trabajadores se iban hacia Europa (Fig. 34). En las ciudades, esta migración se alojó en los barrios periféricos, en chabolas y viviendas de mala calidad que carecían de servicios y de infraestructuras.³⁸⁹

³⁸⁴ Abella (1996), pp. 247-258 y Alonso (2021) p. 98.

³⁸⁵ Hoycomoayer.over.blog (2014); Sánchez (2003), pp. 228-229 y Vidal (2006).

³⁸⁶ Alonso (2021), p. 98.

³⁸⁷ Alonso (2021), p. 103; Vidal (2006).

³⁸⁸ Vidal (2006).

³⁸⁹ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 218-219.

En menos de 11 años, España sufrió una modificación profunda de su población activa, reforzada por la incorporación de la mujer al trabajo, que ocupó un porcentaje elevado de los nuevos empleos.³⁹⁰

Figura 34; *Fotografía de emigrantes españoles despidiéndose en Sevilla.*



Recuperada de https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-02-20/emigrantes-espana-europa_3377976/.

En este periodo, un 10% de la población activa -más de un millón y medio de españoles- se marcharon hacia Francia, Alemania, Bélgica o Suiza mayoritariamente. Esta emigración condujo a una reducción del paro y abundantes remesas económicas enviadas por los emigrantes.³⁹¹ (fig. 35). Los emigrantes fueron otro vector, junto al turismo, que aportó sus experiencias europeas, y que estimularon a otros a buscar, fuera de nuestras fronteras, experiencias que refrescaran sus ideas de libertad.³⁹²

Figura 35: *Fotografía de emigrantes.*

(*Emigrantes*. Memoria histórica y emigración española de Alejandro Salamanca). Archivo de Atalayar.com (s.f.). [Fotografía]. atalayar.com.
Recuperado de <https://www.atalayar.com/>.



³⁹⁰ Vidal (2006).

³⁹¹ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 218-219 y Vidal (2006).

³⁹² Abella (1996), pp. 247-258.

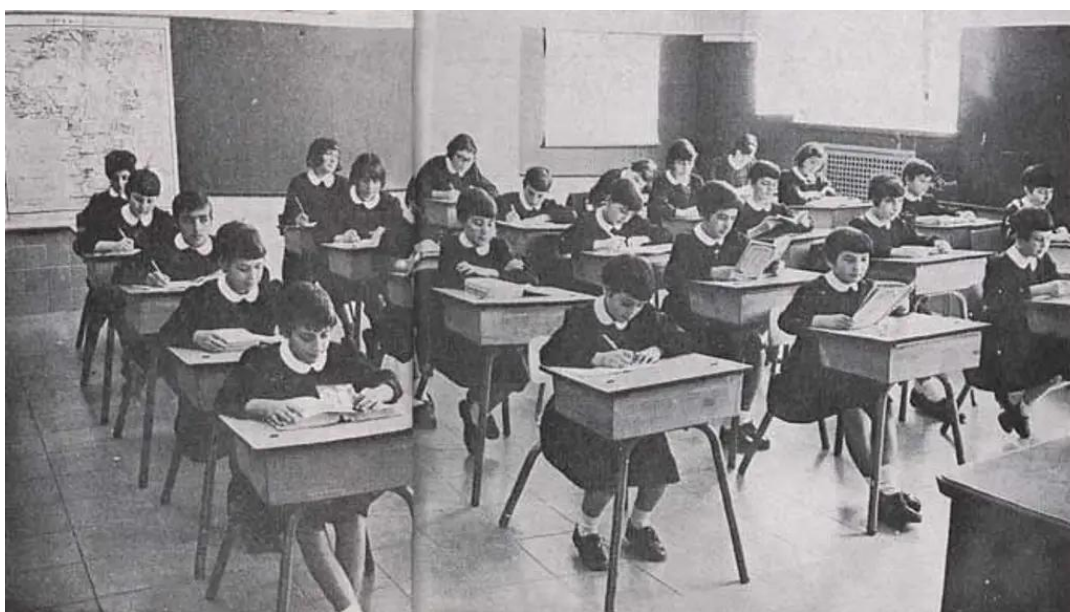
12.6 Educación

El sistema educativo en España en estos momentos era muy precario, y las escuelas e institutos no abarcaba todas las necesidades de la población infantil y juvenil española de esos tiempos.³⁹³

En 1967, en toda España solo había 121 Institutos Nacionales de Enseñanza Media en los que se impartía Bachillerato.

El sistema educativo franquista contemplaba dos vías de enseñanza: la más importante eran los estudios primarios de los 6 hasta los 14 años, momento en el que concluían los estudios académicos para la mayor parte de la población. La vía minoritaria pasaba por un examen de ingreso para acceder al bachillerato a los 10 u 11 años en los Institutos Nacionales de Bachillerato, en Colegios homologados, una gran mayoría religiosos, o por libre. El Bachillerato elemental duraba 4 años y el Bachillerato superior otros 2 años, cada uno con su reválida para conseguir el título correspondiente, y poder realizar el curso preuniversitario, necesario para acceder a la universidad. Para el acceso a escuelas de tipo profesional se exigía el título de bachiller elemental (fig. 36).

Figura 36: Fotografía de una escuela, en los años 60.



(Una escuela, en los años 60. En la escuela, hacia 1960 de David F. Villarroel).

Archivo de Google y La Razón (h.1960). Recuperado de <https://www.larazon.es/cataluna/20220911/dawunzw3njbi5hbqyvze57i72u.html>.

³⁹³ Hoycomoayer.over-blog (2014).

El analfabetismo en 1963 alcanzaba el 17,1% de la población adulta, el mismo que en 1940, aunque es muy probable que los porcentajes estén maquillados. Como dato orientativo, de cada 100 alumnos que iniciaron la Enseñanza primaria en 1951, con 6 años, solo 3 culminaron sus estudios universitarios en 1967.

El acceso al sistema educativo franquista dependía en gran medida de la clase social y el medio rural o urbano. De los estudiantes universitarios solamente el 5% eran hijos de obreros especializados y el 0,5% eran hijos de obreros sin especialización.³⁹⁴

Era una educación sexista y masificada, con entre 40 y 50 estudiantes por clase, fuertemente autoritaria, centrada en el profesor, y disciplinaria, basada en el castigo físico.³⁹⁵ (fig. 37).

Figura 37: Fotografías de escuelas, en los años 60.



(Memoria personal de una escuela, en los años 60. Memoria personal de los 60.
Recuperadas de <https://batalloso.com/memoria-personal-de-los-60-10-fracaso-escolar/>.

La educación franquista había fracasado y en 1969 se publicó el *Libro Blanco de la Educación*, base para la Ley General de Educación de 1970.³⁹⁶ Se dio una nueva inquietud político cultural que se potenció en las universidades a través de las revistas, las protestas universitarias y la aparición de nuevos partidos políticos.³⁹⁷

Durante la década de los 50, ingresaron en la universidad los primeros españoles que no habían vivido la guerra en primera persona, tanto de un bando como del otro, y se produjeron las primeras manifestaciones de rechazo a la represión intelectual. La poesía de Dámaso Alonso, Aleixandre, Celaya, Otero, Hierro,... lanza un mensaje de esperanza,

³⁹⁴ Educacion-orcasur (2012).

³⁹⁵ Esquivias (2015).

³⁹⁶ Educacion-orcasur (2012).

³⁹⁷ Cerón (1993).

al igual que la prosa de Goytisolo o Sánchez Ferlosio muestra la insatisfacción, (o el estreno de *Muerte de un ciclista*). También en 1955 muere Ortega y Gasset, y su idea de que el pensamiento debe ser libre se reaviva entre el alumnado universitario. El entonces Ministro de Educación, Joaquín Ruiz Giménez, se muestra tolerante con la disidencia, y esto favorece los primeros incidentes estudiantiles que desembocan en el enfrentamiento, en febrero de 1956, entre manifestaciones de falangistas y “contestatarios”, con un falangista herido por arma de fuego. Este suceso ocasionó la detención de muchos destacados: Miguel Sánchez Ferlosio (hijo de un ex ministro de Franco), Ramón Tamames, José María Ruiz Gallardón (hijo del cronista oficial de guerra de Franco), Dionisio Ridruejo (ex jefe nacional de prensa y propaganda), Enrique Múgica, Fernando Sánchez Dragó y otros muchos intelectuales,³⁹⁸ entre los que se encuentra Juan Antonio Bardem, en pleno rodaje de *Calle Mayor* y al que el autor no nombra.³⁹⁹

Los acontecimientos de 1956 crearon un gran descontento entre la comunidad estudiantil universitaria y les descubrió una oposición clandestina, que dio inicio a la politización de la universidad. También se produjeron importantes huelgas fruto del malestar general, y que fueron duramente reprimidas.⁴⁰⁰ Los estudiantes eran la vanguardia del cambio y fueron un factor clave para la revolución.⁴⁰¹

12.7 Política

A principios de los años 50 España estaba en un periodo de aislamiento total, tanto político como económico. Pero la guerra fría, el conflicto de Corea, y en 1953 la muerte de Stalin y la aprobación por los EEUU de ayudas económicas a España, inician nuestra incorporación a la Europa occidental.⁴⁰²

A partir de 1957 y en la década posterior se produjeron importantes cambios en la política del régimen franquista.

Los distintos grupos políticos que habían apoyado a Franco en el levantamiento militar, las familias políticas unificadas en el Movimiento Nacional, gozaron de cierta autonomía, la cual generó pequeñas disputas, y fueron utilizados por el Jefe del Estado

³⁹⁸ Abella (1996), pp. 191-195.

³⁹⁹ Alonso (2021), p. 99; Bermejo y Herranz (2022), 00:26:39-00:27:12; Castro (2013), pp. 42-43; Cerón (1999), p. 28; Checa (2008); Espín (2020), pp. 96-111; Fernández y Tamaro (2004); Historiasdelcine2019 (2019); Mourenza (2023) y Ramírez (2022).

⁴⁰⁰ Abella (1996), pp. 191-195.

⁴⁰¹ Alonso (2021), p. 98.

⁴⁰² Alonso (2021), p. 99.

según sus intereses políticos. Inicialmente se apoyó en Falange Española (F.E.), hasta 1945, y posteriormente en Organizaciones Católicas.

En 1957, se incorporó al gobierno la tercera fuerza, un grupo de intelectuales del Opus Dei, conocidos como tecnócratas, que se encargaron de organizar y modernizar la estructura político-administrativa del régimen durante los años 60.⁴⁰³ (fig. 38)

Figura 38: *Fotografía de la audiencia de Franco en el Palacio de El Pardo al Consejo del Reino (7 enero 1968).*



. Recuperada de <https://www.todocoleccion.net/militaria-fotografia/audiencia-franco-palacio-pardo-consejo-reino-7-enero-1968~x311447933>.

En 1962, se produjeron una serie de hechos muy significativos en nuestra historia, que provocaron un cambio de estrategia en el gobierno. En febrero la C.E.E. rechazó la solicitud de ingreso de España en la institución; en junio se reunieron en Munich, representantes de la oposición democrática, y en agosto se produjeron graves huelgas en la minería asturiana. La respuesta del régimen fue un gran reajuste ministerial para poner en marcha una nueva estrategia política.⁴⁰⁴ Pero la represión continuó, y varios participantes de la reunión en Múnich, del llamado Contubernio, fueron exiliados, se creó el Tribunal de Orden Público en 1963, que torturó a los mineros huelguistas y ejecutó al comunista Julián Grimau.⁴⁰⁵

Para ser aceptados en Europa, el régimen buscó la llamada institucionalización de la dictadura constituyente, tras el rechazo de la solicitud de ingreso en la C.E.E. en 1962. Este proceso se apoyaba en la monarquía (Ley Orgánica del Estado de 1966) y en la incorporación del Movimiento Nacional a la estructura del Estado (Estatuto del

⁴⁰³ Aguilar (2007), p. 25; Alonso (2021), p. 98; Espín (2020), p. 395 y Vidal (2006).

⁴⁰⁴ Aragüez (2007) y Espín (2023), pp. 55 y 92.

⁴⁰⁵ Aragüez (2007); Dueñas (2014); Espín (2023), pp. 65, 111, 115-118 y 121; Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 223-229 y Vidal (2006).

Movimiento de 1968), que fraccionó su cúpula en defensores del movimiento como organización, creando una estructura burocrática, o el movimiento comunión, que buscaban impulsar el cambio político. Esta fue la única autotransformación política del régimen, pero que permitió la liberación económica y la modernización.⁴⁰⁶

Dentro del franquismo, durante los años 60 se produjo la confrontación entre los *aperturistas* (fig. 39) y los *inmovilistas*. Los primeros traducían el interés del Régimen por la problemática social y una mayor participación de las familias políticas en lo que se llamó democracia social. Falangistas y militares ultra representaban el inmovilismo, el búnker, que rechazaba cualquier cambio que modificara su situación de privilegio.⁴⁰⁷

Figura 39: Fotografía de los tecnócratas aperturistas.



(El renacimiento de los tecnócratas ABC. Archivo ABC. Recuperado de https://www.abc.es/espana/abci-renacimiento-tecnocratas-201111200000_noticia.html.)

Por otra parte, los opositores al régimen aumentaron su presencia pública.⁴⁰⁸ En 1956 el P.C.E. en la clandestinidad, decidió modificar su forma de actuar, y publicó el manifiesto “*Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español*” en el que se resumía su nueva política,⁴⁰⁹ una vía conservadora que

⁴⁰⁶ Vidal (2006).

⁴⁰⁷ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019); Sánchez (2003), pp. 213-214 y 221-229 y Vidal (2006).

⁴⁰⁸ Vidal (2006).

⁴⁰⁹ Bermejo y Herranz (2022) 00:29:22-00:29:40; Cerón (1999), p. 31 y Mourenza (2023).

pretendía reunir a todos los partidos que querían recuperar la democracia. Las huelgas, impulsadas por Comisiones Obreras (C.C.O.O.),⁴¹⁰ las protestas estudiantiles y la pérdida de apoyos sociales del franquismo eran el caldo de cultivo ideal -aunque sólo incipiente- para este nuevo programa político.

Los republicanos creían que se debían enterrar los odios causados por la Guerra Civil, y buscaban la reconciliación nacional para terminar con la división abierta por el conflicto y sostenida por el Jefe del Estado. El programa del P.C.E. era muy abierto y fácilmente aceptable por cualquier fuerza democrática, pero tuvo poca acogida y fue ignorado en la Reunión de Múnich de 1962. La reconciliación no se debía interpretar con la lectura de los partidos de derechas, ni implicaba amnesia u olvido. El mayor obstáculo para la reconciliación nacional era el temor a la venganza y a las exigencias de responsabilidades, junto con el rencor y los odios de la guerra y su posterior represión por parte de ambos bandos.⁴¹¹ Este espíritu de reconciliación es el que Bardem intenta reflejar en su película *La venganza* de 1958.

Entre 1954 y 1956 se inició la lucha contra el régimen franquista, y se dieron los primeros descontentos estudiantiles y las primeras manifestaciones,⁴¹² lo que provocó una represión fuerte por parte del Estado y llevó a muchos jóvenes a la cárcel, brotando en ellos una ideología antifranquista.⁴¹³ En este periodo los estudiantes en España sufrían las consecuencias del aislamiento y el retraso cultural, la ausencia de libertades políticas y sociales, el tradicionalismo y los convencionalismos de la sociedad, y orientaron toda esta frustración en contra del régimen.⁴¹⁴ La universidad se convirtió en el mayor opositor al régimen hasta la muerte de Francisco Franco en 1975.⁴¹⁵

El movimiento obrero tomó una gran importancia por el crecimiento económico y la modernización industrial a principios de los 60, tomando los trabajadores conciencia de clase, con nuevas reivindicaciones y conflictos laborales,⁴¹⁶ como la huelga minera asturiana en agosto de 1962.⁴¹⁷ (fig. 40 y fig. 41).

⁴¹⁰ Mourenza (2023) y Vidal (2006).

⁴¹¹ Mourenza (2023).

⁴¹² Alonso (2021), p. 98-100 y Vidal (2006).

⁴¹³ Vidal (2006).

⁴¹⁴ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), p. 226.

⁴¹⁵ Alonso (2021), p. 100.

⁴¹⁶ Aragüez (2007) y Vidal (2006).

⁴¹⁷ Aragüez (2007).

Figura 40: Fotografía de mineros del pozo Santiago.



(Mineros del pozo Santiago (Aller, Asturias), acompañados por un guardia civil durante las huelgas de 1962 ARCHIVO HISTÓRICO DE HUNOSA. Archivo

Histórico de Inojosa (1962). Recuperado de

<https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2022/09/16/fuerza-silencio-mineros-desafiaron-franco/00031663323644165921917.htm>.

Figura 41: Fotografía de la huelga de estudiantes y del movimiento obrero.



(La ruta pasa por los escenarios por los que pasaban las manifestaciones del movimiento obrero (Propias). Cornellà promociona los escenarios de la lucha obrera local). Archivo de María del Carmen Gallego y La vanguardia (1962). Recuperada

de <https://www.lavanguardia.com/vida/20120504/54288829672/cornella-movimiento-obrero.html>.

La política laboral española creó efectos antagónicos: lo positivo que tenía la reformista Ley de Convenios Colectivos de 1958, se anulaba con las medidas intervencionistas del régimen, lo que despertó en la sociedad un pluralismo sindical y

político.⁴¹⁸ C.C.O.O. prefirió explotar las pocas oportunidades legales que ofrecían las negociaciones colectivas,⁴¹⁹ trabajando desde dentro del sindicato vertical,⁴²⁰ lo que era incompatible con las manifestaciones multitudinarias que proponían otros sindicatos. Pero pronto pasaron a acciones de solidaridad política, como la protesta obrera de 1967, luchando contra la represión del Estado.⁴²¹

El P.C.E., y C.C.O.O., mantenían una postura posibilista dentro de su política de *reconciliación nacional*, frente a las posiciones de fuerza que el régimen utilizaba de una forma más o menos agresiva según sus intereses.⁴²²

Según Juan J. Linz, el sistema político franquista consiguió la desmotivación ideológica de los ciudadanos, dejándolos en una posición pasiva.⁴²³

En este momento, en la universidad española convivían múltiples ideologías y movimientos de carácter antifranquista, solidarizados con la clase obrera frente al régimen, mientras éste insistía en rechazar la pluralidad política en la sociedad.⁴²⁴

A su vez, los partidos opositores al régimen van a estar apoyados por muchos jóvenes estudiantes de los ambientes universitarios.⁴²⁵ Socialistas, comunistas y demócratas cristianos, con su sindicato Unión de Estudiantes Demócratas, y el Frente de Liberación Popular, se unieron en una gran formación estudiantil, cuyos objetivos eran democratizar la vida y la representación universitaria, buscando restituir las libertades y la democracia española, así como un cambio más participativo en el modelo educativo.⁴²⁶ El gobierno respondió con represión, como la detención y exilio de profesores demócratas,⁴²⁷ y con reformas políticas. Las protestas continuaron, lo que provocó en 1965 el cierre de las universidades; no cesaron las manifestaciones y en 1969 se declaró el estado de excepción en toda España.⁴²⁸

La presión social tuvo dos funciones; por un lado, ejerció como elemento de contención, inmovilista, y por otro como aliciente para implicarse en las protestas universitarias o las manifestaciones reivindicativas.

⁴¹⁸ Dueñas (2014); Hoycomoayer.over-blog (2014); Montagut (2019) y Sánchez (2003), pp. 223-229.

⁴¹⁹ Vidal (2006).

⁴²⁰ Cerón (1999), p. 31.

⁴²¹ Vidal (2006).

⁴²² Cerón (1999), p. 31 y Mourenza (2023).

⁴²³ Cerón (1999), p. 36.

⁴²⁴ Sánchez (2003), pp. 228-229.

⁴²⁵ Alonso (2021), pp. 98-100.

⁴²⁶ Vidal (2006).

⁴²⁷ Sánchez (2003), p. 226.

⁴²⁸ Vidal (2006).

La respuesta de la sociedad fue el enarbolar los sentimientos de la tradición republicana, antifascista y antifranquista a través de los medios de comunicación, utilizando expresiones nuevas y buscando un anhelo de libertad. A estas reivindicaciones políticas y sociales se unieron algunos curas obreros y monjas postconciliares, siguiendo las directrices vaticanas,⁴²⁹ y por lo que algunos de ellos acabaron en prisión.⁴³⁰

⁴²⁹ Sánchez (2003), pp. 226-229.

⁴³⁰ Vidal (2006).

13 NUNCA PASA NADA O UNE FEMME EST PASSÉE (1963)

13.1 Ficha técnica⁴³¹

Título original: *Nunca pasa nada* (en España) o *Une femme est passée* (en Francia).

Tipo: Largometraje. Año: 1963. Duración: 93, 97 o 99 min. País: España.

Dirección: Juan Antonio Bardem.

Guion: Juan Antonio Bardem, Alfonso Sastre, Henry-François Rey.

Música: Georges Delerue.

Fotografía: Juan Julio Baena (B&W). Formato: blanco y negro.

Formato de producción o de película: 35 mm.

Cuadro: *Cinemascope*.

Formato de sonido: Mono.

Sonido: Ramón Arnal.

Montaje: Margarita de Ochoa.

Compañías y productoras: Coproducción España-Francia; Cocinor, Les Films Marceau, Cesáreo González P.C. Raymond Borderie y Edmond Tenoudji.

Género: Drama. Romance. Vida rural. Drama romántico.

Reparto, protagonistas o actores principales:

Corinne Marchand (1937-presente) como Jacqueline.

Antonio Casas (1911-1982) como don Enrique.

Jean-Pierre Cassel (1932-2007) como don Juan.

Julia Gutiérrez Caba (1932-presente), como doña Julia.

Actores de reparto o secundarios:

María Luisa Ponte (1918-1996), como doña Matilde.

Rafael Bardem (1889-1972) como don Marcelino.

Matilde Muñoz de San Pedro (1900-1969) como doña Obdulia.

Tota Alba (1914-1983) como monja enfermera.

Alfonso Goda (1912-2003) como Pepe.

Posición en rankings FA 39 Mejores películas españolas.

⁴³¹ Abajo (1996), p. 85; Aguilar (1996), pp. 142 y 268; Aguilar (2007), p. 753; Alonso (2021), p. 105; Bardem et al. (2023); Boquerini (s.f.); Castro (2013), pp. 464-465; Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 327; Cerón (1998), pp. 300-301; Cerón (1999), p. 31; Company (1997), p. 558; Elmundo (s.f.); Filmaffinity (2010); Filmaffinity (s.f.g); García (2022); López (2013); Nos hacemos un cine (2020); Nieto (2017); SEMINCI (2022); Unifrance (s.f.a); Unifrance (s.f.b) y Unifrance (s.f.c).

Premios: 1963 Festival de Venecia: El premio de la Sección Oficial, Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor actor para Antonio Casas, el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor actriz y el Premio Sant Jordi ambos fueron para Julia Gutiérrez Caba.

13.2 Breve Argumento de la película

El autobús de una compañía de ballet internacional tiene que hacer una parada en su camino hacia Santander, en la localidad de la meseta castellana de Medina del Zarzal, porque una de sus bailarinas, Jacqueline, se ha sentido indispuesta. Un coche, con el rótulo de “Médico” en el parabrisas, entra en una ciudad de provincias, y tras recorrer sus calles, se detiene delante de una clínica junto al autobús. Un hombre baja del vehículo, sube las escaleras de la clínica y entra apresuradamente en la sala. Tras explorar a la paciente, el médico, don Enrique, le dice al director de la compañía que la deben operar y debe pasar unas semanas de convalecencia. El director de la compañía decide dejar a la actriz en la localidad y marcharse con su compañía a Santander. Tras la operación, don Enrique se esmera en cuidar a la paciente, por la que siente una fuerte atracción física. Esto le conducirá a una crisis existencial, lo que intenta comunicar a su amigo sin que este llegue a comprenderlo.

La actriz se queda sola en el pueblo y, tras la operación y el postoperatorio en el hospital, por orden del médico se aloja en un hostel de la localidad, donde éste la visita asiduamente. Esto le causará un agobiante enclaustramiento que la llevará a pasear por la localidad y visitar sus diferentes entornos, como los mercados o las ferias de ganado. En una de estas visitas conoce a un exiliado republicano que estuvo en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. En otra de estas salidas acude en busca del profesor de francés del instituto local, don Juan, con el que decide quedar para poder hablar en su idioma. Para el profesor la actriz se convierte en su confidente, ya que está enamorado secretamente de la esposa del médico, doña Julia, que no le puede corresponder. Don Enrique siente celos de cualquier conocido que tenga Jacqueline. Ésta le manifiesta sus sentimientos a don Juan, pero éste solo puede pensar en doña Julia. A su vez, doña Julia solo puede pensar en las charlas con don Juan y en intentar salvar su matrimonio con don Enrique, con el cual llegará a discutir, acaloradamente, mostrando sus frustraciones personales y hasta llegan a hablar de la separación matrimonial. Don Enrique por su parte

está obsesivamente enamorado de Jacqueline, con una actitud posesiva y acosadora, pero ella no está enamorada de él y solo es amable en agradecimiento por su generosidad. La actriz se siente más identificada con los sentimientos de don Juan. En una escena don Enrique le muestra a Jacqueline su frustración existencial, y ésta le muestra su empatía y comprensión.

Toda la película se basa en la *revolución* que la llegada de una actriz va a provocar en la mentalidad y la monotonía “idílica” de todo el pueblo; su actitud alegre, desenfadada y desinhibida, es causa de escándalo, cotilleos y críticas entre las mujeres burguesas, devotas y aburridas, y despierta instintos reprimidos entre los varones.

Toda esta trama amorosa terminará, de forma desesperanzadora y amarga para sus protagonistas, con la llegada del autobús de la compañía, y con la marcha de Jacqueline; don Enrique se queda solo, hasta que su mujer le recoge y don Juan le entrega unas flores a Jacqueline. Esta le aconseja que abandone el pueblo y ambos se despiden a través de un beso. Don Juan observa como el matrimonio de doña Julia y don Enrique pasean del brazo por las calles del pueblo, saludando a los vecinos, donde parece que “Aquí nunca pasa nada”.

13.3 Origen de la película

Esta película es una obra maestra de una gran calidad artística.⁴³² El argumento está basado en la novela *Miss Giacomini. Ocho días de vida provinciana* (1941) de Miguel Villalonga, obra de tono costumbrista, cuyo guion se escribió por Bardem y Sastre entre de 1960 y febrero de 1961.⁴³³ El primer proyecto para filmarla se firmó el 1 de septiembre de 1961 entre las productoras UNINCI y Jean Manzon Films en régimen de coproducción hispano-francesa⁴³⁴, protagonizada por Françoise Arnoul, con diálogos de Michel Audiard y música de Joseph Kosma.⁴³⁵

⁴³² López (2013).

⁴³³ Alonso (2021), pp. 99-108; Aragüez (2007); Bardem (1961); Bardem et al. (s.f.); Bazaga (2014); Boquerini (s.f.); Castro (2013), pp. 49, 303 y 308; Cerón (1998), p. 191; Cerón (1999), pp. 26 y 30; Checa (2008); Company (1997), p. 559; Escritores (2009); Filmaffinity (2010); Filmaffinity (s.f.a); Filmaffinity (s.f.e); López (2013) y Ríos (s.f.a).

⁴³⁴ Castro (2013), p. 308 y Cerón (1998), p. 191.

⁴³⁵ Company (1997), p. 559.

Pero el guion tuvo problemas con la censura:⁴³⁶ el “asunto Viridiana” hizo que *Nunca pasa nada* fuera prohibida íntegramente con las anotaciones siguientes de los censores:

Rollo 5: suprimir los abucheos de los niños con la llegada del profesor (Jacqueline está esperando a Juan en el instituto). Rollo 6: suprimir las frases de la conversación entre Julia y Juan. Rollo 9: suprimir los planos de la procesión de Semana Santa, empezando la secuencia con el protagonista asomado al balcón (Castro, 2013, 308 y Cerón, 1998, p. 191).

En palabras de sus censores, las objeciones interpuestas por Andrés Avelino Esteban y Romero sobre el adulterio, la dudosa religiosidad de algunos personajes, o la crítica de los ambientes tradicionales y provincianos que se reflejan en el guion eran muy importantes.⁴³⁷ En este mismo punto, José María Ovejero Álvarez dijo sobre *Nunca pasa nada*: “Película muy cerebral, muy de minorías, con grandes diálogos en francés, que no le harán nada comercial en España. Esto en el fondo, al quitar posibles espectadores, limitará su peligrosidad”,⁴³⁸ fueron la causa de su prohibición.

Para Bardem la prohibición de su guion se debió a motivos personales,⁴³⁹ según sus palabras “[...] la censura me quitó toda la referencia a estos dos hombres [...] Antonio Casas con Alfonso Goda, [...] todas esas referencias de tiempo las habían suprimido, [...] y eso me deprimió mucho”.⁴⁴⁰

Sin embargo, en marzo de 1963, el mismo guion es autorizado para su filmación.

En menos de dos años habían cambiado las circunstancias, en especial las políticas; Esteban y Romero es apartado de su lectura por García Escudero, nuevo Director General de Cinematografía.⁴⁴¹ Pero también eran otras las circunstancias empresariales e industriales: UNINCI ya no es la solicitante del permiso, sino Producciones Cinematográficas Cesáreo González, personaje poco sospechoso para el régimen⁴⁴² y que

⁴³⁶ Alonso (2021), p. 99 y Cerón (1999), pp. 26 y 30.

⁴³⁷ Cerón (1998), p. 192.

⁴³⁸ Cerón (1999), p. 34.

⁴³⁹ Castro (2013), p. 56 y Company (1997), p. 559.

⁴⁴⁰ Cinematófilos (2021), 00:53:15-00:53:47.

⁴⁴¹ Alonso (2021), pp. 99-100; Aragüez (2007); Bardem et al. (s.f.); Castro (2013), p. 303; Cerón (1999), p. 3; Checa (2008); Company (1997), p. 559; Filmaffinity (s.f.e); López (2013) y Nieto (2017).

⁴⁴² Castro de Paz y Cerdán (2005), pp. 24, 31 y 141.

ya había colaborado con Bardem en *Calle Mayor*,⁴⁴³ y por parte francesa asumían la producción Cocinor y Les Films Marceau,⁴⁴⁴ con un 70% del capital español.⁴⁴⁵

Aunque el director buscaba a una actriz concreta para el papel de Jacqueline, -nada menos que Brigitte Bardot-,⁴⁴⁶ las productoras francesas buscaban promocionar a Corinne Marchand.⁴⁴⁷ Del elenco protagonista original sólo se mantuvo a Julia Gutiérrez Caba.⁴⁴⁸ (fig. 42).

Figura 42: Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) en *Nunca pasa nada*.



(Fotograma de Julia Gutiérrez Caba en *Nunca pasa nada*). Baena, J.J. (1963).

Recuperado de <https://www.primevideo.com/detail/Nunca-pasa-nada/0R5OTIGXUF3079K8HFOB8CG47U>.

Cesáreo González consiguió un permiso provisional para iniciar el rodaje y poder así aprovechar unos días de lluvia que estaba descargando en Aranda a primeros de marzo, una lluvia que debía aparecer en algunas secuencias de la película. Testigos presenciales relatan la utilización de una bomba de agua de los bomberos para simular esa lluvia en las escenas de la Plaza Mayor de Aranda de Duero y del castillo de Peñafiel. La

⁴⁴³ Filmaffinity (s.f.e).

⁴⁴⁴ Cerón (1998), p. 193.

⁴⁴⁵ Bazaga (2014) y Checa (2008).

⁴⁴⁶ Brigitte Bardot con 28 años era el gran sex-symbol del cine francés y europeo.

⁴⁴⁷ Abajo (1996), p. 83; Bardem (2002), p. 329; Cerón (1998), p. 193 y Cinematófilos (2021), 00:56:45-00:57:10.

⁴⁴⁸ Cerón (1998), p. 193.

autorización definitiva para el rodaje de *Nunca pasa nada* no se emitió hasta el 29 de marzo de 1963.⁴⁴⁹

La película fue rodada entre el 25 de marzo y el 11 de mayo de 1963, en exteriores e interiores reales de Aranda de Duero (Burgos) y Peñafiel (Valladolid).⁴⁵⁰

Al final, la película fue autorizada por la censura,⁴⁵¹ como sucedió con *Los inocentes (Crónica negra)*.⁴⁵² Para evitar la censura, los guionistas utilizaron alegorías, metáforas y sinécdoques.⁴⁵³ Al terminar su primer pase de proyección, José María Cano Lechuga, censor del régimen, justifica su autorización en el Acta de Juntas de Calificación de 1963, diciendo “*de cara a la genialidad del público espectador, que no analiza demasiado o nada, sinceramente creo que el impacto total del film no va a resultar gravemente dañino*”. También añadió que la objetividad de la película en cuanto a la intención y a su realidad iban a ser demoledoras, “*por presentar la media verdad (...) de la sociedad española con disparos muy peligrosos de muy largo alcance*”.⁴⁵⁴

A propuesta de los censores se eliminó toda referencia al pasado franquista de don Enrique, se suprimieron planos de las procesiones de la Semana Santa de Aranda, se recortó el texto de algunas frases que hablaban del hastío de los protagonistas, su necesidad de evasión y el ambiente opresor que les envolvía, y se eligió la escena menos comprometida de los adolescentes jaleando a la actriz francesa, dando realismo a la historia. Y es que los estudiantes se fueron animando durante los ensayos, estimulados por el director a expresarse con total libertad y piropear a la actriz francesa, llegando a sobrepasar el texto del guion y profiriendo algunas expresiones obscenas.⁴⁵⁵ Precisamente, en el texto de Cerón de 1998, respecto al comportamiento de los estudiantes al paso de Corinne Marchand, fue necesario el estímulo por parte de Bardem para que se manifestaran con naturalidad, ya que la educación que habían recibido los muchachos, y la presencia de algunos padres y profesores durante el rodaje les limitaban en su expresividad. La escena de los adolescentes junto a la presencia de una atractiva rubia platino francesa, personaje poco común en la geografía de provincias de la España de los años 60, coqueteando en todas las escenas paseando por el pueblo (en la feria de ganado,

⁴⁴⁹ Cerón (1998), p. 194.

⁴⁵⁰ Alonso (2021), pp. 101, 103, 105 y 107-108, Cerón (1998), pp. 193-194; López (2013) y PizpiRepor (2018), 00:34:00-00:38:00.

⁴⁵¹ Alonso (2021), p. 99 y Cerón (1999), p. 35.

⁴⁵² Cerón (1999), pp. 26 y 30.

⁴⁵³ Nieto (2017).

⁴⁵⁴ Cerón (1999), pp. 34-35.

⁴⁵⁵ Cerón (1998), pp. 193, 195-196.

en la bodega, en el mercado,...) no pasó desapercibida. A pesar de todo fue calificada por la protección estatal con la primera categoría 1ªA.⁴⁵⁶

13.4 Características y novedades, técnicas y narrativas de la película

Juan Antonio Bardem y Alfonso Sastre como guionistas, realizan un cine didáctico, con un ritmo narrativo maravilloso que da mayor independencia a sus personajes a través de los detalles que son meros indicadores de los sentimientos y la trama.⁴⁵⁷ Busca introducirnos en la vida cotidiana de la España de provincias a principios de los años 60,⁴⁵⁸ utilizando textos muy profundos e inteligentes, con una importante carga política, pero de una forma tan neutra que no pudieron censurarlos, y de denuncia de la moral pusilánime y puritana.⁴⁵⁹ Describen una sociedad falsa, rencorosa y aburrida, con una puesta en escena en la que se mezclan drama y delicadeza.⁴⁶⁰

Los diálogos en francés, escritos por Henry-François Rey, destacan la falta de comunicación entre don Enrique y Jacqueline, sus distantes formas de ver la vida, y la aproximación amistosa y cómplice entre don Juan y Jacqueline.⁴⁶¹

La banda sonora original del compositor francés George Delerue,⁴⁶² refuerza el melodrama, la incomunicación y la tristeza de los personajes⁴⁶³ como si fuera uno más de ellos, describiendo el ambiente intolerante y melancólico, estéril, lluvioso y frío de la localidad castellana.⁴⁶⁴ Su música tiene una poesía especial, que nos lleva a unos sentimientos de empatía con los personajes; sin ella le faltaría algo a la película.⁴⁶⁵ George Delerue ha sido considerado el compositor más importante de la *nouvelle vague*

⁴⁵⁶ Cerón (1999), p. 32.

⁴⁵⁷ Aguilar (2007), p. 753; Bazaga (2014); Checa (2008); Escritores (2009); Filmaffinity (2010); Filmaffinity (s.f.a); Filmaffinity (s.f.e) y Rios (s.f.a).

⁴⁵⁸ Bazaga (2014); Checa (2008); Escritores (2009) Viñuales (2024), p. 202.

⁴⁵⁹ Nos hacemos un cine (2020).

⁴⁶⁰ Aguilar (2007), p. 753; Boquerini (s.f.); Escritores (2009); Filmaffinity (2010); Filmaffinity. (s.f.a); Filmaffinity. (s.f.e); Rios (s.f.a) y Viñuales (2024), p. 202.

⁴⁶¹ Bardem (2002), p. 332; Booknode (s.f.); Checa (2008); Filmaffinity. (s.f.d); Le Livre de Poche, LGF (s.f.) y Mabire (2004).

⁴⁶² Aguilar (2007), p. 753; Alonso (2021), p. 112; Bazaga (2014); Checa (2008); Delerue y Dupont (2016a); Delerue y Dupont (2016b); Duro (s.f.);

⁴⁶³ Nos hacemos un cine (2020) y Téllez (2004), p. 102.

⁴⁶⁴ Bazaga (2014) y López (2013)).

⁴⁶⁵ Alonso (2021), p. 108; Bardem (2002), p. 331; Delerue y Dupont (2016a); Delerue y Dupont (2016b); Duro (s.f.); López (2013) y Manola (2021).

francesa.⁴⁶⁶ De hecho estuvo nominado a los premios Oscar en cinco ediciones y ganador del mismo en 1979.⁴⁶⁷

Como se ha dicho, la película fue producida, financiada y gestionada, por Cesáreo González S.L., presidida y dirigida por Cesáreo González Rodríguez,⁴⁶⁸ con la colaboración de otras productoras hispano francesas como Cocinor, Les Films Marceau, Raymond Borderie y Edmond Tenoudji.⁴⁶⁹

Su montadora fue Margarita Ochoa y su director de fotografía, Juan Julio Baena, que era el director preferido del nuevo cine español en estos momentos.⁴⁷⁰

Para grabar la película se eligió el sistema *cinemascope-techniscope*,⁴⁷¹ una modalidad italiana muy rudimentaria que tenía importantes limitaciones. Juan Julio Baena, el director de fotografía, decía que, con este sistema, se perdía definición y faltaba saturación en los colores, lo que provocaba una falta de pureza cromática.⁴⁷² Bardem utiliza el *cinemascope* para acentuar el carácter dinámico y dar mayor espectacularidad en la proyección.⁴⁷³

En opinión de la crítica especializada, *Nunca pasa nada* o *Une femme est passèe* aporta dos grandes novedades al cine español.⁴⁷⁴ La primera novedad era en la fotografía; su director utiliza la técnica del plano largo y del plano secuencia, con lo que obliga a los actores a que se muevan junto con la cámara, dándoles una mayor autonomía, realizando unos diálogos íntimos y claustrofóbicos, haciendo desaparecer la rigidez y la composición forzada, lo que da al largometraje una gran originalidad y una mayor emotividad,⁴⁷⁵ salvo por la actuación gesticulada y forzada de Antonio Casas.⁴⁷⁶ Este método, apoyado por el uso de exteriores e interiores reales, ayuda a la integración de los personajes en el entorno donde se realiza la acción, dando libertad de movimientos a los actores.⁴⁷⁷ Bardem describe esta técnica como muy elaborada, muy pensada, muy calculada “[...] cuando la

⁴⁶⁶ Aguilar (2007), p. 753; Checa (2008); Delerue y Dupont (2016a); Delerue y Dupont (2016b); Duro (s.f.); Filmaffinity (2010); Filmaffinity (s.f.c) y Manola (2021).

⁴⁶⁷ Delerue y Dupont (2016a); Delerue y Dupont (2016b); Duro (s.f.); López (2013);

⁴⁶⁸ Bermejo y Herranz (2022), 00:35:57-00:36:25; Castro de Paz (2018); Castro de Paz (2022); Castro de Paz y Cerdán (2005), p. 327; Cerón (1999), p. 31; Filmaffinity (2010) y Filmaffinity (s.f.b).

⁴⁶⁹ Castro (2013), p. 464-465; Cerón (1998), pp. 300-301; Cerón (1999), p. 31.

⁴⁷⁰ Aguilar (2007), p. 753; Castro (2013), pp. 464-465; Cerón (1998), pp. 300-301; Cerón (1999), p. 31; Checa (2008); Elmundo (s.f.); Filmaffinity. (s.f.f); Filmaffinity (2010); Frutos (2022).

⁴⁷¹ Bazaga (2014); Cerón (1998), p. 194; Téllez (2004), p. 104 y Unifrance (s.f.c).

⁴⁷² Cerón (1998), p. 194 y Llinás (1989), pp. 212-227.

⁴⁷³ Castro (2013), p. 314.

⁴⁷⁴ Bazaga (2014); Elmundo (s.f.) y López (2013).

⁴⁷⁵ Bazaga (2014); Castro (2013), pp. 312-313; Checa (2008); Company (1997), p. 559; Elmundo (s.f.) y López (2013).

⁴⁷⁶ Aguilar (2007), p. 753; Alesves (2018); Checa (2008) y Román (2018).

⁴⁷⁷ Bazaga (2014) y López (2013).

cámara se coloca de verdad al azar, a mí me parece una porquería todo”. En los planos secuencia todo tiene que estar calculado previamente, porque luego no se puede modificar durante el montaje y los resultados pueden variar.⁴⁷⁸

La segunda novedad era a nivel compositivo: las escenas interiores quedan integradas con el exterior, lo que contribuye a que todas las localizaciones se pueden considerar como un protagonista más de la acción en la película,⁴⁷⁹ y donde la carretera general que atraviesa la localidad tiene una enorme importancia⁴⁸⁰ con el paso continuo de camiones y de vehículos, algo muy común en Aranda en ese momento, recogido en gran parte de las escenas de la película.⁴⁸¹ El desarrollo de la trama mantiene cierta simetría, tanto en determinadas escenas como en su inicio y final; el autobús está aparcado a la izquierda del encuadre, de día, frente a la cámara, al principio, mientras en la escena final aparca dando la espalda a la cámara, a la derecha, de noche.⁴⁸²

La unidad narrativa de *Nunca pasa nada* es el mismo procedimiento que Bardem utiliza en *Muerte de un ciclista*, pero con un mayor intimismo. Los planos generales y los largos planos secuencia, en las escenas más importantes y descriptivas del argumento, sustituyen a los primeros planos, sin renunciar a ellos, y el montaje sincopado. La cámara se pone al servicio de la historia y de la interpretación de los actores, abandonando el esteticismo anterior.⁴⁸³

Aunque el director sugirió a las productoras francesas que la película no fuera doblada al francés, éstos no hicieron mucho caso de su consejo y, según Bardem, estropearon la versión francesa del largometraje.⁴⁸⁴ (fig. 43).



Figura 43: Cartel de *Une femme est passée*.

Baena, J.J. (1963). Recuperado de <https://www.unifrance.org/film/2451/une-femme-est-passee>.

⁴⁷⁸ Bardem (2002), p. 331; Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130 y Castro (2013), pp. 312-313.

⁴⁷⁹ López (2013).

⁴⁸⁰ Boquerini (s.f.).

⁴⁸¹ Alonso (2021), pp. 101, 103, 108 y 112; Checa (2008), y López (2013).

⁴⁸² Téllez (2004), p. 105.

⁴⁸³ Cerón (1998), p. 197 y Téllez (2004), p. 106.

⁴⁸⁴ Cinematófilos (2021), 00:54:50-00:55:20.

13.5 Localizaciones de la película

En el cine de Bardem hay elementos comunes que se repiten en muchas de sus películas como la ciudad, las carreteras, el casino, la iglesia, las calles, la procesión o el prostíbulo que les sirven como fórmula de escape a los personajes de la trama.⁴⁸⁵ En ésta se nos sitúa en el pueblo ficticio de Medina del Zarzal, que puede ser el reflejo de cualquier pequeña ciudad de provincias de la España de los años 60.⁴⁸⁶

Estas localizaciones de la película fueron un reflejo de cómo eran los lugares y las calles de estas localidades ribereñas, utilizando como marco las villas de Peñafiel (Valladolid), de Aranda de Duero, Fuentecén y Haza (Burgos). Esto fue un acontecimiento en todos estos pueblos, donde muchos de sus habitantes participaron como extras.⁴⁸⁷

Bardem nos muestra el entorno, lo que permite identificar las localizaciones exteriores de Aranda y Peñafiel, algunas de las cuales se han transformado o han desaparecido, pero otras se mantienen en la actualidad, como la plaza del Arco Isilla, los Jardines de Don Diego, la plaza de la Virgencilla, el puente, la Plaza Mayor (fig. 44), las fachadas de las iglesias de Santa María y San Juan, la calle de las Boticas, o la Plaza del Trigo (fig. 45), famosa actualmente por ser sede de uno de los escenarios fundamentales del festival Sonorama, además de la secuencia en el castillo de Peñafiel.

Figura 44: Fotografía de los soportales de la Plaza Mayor de Aranda de Duero.

(Fotografía de los soportales de la Plaza Mayor de Aranda de Duero. Plza. Mayor 20. Aranda de Duero (Burgos)). Gil, R. (2025). [Fotografía]. Fotografía del autor.



⁴⁸⁵ Alonso (2021), pp. 101, 103, 105 y 107 y 109, y López (2013).

⁴⁸⁶ Alonso (2021), p. 101, López (2013), Viñuales (2024), p. 195.

⁴⁸⁷ Alonso (2021), pp. 101, 103, 105, 107 y 109, y López (2013).

Figura 45: *Fotografía de La plaza del Trigo de Aranda de Duero.*



(Fotografía de La plaza del Trigo, o comandante Requejo de Aranda de Duero.

Plza. Del Trigo 17. Aranda de Duero (Burgos). Gil, R. (2025). [Fotografía].

Fotografía del autor.

Los interiores se realizaron en la librería Cesáreo Esteban, la lencería de Esmeralda y Tejidos Elvira, tiendas que no existen en la actualidad, el primitivo Casino ubicado en la primera planta del edificio que acoge el Teatro Cine Aranda, desde cuya ventana se ve la Nacional I transitada por camiones, el Hospital de los Santos Reyes antes de su renovación, desde donde se ven las ruinas del convento dominico del Sancti Espíritu, el bar Moderno, la Casa Romeral (domicilio del matrimonio protagonista), el Hotel Ulloa (en el que vive en régimen de pensión el personaje de don Juan), y probablemente el Palacio Berdugo, así como las aulas, pasillos y patio del Instituto Sandoval y Rojas, actual Colegio Castilla (fig. 46).

Figura 46: *Fotografía de la Fachada del Colegio Castilla de Aranda de Duero, antigua fachada del Instituto Sandoval y Rojas de Aranda de Duero.*

(Gil, R. (2025). [Fotografía].

Fotografía del autor.



Según Juan Antonio Bardem:

La estamos haciendo en Aranda de Duero, es un pueblo que yo elegí para hacerlo, porque entonces la carretera nacional pasaba por allí, era como una ciudad de tránsito, los camiones, el puente sobre el Duero y la ciudad quieta ahí alrededor (Bardem, 2002, p. 330)

El rodaje se desarrolló íntegramente, tanto exteriores como interiores, en escenarios naturales de Aranda de Duero y Peñafiel durante la primavera de 1963. Bardem eligió estas localizaciones porque:

[...] había incluso casas, tipos, bares, que coincidían justamente con el guion. Esto no es una casualidad, sino que como lo que estaba escrito se basaba en una realidad, el encuentro con el lugar que se daba en estas circunstancias era natural, porque lo que figuraba en el guion tenía una verdad (Cerón, 1998, pp. 193-194 y Cobos, 1963, p. 491).

Las escenas de la procesión de Semana Santa fueron uno de los deseos del alcalde de la Villa de Aranda en ese momento, para, aprovechando las fechas de rodaje, utilizarlas como promoción turística. Juan Antonio Bardem y su equipo de producción se trasladaron a la ciudad de Burgos para pedir autorización al arzobispo para grabar estas imágenes; pero gran parte de estas escenas se suprimieron por parte de la censura: “*Rollo 9: Suprimir los planos de la procesión de Semana Santa, empezando en la secuencia con el protagonista en el balcón*”.⁴⁸⁸

13.6 Personalidad y comportamientos de los personajes de la película

El largometraje está protagonizado por varios actores franceses y españoles, como Corinne Marchand, Jean Pierre Cassel, Antonio Casas y Julia Gutiérrez Caba.⁴⁸⁹

Como decía el propio director:

Yo pienso que *Nunca pasa nada*, con la participación de Corinne Marchand, [...] de Julia Gutiérrez Caba, [...] Jean Pierre Cassel, [...] y de Alfonso Goda y de Antonio Casas, me parece que es una estupenda película; a mí me gusta mucho (Cinematófilos, 2021, 00:56:16-00:56:30).

⁴⁸⁸ Alonso (2021), p. 113; Castro (2013), p. 435 y López (2013).

⁴⁸⁹ Aguilar (2007), p. 753; Alesves (2018); Besnehard (2019); Bestimage (s.f.); Checa (2008); La Redaction (2019); Notrecinema (s.f.) y Román (2018).

Como se ha venido indicando, Bardem analiza en la película la sociedad española de provincias, centrándose en el grupo de los protagonistas,⁴⁹⁰ que se enfrentan a sus deseos e inquietudes, pero acabarán sometidos por la sociedad de su tiempo.⁴⁹¹ Se describe la agobiante idea de familia tradicional, las opresivas relaciones rutinarias, y la exclusión de cualquier tipo de individualidad.⁴⁹²

En *Nunca pasa nada*, Bardem utiliza el melodrama para tratar, de forma subversiva, la sexualidad femenina reprimida por la familia y la sociedad católico-franquista, y la necesidad de cambio en ésta, es decir, como otro instrumento político más que traslada los problemas sociales e ideológicos al ámbito individual.⁴⁹³

A mi juicio, la personalidad de los personajes de Bardem en *Nunca pasa nada*, están muy bien elaborados.⁴⁹⁴ La película está protagonizada por actores con una gran flexibilidad e impecables interpretaciones.⁴⁹⁵ Es de admirar la capacidad interpretativa de Corinne Marchand, la gran actuación de Jean Pierre Cassel, de Antonio Casas, o de Julia Gutiérrez Caba, dando a sus personajes una gran naturalidad.⁴⁹⁶ Bardem realiza un tratamiento realista apoyándose en unos actores muy talentosos y con un equipo muy profesional.⁴⁹⁷

Corinne Marchand (1931 o 1937-presente) interpreta a la bailarina y actriz francesa Jacqueline⁴⁹⁸ cuya llegada a Medina del Zarzal trastoca la vida de toda esta localidad y provoca conflictos personales entre sus ciudadanos.

Es el prototipo de mujer libre, fuerte y sin ataduras.⁴⁹⁹ Una atractiva francesa, rubia, coqueta y desinhibida, valiente, independiente y liberada de cualquier estereotipo o de rol femenino de la época que, aislada en un pueblo de la meseta castellana, busca comunicarse con un entorno diferente y desconocido, despertando instintos reprimidos entre los varones, y envidias malsanas entre las aburridas mujeres.

A su alrededor se dan las tres tramas amorosas de una sociedad de provincias muy rígida y sumergida en una podredumbre intelectual y moral, en la que es considerada una

⁴⁹⁰ Alonso (2021), p. 100 y Checa (2008).

⁴⁹¹ Alonso (2021), p. 100 y Bazaga (2014).

⁴⁹² Nos hacemos un cine (2020).

⁴⁹³ Mourenza (2016b).

⁴⁹⁴ Alonso (2021), p. 110.

⁴⁹⁵ Alonso (2021), p. 108; Bazaga (2014) y López (2013).

⁴⁹⁶ Alesves (2018); Alonso (2021), p. 107; Besnehard (2019); Bestimage (s.f.); Delerue y Dupont (2016a); Delerue y Dupont (2016b); Duro (s.f.); Elduayen (2023).

⁴⁹⁷ Alonso (2021), pp. 107-109.

⁴⁹⁸ Aguilar (2007), p. 753; Alonso (2021), pp. 108 y 110; Besnehard (2019) y Notrecinema(s.f.).

⁴⁹⁹ Alonso (2021), pp. 108 y 110 y Nos hacemos un cine (2020).

prostituta.⁵⁰⁰ Es un personaje ajeno a los conflictos del resto de los protagonistas, es la persona o el objeto deseado por los personajes masculinos. No ha vivido la dictadura y tampoco le preocupa, pero vive sus consecuencias:⁵⁰¹ la asfixia y el enclaustramiento de la nueva realidad en la que viven, el acoso de don Enrique hacia ella,... y que comparte la crisis moral con el resto de los protagonistas.

La marcha de Jacqueline no ha tenido consecuencias inmediatas ni ha modificado nada en la vida de la sociedad de Medina del Zarzal que sigue estancada.⁵⁰² Su despedida parece devolver la monotonía a la vida del pueblo, o no,...

Los otros tres protagonistas son un reflejo de la sociedad cohibida, católica, recta y miedosa.⁵⁰³ Jean-Pierre Cassel (1932-2007) interpreta al profesor de francés don Juan,⁵⁰⁴ profesor particular de Enriquito.⁵⁰⁵ Un joven que es el modelo de hombre soltero, romántico y soñador, ingenuo, sencillo, respetuoso, culto, amante de la poesía y aficionado al cine, que busca el amor, en secreto, de una mujer casada.

Una figura solitaria, amargada y apenada, atrapada en una sociedad cerrada e hipócrita, que no ha conseguido el amor que desea y vive en ese sueño de un amor imposible. Representa la cultura y el pensamiento libre, ahogado por el régimen. La llegada de la actriz francesa revoluciona sus sentimientos, le confunde y le hace replantearse abandonar el sórdido ambiente de Medina del Zarzal, al que está anclado por el amor platónico que profesa.

El personaje de don Juan, es la “contrafigura” pesimista, asfixiado por el ambiente del pueblo y sus gentes; lleno de ternura y frustración.⁵⁰⁶ Ve que su juventud se va acabando y tendrá un futuro lleno de soledad, donde una persona sensible como él no puede tener ningún futuro, ni ser amado por nadie, y si sigue en la pequeña localidad seguirá amargado, y nunca verá cumplidos sus deseos;⁵⁰⁷ es el reflejo de las ilusiones perdidas y la rutina llena de resignación. Está enamorado platónicamente de doña Julia, e intenta conquistarla con diversos poemas. Él es uno de los pocos personajes que puede dialogar con Jacqueline; por todos estos motivos sentimentales y amorosos que tiene con Jacqueline y doña Julia, ambas le recomiendan que huya de la localidad.⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Viñuales (2024), p. 202.

⁵⁰¹ Nieto (2017).

⁵⁰² Cerón (1998), p. 198.

⁵⁰³ Nos hacemos un cine (2020).

⁵⁰⁴ Aguilar (2007), p. 753; Alonso (2021), p. 109; Bestimage (s.f.); La Redaction (2019) y Pérez (2007).

⁵⁰⁵ El hijo del matrimonio de don Enrique y doña Julia.

⁵⁰⁶ Castro (2013), pp. 309-310.

⁵⁰⁷ Nos hacemos un cine (2020) y Viñuales (2024), p. 202.

⁵⁰⁸ Checa (2008) y Viñuales (2024), p. 202.

Antonio Casas Barros (1911-1982) interpreta a don Enrique, el médico,⁵⁰⁹ un hombre maduro, viril, disciplinado, sacrificado, posesivo, autoritario, anclado en una vida monótona y sin perspectivas ilusionantes, protector de su familia y de su hogar, respetuoso con las costumbres y tradiciones, que sigue las leyes y doctrinas impuestas por el gobierno. Formado en las filas de Falange, abnegado y resignado, ha dejado dormir sus sueños, sus ilusiones de juventud. Está aburrido de la monotonía social y atrapado por su ciudad de provincia. Aunque también, acogido a una doble moral, se divierte con otras mujeres fuera del matrimonio.⁵¹⁰ La llegada de una atractiva actriz va a trastocar su mundo, lo que le provoca una crisis existencial y le hace pensar en romper con todo, lo que intenta transmitir a su amigo y confidente en una conversación nocturna mientras pasean junto a la carretera recorrida frecuentemente por camiones.⁵¹¹ Obsesionado con Jacqueline, decide retener a su paciente con la excusa del posoperatorio, y para seducirla decide colmarla de atenciones, aunque no podrá conseguir nada con ella, lo que provocará un escándalo social.⁵¹²

Don Enrique es el equivalente al personaje de Juan en *Muerte de un ciclista*, su amigo Pepe es el trasunto de los amigos de Juan en *Calle Mayor*, y el entorno urbano de Medina del Zarzal es paralelo al que se refleja en *Calle Mayor*.⁵¹³ El diálogo limitado que don Enrique mantiene con Jacqueline quiere reflejar el vacío que dejó en la generación que luchó en la Guerra Civil, cuando se enfrentaron a una posguerra tan desoladora como la propia confrontación armada, y el camino equivocado que siguieron.

La interpretación de Antonio Casas peca de excesiva gesticulación,⁵¹⁴ pero también ha sido calificado como eficaz y sobresaliente.⁵¹⁵

Queremos destacar la excelente interpretación de Julia Gutiérrez Caba⁵¹⁶ (1932-presente) como doña Julia, la esposa del médico don Enrique. Es el estereotipo de la mujer española de clase media burguesa de la época abnegada esposa y madre, ama de casa, piadosa y generosa, entregada a su familia y a la religión católica, probablemente formada en las filas de la Sección Femenina de Falange. Vive en una monotonía constante que la

⁵⁰⁹ Aguilar y Genover (1992), p. 92; Aguilar y Genover (1996), p. 141; Aguilar (2007), p. 753; Alesves (2018); Alonso (2021), p. 111; López (2013) y Román (2018).

⁵¹⁰ Debemos entender que esta doble moral en los hombres estaba “medianamente aceptada” en la sociedad en aquella época.

⁵¹¹ Castro (2013), pp. 304-305.

⁵¹² Checa (2008); Nos hacemos un cine (2020) y Viñuales (2024), p. 202.

⁵¹³ Castro (2013), pp. 305-306.

⁵¹⁴ Company (1997), p. 559.

⁵¹⁵ Cerón (1998), p. 196.

⁵¹⁶ Aguilar (2007), p. 753; Company (1997), p. 559; Elduayen (2023); López (2013); Moreno et al. (2008) y San José (2012).

ahoga y la deprime, donde lo único que tiene son las charlas con las amigas y los momentos de complicidad y de tertulia con el profesor de francés, don Juan. La llegada de la francesa trastoca su vida, hasta el punto de replantearse su matrimonio, y la sociedad de Medina verá a doña Julia como una consentidora.⁵¹⁷

Doña Julia es una mujer dócil, sometida al hombre, encargada de administrar el hogar, su matrimonio y su familia, siguiendo las directrices de la religión católica,⁵¹⁸ atrapada en una rutina angustiosa y asfixiante,⁵¹⁹ enjaulada en ese ambiente de provincias y en su matrimonio, sin poder desplegar sus facetas de mujer y persona.⁵²⁰ Vivía en un ambiente desolador, de la mujer engañada, sin alternativas, pero que se plantea un futuro lleno de esperanza.⁵²¹ Sus diálogos son activamente feministas.⁵²²

La apariencia física de los personajes masculinos es el modelo del protagonista propio del cine de Bardem, y corresponde al estereotipo del galán cinematográfico, delgado, apuesto, atlético, de unos 30 a 50 años. Por su parte, las mujeres se identifican con el modelo de la actriz española, con una gran belleza, pero sin el glamour ni el carisma de Hollywood. Todos los personajes visten de acuerdo con los estándares sociales según el contexto en el que aparecen, y sus vestimentas no te dan datos importantes que los caractericen. En esta película Bardem nos muestra a los protagonistas masculinos portando traje y corbata, y esto no describe su posición social ni su entorno.⁵²³

Los personajes secundarios resultan en parte poco creíbles, esquemáticos, grotescos, con diálogos torpes y falsos, pero Bardem les utiliza para transmitir la estrechez de miras y la retorcida maledicencia⁵²⁴ e hipocresía de una sociedad reaccionaria, inmovilista que creo no representa a la mayoría de los ciudadanos de la época. En la película son las amigas de doña Julia (fig. 47), representantes de la mujer burguesa, cuya vida gira en torno a las murmuraciones, la religión y los actos de caridad, y para las que cualquier tipo de novedad altera su mundo religioso, pacífico y aburrido. Sus conversaciones con doña Julia giran acerca de temas superficiales y escándalos locales. Son las que le cuentan a doña Julia los chismes de su marido con Jacqueline, que hieren

⁵¹⁷ Viñuales (2024), p. 202.

⁵¹⁸ Del Valle et al. (2015), p. 132.

⁵¹⁹ Alonso (2021), p. 100; Checa (2008); Nos hacemos un cine (2020) y Viñuales (2024), p. 202.

⁵²⁰ Castro (2013), pp. 309-310.

⁵²¹ Alonso (2021), p. 111; Bazaga (2014), López (2013).

⁵²² Bermejo y Herranz (2022) 00:38:22-00:38:35.

⁵²³ Pérez (2007).

⁵²⁴ Castro (2013), pp. 309-311.

tanto sus sentimientos que decide no volver a tener ningún tipo de contacto con ellas, para no convertirse en una desgraciada.

La única persona que se apiada de doña Julia es el librero,⁵²⁵ a través de un gesto compasivo lleno de ternura.

Creo que es de destacar, en este apartado, el magnífico papel de María Luisa Ponte y Matilde Muñoz Sampedro.

Figura 47: *Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) junto a otras dos protagonistas de Nunca pasa nada, María Luisa Ponte y Matilde Muñoz Sampedro*



Baena, J.J. (1963). [Fotografía]. Recuperado de <https://8madrid.tv/celebramos-el-centenario-de-juan-antonio-bardem/>.

Figura 48: *Fotograma de Corinne Marchand (Jacqueline) en Nunca pasa nada.*



Baena, J.J. (1963). [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.

⁵²⁵ Interpretado por Rafael Bardem Solé.

La monotonía en los actos cotidianos refleja el alejamiento previo del matrimonio de doña Julia y don Enrique (fig. 49). Esta monotonía se romperá con el hallazgo casual de la foto de la actriz en la chaqueta del marido, lo que desencadenará una fuerte discusión entre los esposos. Recuerdan su pasado, su relación amorosa, su fracaso matrimonial, la ausencia de esperanza conyugal y de su vida. En ella se destapa la violencia psicológica de don Enrique hacia doña Julia, con gritos y amenazas, reflejo de su personalidad autoritaria y posesiva. Doña Julia se revela y amenaza con separarse; es una mujer valiente que también tiene sus deseos y necesidades, pensando en don Juan, que la entiende, la comprende y la desea como mujer. Doña Julia echa de la casa a don Enrique y se queda llorando. Su matrimonio con don Enrique se tambalea. El devaneo de su esposo con la bailarina la ha humillado, y se siente apartada por él, que la considera una propiedad. Pero al final, su espíritu religioso y abnegado, la llevan a defender su matrimonio frente a las murmuraciones del pueblo, y al acabar la película ella sin decir palabra le perdona, cogiéndole del brazo y caminando junto a él, desafiando los rumores y cotilleos. Abandona sus sueños e ilusiones, y recupera su monotonía. Como dice doña Julia en la película, “*Yo no le veo tanta importancia [...] Aquí nunca pasa nada*”.⁵²⁶ La partida de la vedette vuelve a colocar las cosas en su sitio, dejando un poso amargo.⁵²⁷

Figura 49: Fotograma de Antonio Casas (don Enrique) & Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) en *Nunca pasa nada*



Baena, J.J. (1963). filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.

⁵²⁶ Bardem (1963), 01:02:26-01:02:34.

⁵²⁷ Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130 y Castro (2013), pp. 309-310.

La desdichada esposa debe seguir adelante con su matrimonio; un matrimonio que no satisface sus necesidades como mujer como le manifiesta a su esposo en la memorable escena de la discusión entre ambos, llena de tensión y violencia contenida. Julia descarga su enfado en su marido y no sobre la actriz, desencadenante inocente del conflicto. En esta escena se repasan algunos de los tabúes de la época, como la separación matrimonial o la infidelidad de la mujer, y se refleja la represión de la mujer sometida a su papel social de esposa y madre.⁵²⁸

La relación entre doña Julia y don Juan es la de dos seres desvalidos, solos, sin ninguna posibilidad de desarrollarse⁵²⁹ (fig. 50).

Figura 50: *Fotograma de Julia Gutiérrez Caba (doña Julia) & Jean-Pierre Cassel (don Juan) en Nunca pasa nada.*



Baena, J.J (1963). [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.c

Su relación se inicia de forma accidental y se desarrolla en distintas conversaciones, en las que añoran sus tiempos de juventud y sus ilusiones olvidadas; comentan sus aficiones a la literatura, el teatro y el cine, desafiando las calificaciones de la censura y la opinión social. Son conversaciones alejadas de la superficialidad banal de la crítica y el cotilleo, tan comunes entre las aburridas amigas de doña Julia. En esas charlas se acaban destapando los sentimientos del profesor hacia ella, de la que está enamorado en secreto. Esta declaración remueve lo más íntimo de la sensibilidad de doña Julia y la reconforta porque le hace sentirse mujer, admirada y amada. Sin embargo, ella debe rechazarle por su condición de casada.

⁵²⁸ Mourenza (2016a), pp. 79-80.

⁵²⁹ Castro (2013), pp. 309-310.

Los sentimientos de don Juan son tan profundos que decide permanecer cerca del objeto de su amor desoyendo los consejos de doña Julia y Jacqueie de que abandone el sórdido ambiente del pueblo. La relación entre don Enrique y Jacqueline se basa en la atracción física que aquél siente por ésta y en la gratitud de la bailarina hacia su sanador (Fig. 51).

Figura 51: Fotograma de Antonio Casas (don Enrique) y Corinne Marchand (Jacqueline).



Baena, J.J. (1963). [Fotografía]. movistarplus.es. Recuperado de <https://www.movistarplus.es/cine/nunca-pasa-nada/ficha?tipo=E&id=259794>.

La sensación de vacío vital que el médico manifiesta a su amigo,⁵³⁰ pretende llenarla con la joven frescura de la actriz y desarrolla su personalidad posesiva a su alrededor, llenándola de regalos, distracciones y celos. En el diálogo monologado con Jacqueline, don Enrique hace una referencia implícita a la Guerra Civil, desde que luchó porque creyó que el mundo sería de los fuertes, hasta el vacío existencial posterior.⁵³¹

A Bardem le interesaba la historia del hombre mayor, que tiene esa idea de otro amor, tratándolo según la sexualidad de la época y el comportamiento machista del personaje de don Enrique.⁵³² El escándalo que desencadena esta relación entre los habitantes de Medina del Zarzal, provoca el ridículo de la mujer humillada por el adulterio del marido y el del fatuo hombre maduro y sus ilusiones sin fundamento.⁵³³

⁵³⁰ En la escena, antológica, del diálogo sobre el puente entre Enrique y su amigo Pepe, descrita por Juan Francisco Cerón (1998), p. 197.

⁵³¹ Cerón (1998), p. 196.

⁵³² Bermejo y Herranz (2022) 00:37:58-00:38:22, Viñuales (2024), p. 202.

⁵³³ Viñuales (2024), p. 202.

Cuando Jacqueline contrata al joven profesor de francés busca huir del aislamiento que supone verse rodeada de gentes que no la entienden y a los que no comprende. Sus diarias charlas y paseos crean un vínculo inicialmente de amistad, en el que ambos se sienten cómodos, y facilita la expresión verbal de sus sentimientos, especialmente de don Juan, ya que Jacque en ningún momento habla de su vida o su pasado. Esto confunde al profesor y le hace replantearse su vida fuera del pueblo (fig. 52), lejos de su amor platónico. La relación de ambos jóvenes parece progresar a algo más; se quieren, pero no hasta el punto de renunciar ninguno de los dos a sus vidas.

Figura 52: *Fotograma de Jean Pierre Cassel y Corinne Marchand bebiendo en el bar.*



Baena, J.J. (1963). [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.

Los besos que le da Jacque parecen más de compasión o ternura que de un amor que se dibuja abierto en la despedida de ambos.

El director filma, en la escena final, un final apoteósico, a la vez doloroso e ilusionante. Observamos un matrimonio sentenciado y condenando a la monotonía que siempre había tenido, manteniendo las apariencias y el respeto por las normas en público, aunque todos en la localidad conocían su verdad. Don Juan ha descubierto que puede tener otro futuro, pero lejos de aquel lugar donde no sea uno mismo; pero por el amor que profesa a doña Julia le retiene en la ciudad de provincias. El paso de Jacqueline por Medina del Zarzal no es más que una simple anécdota para ella, que le ha enseñado a conocer a las personas, sus miserias y sus ilusiones. Desde la ventana del autobús,

Jacqueline contempla un matrimonio acabado, y a un joven don Juan ilusionado. Sigue siendo ella misma, una chica con ganas de vivir, a la que no la impondrán ninguna norma porque vive en un mundo libre.⁵³⁴ En esta obra Bardem destaca la imagen del fracaso personal, existencial y social, de los protagonistas,⁵³⁵ sus miedos y su conformismo.⁵³⁶

El desarrollo argumental transmite una gran amargura, con personajes vacíos, fracasados,⁵³⁷ pero con una importante carga humana.⁵³⁸ La fuerza dramática de las situaciones es lo más convincente,⁵³⁹ destacando varias escenas como el monólogo dialogado entre don Enrique y Jacqueline en la casa de campo, la conversación amorosa entre don Juan y Jacqueline en el castillo de Peñafiel (Fig. 53), las discusiones matrimoniales de don Enrique y doña Julia,⁵⁴⁰ o la escena, antológica, del diálogo sobre el puente entre don Enrique y su amigo Pepe que describe a la perfección la idea de incomunicación entre los personajes.

Figura 53: *Fotograma de Jean Pierre Cassel (don Juan) y Corinne Marchand (Jacqueline) en el castillo del Conde (Castillo de Peñafiel).*



(Baena, J.J. (1963). [Fotografía]. blogger.googleusercontent.com. Recuperado de https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEiA0Qr29m31RbjX-rYIp0oFVGJ1IecH6_bmq_fS8F97J3VTYGE08fjBmctumyrzndkN0eJL7LwgE7FUEff9Z2bkbjFIWixwbhFdqoWJdaVguqZUKY7TP_vJlgAdHltvsyNxCwgpqDFSMv9/s1600/a7.png.

Técnicamente es un plano-secuencia de más de cinco minutos en el que la cámara va envolviendo a los actores que siempre están en cuadro mientras dialogan sin llegar a

⁵³⁴ Nos hacemos un cine (2020).

⁵³⁵ Cerón (1998), p. 198 y Pérez (2007).

⁵³⁶ Viñuales (2024), p. 202.

⁵³⁷ Cerón (1998), p. 197.

⁵³⁸ Castro (2013), p. 313.

⁵³⁹ Company (1997), p. 559.

⁵⁴⁰ Alonso (2021), pp. 101 y 109-110; López (2013) y Mourenza (2016a), p. 79.

entenderse. A propósito del 51 cumpleaños de don Enrique, éste manifiesta su depresión y sus preocupaciones existenciales, mientras para su amigo es motivo de celebración y correrse una juerga, como en otras ocasiones.⁵⁴¹

Es de destacar que la pincelada testimonial la aporta el camionero, antiguo republicano exiliado en Francia al acabar el conflicto, y que fue ingresado en un campo de concentración, en la conversación en la barra del bar Moderno con Jacqueline; este hecho histórico apenas es mencionado cuando se habla de la Guerra Civil.⁵⁴² Jacqueline desconoce la figura de Laval, político francés de los años 40, colaboracionista con los nazis, lo que simboliza la política de olvido y reconciliación iniciada por el P.C.E.

13.7 Sociedad que se muestra de la película

En esta película se nos muestra el estereotipo de la sociedad española que buscaba el régimen franquista de la época: religiosa, buenista, hospitalaria y recta... aunque no tanto. Hablo de sociedad española, y no de sociedad de provincias, porque el comportamiento de esta población era el que solía tener toda la sociedad en la España del momento, y que poco a poco se va modificando gracias al turismo, a la migración y a los avances técnicos que cada vez van alcanzando a más población.

A principios de los años 60, los comportamientos sociales estaban regidos aún por las rigurosas normas de la moral católica previa al Concilio Vaticano Segundo, y, aunque en la película apenas se hace referencia a la Iglesia, su influencia caló tan hondo en la sociedad burguesa que se refleja claramente en la idiosincrasia de los personajes.

Algo que se consideraba poco decoroso era que la mujer visitara a un hombre soltero en su habitación, entrara sola en un bar, bailara, fumara o condujera un coche, algo que en la película Jacqueline hace con absoluta naturalidad, lo que escandalizaba a las tediosas e hipócritas mujeres...

Por otro lado, con cuatro pinceladas, aprovechando los paseos en solitario de Jacque por el pueblo, el director nos describe la vida diaria de sus habitantes, los comercios, mercados, feria de ganado, tascas y bares, así como algunas actividades de ocio como la partida de cartas en el casino, la caza en fincas privadas, el teatro, el cine o los bailes.

⁵⁴¹ Cerón (1998), p. 197.

⁵⁴² Bardem (1963), 00:45:49-00:46:20; Castro (2013), p. 311 y Cerón (1998), p. 196.

Con la misma sutileza, Bardem muestra los últimos avances tecnológicos.

El modelo docente de los años 60 se basaba en la memorización repetitiva y la disciplina. En la escena de la clase de francés podemos ver un ejemplo de cada una de ellas; la repetición de los verbos en francés como método de memorización, y el castigo ante trasgresiones morales o disciplinarias. En este caso concreto, Bardem intenta suavizar la sanción para mostrar una alternativa a la dureza con que se solían prodigar los docentes, que solía ser bastante contundente y exigente, que abarcaba el castigo físico, el maltrato psicológico y, en último extremo, la expulsión.

Los muchachos, reflejaban un comportamiento similar, aunque más espontáneo, al de sus mayores ante la presencia de un elemento extraño como era el griterío al paso de forasteros, del tren, de autobuses o de camiones, por la mera novedad.

Esta película es una crítica sociológica que plasma la atmósfera agobiante de la vida cotidiana de una ciudad de provincias, desarrollando un argumento explícito de la infidelidad consentida, la separación matrimonial y la doble moral, silenciados hasta entonces en España,⁵⁴³ y otros tabúes anteriormente excluidos en el cine español, como el machismo.⁵⁴⁴ El director intenta integrar la historia en un entorno concreto, tanto urbanístico como social, que describe de forma documental,⁵⁴⁵ insistiendo en la represión sexual como la característica más notoria de la sociedad española del momento.⁵⁴⁶

Se trata de una crítica sociológica cruel que reproduce de forma fidedigna la realidad y obliga al espectador a abstraerse del argumento para no verse identificado o reflejado con los personajes y no darse cuenta de que en España se vivía de esa manera.⁵⁴⁷

El realismo crítico en el cine de los años 50 y principios de los 60, tiene en Bardem a unos de sus máximos representantes. En sus películas traslada la monotonía y mediocridad del país a la ciudad de provincias, y en ella reflejar los conflictos personales. El protagonismo de estas ciudades es discutible, pero su papel es fundamental a la hora de influir en sus anónimos pobladores. Son ciudades frías y grises, sin interés por el mundo que las rodea, pequeñas pero autosuficientes en sus aspiraciones, con escasa actividad laboral, orgullosa de un pasado que le impide evolucionar, ociosa y aburrida, rutinaria, melancólica y desesperanzada. En la obra de Bardem, la irrupción en esa

⁵⁴³ Bermejo y Herranz (2022) 00:39:33-00:39:47; López (2013) y Ríos (1999), p. 96.

⁵⁴⁴ Bazaga (2014); Mourenza (2016a), pp. 79-80 y Viñuales (2024), p. 202.

⁵⁴⁵ A pesar de la opinión de Castro, *Nunca pasa nada* recorre las calles de Medina del Zarzal haciendo del pueblo coprotagonista del argumento.

⁵⁴⁶ Castro (2013), p. 312; Mourenza (2016a), pp. 76-77 y Mourenza (2016b).

⁵⁴⁷ Bazaga (2014).

población de un personaje ajeno a ella, provoca una conmoción en un determinado segmento de la sociedad, y un conflicto entre él/ella y algunos de los personajes de ese grupo social.⁵⁴⁸

En *Nunca pasa nada* Bardem alude al inmovilismo político, que no social, en el que está sumida toda España, y que se resiste a la convulsión que amenaza las bases de una sociedad reflejada en una población de provincias.⁵⁴⁹

En el cine de Bardem la ciudad de provincias es una sinécdoque del régimen franquista, inerte, tradicional y anclado en el pasado. La condensación espacial en este largometraje era otro recurso posibilista de Bardem, donde predominan los pueblos, las ciudades de provincia, los parajes desolados, las casas aisladas, el campo o los centros educativos; el ambiente condiciona las acciones de los personajes, y el espectador debe ser capaz de interpretar las ideas que se exponen.⁵⁵⁰

Nunca pasa nada nos refleja una vida desgarradora con relaciones complicadas, basadas en la rutina y en la inconstancia de los sentimientos de las parejas heterosexuales, temas que se tratan en el cine europeo de la época,⁵⁵¹ así como los triángulos amorosos y las infidelidades matrimoniales, que se observan como un drama sentimental⁵⁵² e incluso el sufrimiento de los personajes femeninos en su rol de género durante el régimen franquista.⁵⁵³ Los problemas planteados quedan sin solución al finalizar el largometraje, y las tensiones siguen marcando la vida de los personajes.⁵⁵⁴

La principal función ideológica del melodrama es hacer aflorar las contradicciones, sociales y sexuales, para intentar solucionarlas. Pero Bardem en *Nunca pasa nada* las deja sin resolver, y todo vuelve al punto de partida... o no, ya que las tensiones, destructivas y no resueltas, inestabilizan el matrimonio de don Enrique y doña Julia en la película.

Las películas de Bardem no tratan de la reconciliación, sino cómo las tensiones y contradicciones de la sociedad son experimentadas por los individuos; para ello utiliza el melodrama, género apropiado para expresar las emociones y frustraciones de la vida diaria, y que, al trasladarlo a la sociedad española, le permite realizar una sutil pero

⁵⁴⁸ Ríos (1999), pp. 8-9, 10-11 y 28-29.

⁵⁴⁹ Company (1997), p. 559.

⁵⁵⁰ Nieto (2017) y Pérez (2007).

⁵⁵¹ Alonso (2021), pp. 111-112.

⁵⁵² Alonso (2021), pp. 111-112 y Viñuales (2024), p. 202.

⁵⁵³ Del Valle et al. (2015), pp. 131-132 y Mourenza (2023).

⁵⁵⁴ Mourenza (2023).

poderosa crítica de la España franquista para que el espectador valore la necesidad de cambio y su propio papel como actor de ese cambio.⁵⁵⁵

Además, el melodrama necesita, y utiliza, para transmitir emociones, no solo la palabra, sino la música y la iluminación como activadores del subconsciente y, de este modo, hacer patentes las discrepancias ideológicas de una sociedad, y especialmente de la mujer burguesa, a la vez reprimida falta de satisfacción sexual y obsesionada con el sexo. En *Nunca pasa nada*, la represión sexual de Julia por la moralidad social, entra en crisis cuando descubre la relación surgida entre su marido y la actriz, en una escena cargada de tensión y violencia contenida, en la que la esposa no culpa a la francesa, sino que descarga su insatisfacción sobre su esposo. Estos dilemas quedan sin resolver en la pantalla, con la apariencia de un retorno a la normalidad, pero no se nos brinda un final feliz, sino que se nos abre la puerta a dar respuesta a nuestros conflictos personales. Bardem, en *Nunca pasa nada* intenta transmitir como somos los individuos los que estamos sometidos a esos conflictos y contradicciones, y en especial las mujeres.⁵⁵⁶

En *Nunca pasa nada*, Bardem es donde mejor expresa el estancamiento y la opresión. Utiliza planos secuencia y apenas primeros planos, y rueda en localizaciones reales, lo que le aleja del estilo melodramático, pero la temática es claramente melodramática. Los escenarios principales son el hogar familiar y la opresiva población de provincias.⁵⁵⁷

Bardem realiza una película sobria y oscura, reflejando su estilo personal, evidenciando su madurez en la puesta en escena. Juan Antonio Bardem utilizaba un ritmo vivo en la historia y lo realizaba de una forma muy explícita, utilizando en sus temas un tratamiento tradicional que se basa en una estructura dramática, pero con conceptos modernos. La historia relata las vidas entrecruzadas de cuatro personajes. La narración es muy dramática dentro de una película muy clásica, con escenas muy significativas, como la visita a la feria de ganado o las escenas del bar Moderno.⁵⁵⁸

En Medina del Zarzal, la vida parece enclaustrada en el pasado, mostrándonos que nada puede avanzar, torturada por el ruido y el continuo paso de camiones, convertido en algo cotidiano para sus habitantes.⁵⁵⁹ Este paso incesante de vehículos pesados que

⁵⁵⁵ Mourenza (2016a), pp. 80-82.

⁵⁵⁶ Mourenza (2016a), p. 72 y Mourenza (2016b).

⁵⁵⁷ Mourenza (2016a), p. 78.

⁵⁵⁸ Alonso (2021), p. 108.

⁵⁵⁹ Alonso (2021), p. 108 y Bazaga (2014).

atraviesan este escenario es símbolo del inexorable paso del tiempo,⁵⁶⁰ de esa sociedad asfixiante⁵⁶¹ y del nuevo escenario económico, el aperturismo del régimen.⁵⁶² Pero también podría interpretarse como la continua llegada de nuevas ideas contra las que la sociedad burguesa se parapeta en el convencionalismo. A su vez, la misma lluvia que transmite la profunda tristeza de Julia⁵⁶³ es la que “limpia” a Jacqueline y don Juan en el castillo, borrando, temporalmente, el agobio que ambos sienten en el ambiente del pueblo, en la escena más romántica de la película.

Esta película sigue la línea realista de Flaubert, y su director “*es el gran maestro español del cine del simbolismo provinciano*”. El melodrama y las costumbres era los géneros más utilizados por este director. Al simbolismo de provincias, se juntan la degradación intelectual, reflejo de la vida de una ciudad de provincias,

La vida de los protagonistas cambiará, revolucionando su mundo y aflorando sus sueños y sus deseos ocultos.⁵⁶⁴ El resto de la población de Medina del Zarzal, serán los testigos, jueces y guardianes de la infelicidad de estos protagonistas, recurriendo a las murmuraciones y los cotilleos, llevados por la envidia y por una falsa moralidad.⁵⁶⁵ Una sociedad donde se imponen la cultura y los dogmas preestablecidos, de los que los protagonistas intentan escapar, pero que recuperarán al concluir la película.⁵⁶⁶

En esta película se habla sobre la generación perdida de los años 60, cuyos sueños y deseos se quedaron por cumplir, los que lograron la victoria arruinando el resto de su vida. Se acumulan anhelos deseados y sueños frustrados, mostrándonos una desoladora realidad.⁵⁶⁷ El ambiente en el que se desarrolla refleja espacios urbanos propios de una ciudad de provincia que podrían describir cualquier localidad occidental, pero la información que aporta respecto a los protagonistas es bastante pobre. Es una ciudad asfixiante,⁵⁶⁸ en la que sus protagonistas son evaluados por una sociedad conservadora que limita y determina su comportamiento.⁵⁶⁹ La acción se desarrolla en un ambiente invernal y nocturno,⁵⁷⁰ con un clima húmedo y lluvioso,⁵⁷¹ símbolo de tristeza, angustia

⁵⁶⁰ Téllez (2004), p. 105.

⁵⁶¹ Company (1997), p. 559.

⁵⁶² Mourenza (2016a), p. 79 y Mourenza (2016b).

⁵⁶³ Company (1997), p. 560 y Sycinska (2014), p. 554.

⁵⁶⁴ Bazaga (2014).

⁵⁶⁵ Bazaga (2014) y Del Valle et al. (2015), pp. 131-132.

⁵⁶⁶ Bazaga (2014).

⁵⁶⁷ Nos hacemos un cine (2020).

⁵⁶⁸ Pérez (2007).

⁵⁶⁹ Pérez (2007) y Viñuales (2024), p. 202.

⁵⁷⁰ Checa (2008).

⁵⁷¹ Elmundo (s.f.) y Nos hacemos un cine (2020).

y melancolía. Según Juan Antonio Bardem “*La película que me da una tristeza infinita, es una película de una tristeza, yo pienso que es un reflejo su propia tristeza, ¿entiendes?*”.⁵⁷²

Nunca pasa nada es un melodrama reforzado por la música de Delerue y por el simbolismo de la inmensa meseta abierta como un lugar del que es necesario escapar pero que a su vez te mantiene atrapado. Bardem utiliza técnicamente el *scope* y los largos planos secuencia para acentuar esa metáfora, y transmitir su mensaje de necesidad de abandonar ese espacio “castrador y claustrofóbico”.⁵⁷³ Esta metáfora podría trasladarse al resto de la España franquista, una sociedad reprimida, agobiante, hipócrita, de la que Bardem nos anima a desertar.

Este mensaje utiliza como medio de transmisión a las dos protagonistas femeninas que se lo manifiestan en distintas escenas al profesor de francés, por el que ambas se sienten atraídas y al que ambas abandonarán. La esposa burguesa, rodeada siempre por la oscuridad de la noche, su lujoso piso y sus ropajes negros, elije seguir una vida poco gratificante al lado de su marido, mientras la desinhibida actriz, envuelta por la luminosidad del día o el blanco de la habitación de la clínica, incluso por el color de su cabello y su vestuario claro, se decanta por continuar con sus compañeros de la compañía de revista.⁵⁷⁴ Es el contraste luminosidad-sombra, libertad-incomunicación, naturalidad-costumbre⁵⁷⁵ (fig. 54).

Figura 54: Fotograma de la visita de Corinne Marchand (Jacqueline) en el mercado de la Plaza Mayor en *Nunca pasa nada*.



En Aranda de Duero (Burgos). [Fotografía]. Baena, J.J. (1963). dcine.org.
Recuperado de <https://www.d cine.org/nunca-pasa-nada>.

⁵⁷² Bermejo y Herranz (2022) 00:39:53-00:40:00.

⁵⁷³ Téllez (2004), pp. 102 y 104.

⁵⁷⁴ Sycinska (2014), p. 555 y Téllez (2004), p. 104.

⁵⁷⁵ Sycinska (2014), p. 555.

Los protagonistas de los melodramas de Bardem se caracterizan por su insatisfacción y su sensación de soledad; deseosos de tomar las riendas de su propio destino, son personajes anónimos en medio de un ambiente mediocre, el de la ciudad de provincias, atrapada en el pasado pero que aún puede amargar la vida de sus habitantes.⁵⁷⁶

Juan Antonio Bardem tras esta película no volverá a tratar el tema de las formas de vida en una pequeña ciudad española, ni en democracia cuando no tiene que enfrentarse a la censura.⁵⁷⁷ Como dijo Bardem “*Y entonces me di cuenta que mientras no hubiese libertad, [...] era idiota el intentar hacer algo que tuviese un poco de carne*”.⁵⁷⁸

13.8 Similitudes y diferencias con *Calle Mayor* y con otros largometrajes

En esta película Bardem ahonda de nuevo, como en *Calle Mayor*, en el ambiente asfixiante de la vida en provincias como representación de la falta de horizontes de la España de la dictadura. También, como en aquella película, retrata otro personaje femenino muy característico de su producción: Julia Gutiérrez Caba interpreta de forma espléndida el personaje homónimo lleno de sensibilidad, frustración, amargura e insatisfacción.

Aquí, Bardem consigue equilibrar la crítica social al describir los personajes en su ambiente, y el drama individual. Tanto en *Calle Mayor* como en *Nunca pasa nada* muestra el entorno, incluso en las escenas de interiores, a través de grandes ventanales, apoyándose en la profundidad de campo y el formato panorámico.⁵⁷⁹

Nunca pasa nada presenta ciertas semejanzas con *Calle Mayor*. Ambas se ambientan en una ciudad de provincias envuelta en rutina y mediocridad, con la importancia que se le da al casino, la procesión o los prostíbulos. Pero, mientras *Calle Mayor* es un “*documental sobre la provincia*”, con una descripción urbana más exhaustiva, en *Nunca pasa nada* se da más importancia a las relaciones interpersonales, a los acontecimientos humanos, recurriendo a una descripción más superficial del entorno.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ Ríos (1999), pp. 121-124.

⁵⁷⁷ Checa (2008).

⁵⁷⁸ Cinematófilos (2021), 00:54:35-00:54:49.

⁵⁷⁹ Cerón (1998), p. 196.

⁵⁸⁰ Castro (2013), p. 307; Cobos (1963), p. 491 y Company (1997), p. 559.

En ambos largometrajes se describe y critica la vida acomodada de la burguesía de provincias, aburrida y monótona, sin alicientes, y en ninguna de ellas se habla de las clases trabajadoras más humildes, de sus problemas e inquietudes.

En *Nunca pasa nada*, la “escueta” descripción del ambiente urbano y urbanístico de la ciudad es el complemento ideal, el marco necesario para el desarrollo de las relaciones interpersonales del argumento. Desde mi punto de vista, la ciudad se convierte en un coprotagonista necesario. De hecho, el rodaje se desarrolla, tanto los exteriores como los interiores, en localizaciones naturales elegidas meticulosamente.

El melodrama de Hollywood y la estética neorrealista italiana han sido una gran influencia en el cine de Bardem, y le han permitido reflejar y enjuiciar la sociedad española de los años 50 y 60. Usados de forma conjunta en *Muerte de un ciclista*, consigue describir el enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado, y en *Nunca pasa nada* el melodrama destapa las incoherencias entre la burguesía y la institución familiar.⁵⁸¹

En un melodrama suceden muchas cosas importantes para la vida de los personajes. Estos hechos son incontrolables por los protagonistas, y sus anhelos no se convierten en realidades, haciéndoles volver a su monótona rutina. En *Calle Mayor*, el deseo de Isabel es encontrar su Príncipe Azul; en *Cómicos*, Ana quiere ser la actriz principal, y en *Nunca pasa nada*, el anhelo global e individual de sus protagonistas es abandonar el pueblo que les oprime.⁵⁸² *Nunca pasa nada* puede considerarse más una continuación de *Calle Mayor* que un autoplagio; la prolongación de la reflexión sobre la situación femenina.⁵⁸³

Reconociendo estas y otras similitudes⁵⁸⁴ con *Calle Mayor*, también tiene diferencias muy claras, como su prólogo inicial; *Nunca pasa nada* no tiene un prólogo impuesto, porque su identificación es mucho más nítida, es más dura y desgarradora que la anterior. Algo similar sucede con la presencia de la religión, más notoria en *Calle Mayor*, donde podemos contemplar los paseos de los seminaristas o las reuniones en la Iglesia; pero en esta película son las amigas beatas de la novena las que juzgan al resto del pueblo y le cuentan a Julia las infidelidades de su marido con la chica francesa.⁵⁸⁵ Ambas reflejan una sociedad cerrada, inquisitorial.⁵⁸⁶ En estas películas el recurso de la alusión intertextual hace referencia al espacio de la ciudad de provincias, símbolo de la

⁵⁸¹ Mourenza (2016b).

⁵⁸² Mourenza (2016a), p. 74 y Mourenza (2016b).

⁵⁸³ Abajo (1996), p. 82 y Castro (2013), p. 309.

⁵⁸⁴ Checa (2008) y Viñuales (2024), pp. 202-203.

⁵⁸⁵ Checa (2008).

⁵⁸⁶ Checa (2008); Nieto (2017) y Pérez (2007).

españolidad de los años 40, vista como la tradición anquilosada, muy relacionada con la literatura de mediados de siglo XX.⁵⁸⁷

En el cine de Bardem, los elementos extradiscursivos que ayudan a elaborar la personalidad de los personajes principales limitados a los estereotipos del melodrama clásico.⁵⁸⁸

En ambas películas, las protagonistas femeninas demuestran mucha más fuerza y tienen una mentalidad más perspicaz que los personajes masculinos; tanto Isabel o Tonia, en *Calle Mayor*, como doña Julia o Jacqueline en *Nunca pasa nada*. Las protagonistas nunca llegan a escapar de su destino angustioso por sus propias convicciones. En *Calle Mayor* tratan el noviazgo y el compromiso. En *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée*, el tema es el matrimonio monótono y vacío, que, aunque escorándose, se mantiene a flote, por la comodidad y por la falta de una alternativa, en la que la mujer solía quedar muy mal parada.⁵⁸⁹

En general, en el cine de Bardem hay un personaje que destaca por encima del resto, aunque no por su superioridad jerárquica, y sin una descripción muy compleja de su personalidad. Pero la evolución del argumento nos dejará ver su otra cara, y hace que el personaje principal vaya cambiando a medida que avanza la narración. Tanto en *Calle Mayor* como en *Nunca pasa nada* es difícil identificar al personaje principal. En la primera, es Federico el personaje que parece va a asumir esa función, hasta que la aparición de Juan va ganando protagonismo, pero que a su vez es desbancado por la figura de la burlada solterona Isabel.⁵⁹⁰ En la segunda, el primer personaje que irrumpe con fuerza es don Enrique, el médico, pero se va diluyendo con la aparición del sensible profesor de francés que acaba cediendo el protagonismo ante la rebelión de la sumisa esposa doña Julia. En ambas es la mujer, engañada y humillada, la que va a tomar ese rol protagonista, que no jerárquico, final.⁵⁹¹ Tanto en *Calle Mayor* como en *Nunca pasa nada*, la pasividad de los personajes protagonistas, los aboca a la imagen del fracaso personal, existencial y social.⁵⁹²

En estas películas, Bardem buscaba describir el estereotipo femenino del régimen franquista: en *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée*,⁵⁹³ Doña Julia es la esposa

⁵⁸⁷ Nieto (2017) y Viñuales (2024), pp. 202-203.

⁵⁸⁸ Pérez (2007).

⁵⁸⁹ Bazaga (2014); Checa (2008) y Viñuales (2024), pp. 202-203.

⁵⁹⁰ Pérez (2007).

⁵⁹¹ Del Valle et al. (2015), p. 131 y Pérez (2007).

⁵⁹² Cerón (1998), p. 198 y Pérez (2007).

⁵⁹³ Del Valle et al. (2015), p. 131 y Pérez (2007).

obediente y relegada al hombre, cuyo rol era administrar el hogar, junto con el matrimonio y la formación de la familia, guiada por la doctrina católica,⁵⁹⁴ y en *Calle Mayor*, Isabel es la mujer soltera ociosa que vive con su familia,⁵⁹⁵ objeto de burla por toda la sociedad, refleja la frustración que sentían las mujeres al estar solteras en esa época.⁵⁹⁶ Sin embargo, para algunas mujeres, el no estar casadas no era motivo de decepción, como sucede con el personaje de Tula en la película de Miguel Picazo, *La tía Tula* (1964).

El estereotipo femenino es reproducido en ambas películas de forma parecida, aunque estén realizadas en diferentes épocas, lo que demuestra que son resistentes al cambio y estables en el tiempo; a pesar de los cambios sociales y políticos, la imagen de la mujer no cambió.

Aunque hubo películas enteras y escenas concretas que fueron eliminadas, a veces sin razón, por la censura, otros elementos escaparon a su control y llegaron a proyectarse, como la película *Calle Mayor*, con los bajos salarios de la indemnización militar, la aparición de una revista antifranquista o la alusión en tono de burla a la censura cinematográfica.

En ambos largometrajes se utilizan escenarios reales, personalizados con el carácter individual de cada personaje, a la vez que reflejan los espacios urbanos propios de una ciudad de provincia española, reconocibles para el espectador, y refuerzan el sentido crítico de las dos películas. En estas obras la ciudad de provincias es un entorno sofocante, en la que la sociedad conservadora enjuicia, coarta e influye en el comportamiento de los protagonistas.⁵⁹⁷

Los guiones de ambas películas tienen un ritmo narrativo con detalles que reflejan, por ejemplo, el paso del tiempo, como el progreso del noviazgo en *Calle Mayor*, o la convalecencia de Jacqueline, prolongada, a modo de rapto, por el médico en *Nunca pasa nada*. Así como la austeridad expresiva de los exteriores y los ambientes, como la charla entre don Enrique y su amigo Pepe en el puente del Duero en *Nunca pasa nada*, o en los interiores de la barroquizante, severa y desfasada casa de Isabel de *Calle Mayor*.⁵⁹⁸

Calle Mayor y *Nunca pasa nada*, son a mi juicio dos de los largometrajes más meritorios en la filmografía de Juan Antonio Bardem, porque son los menos intransigentes y las que tienen mayor veracidad. Con el paso de los años el valor de estas

⁵⁹⁴ Del Valle et al. (2015), p. 132.

⁵⁹⁵ Del Valle et al. (2015), p. 131 y Pérez (2007).

⁵⁹⁶ Del Valle et al. (2015), pp. 132-133 y Viñuales (2024), pp. 202-203.

⁵⁹⁷ Pérez (2007).

⁵⁹⁸ Checa (2008) y Viñuales (2024), pp. 202-203.

obras ha aumentado, y se consideran una crítica valiente de la sociedad del régimen franquista, reflejándose en ellas su dureza y sus problemas; ambas son “*testimonio de esa sociedad cerrada de posguerra*”, previo al periodo aperturista posterior y la restauración de la democracia.⁵⁹⁹

Técnicamente, Bardem sustituye los primeros planos y las composiciones forzadas de *Calle Mayor* por el *scope* y el plano secuencia para transmitir con mayor intensidad el sentido melodramático de *Nunca pasa nada*.

Muchos autores⁶⁰⁰ han relacionado la película *Calle Mayor* con *Nunca pasa nada*. Ambas películas suceden en localidades de provincia, y ambas te muestran una vida muy similar en dicha ciudad, aunque argumentalmente creo que estas películas tratan de manera distinta a sus personajes y a la sociedad de cada una de las localidades. Argumentalmente ambas películas solo coinciden en parte de la escena final, cuando vemos que don Juan decide quedarse, desoyendo los consejos de doña Julia y de Jacqueline, de abandonar el pueblo, al igual que se queda Isabel cuando Federico, aunque es uno de los amigos que la engaña, ofrece a Isabel marcharse con él en el tren, ésta se niega, permaneciendo en la ciudad viviendo con su familia. Otra similitud entre don Juan e Isabel, ambos en cada una de sus películas están solteros, pero en *Nunca pasa nada* don Juan conoce el amor a través de doña Julia y Jacqueline, mientras que en *Calle Mayor* Isabel solo conoce un falso amor que realmente es una burla de un grupo de amigos.

En mi opinión ambas películas son muy diferentes, aunque muestran la sociedad de provincias de dos formas muy parecidas en apariencia; pero los problemas que suceden en ambas películas son distintos, al igual que los personajes que actúan en las mismas.

Otra película que también nos ofrece distintas perspectivas de la sociedad española de ese momento es *La tía Tula* (1963) de Miguel Picazo, tratando también la represión de la sociedad de la época, pero sin la importancia de la ciudad, incluso Tula acepta esa represión y se refugia en la religiosidad, como Isabel en *Calle Mayor*.

Nos sucede algo parecido con la película *Nueve cartas a Berta* (1963) de Basilio Martín Patino,⁶⁰¹ mostrándonos detalles de un mundo en rápida evolución; el protagonista que ha viajado al extranjero, y que al llegar a España ve la inviabilidad del cambio.⁶⁰² En la película *El monumento* (1970) de José María Forqué, también se trata la España de

⁵⁹⁹ Checa (2008).

⁶⁰⁰ Bazaga, Castro, Cerón, Checa, Cobos, Company, Del Valle et al., Mourenza, Nieto, Pérez y Viñuales.

⁶⁰¹ Aragüez (2007) y Checa (2008).

⁶⁰² Checa (2008) y Ríos (1999), p. 77.

provincias, pero con un final distinto, porque la protagonista acabará huyendo de la localidad y por lo tanto de la sociedad provinciana que la oprime y la asfixia, lo que no sucede ni con la Isabel de *Calle Mayor*, ni con doña Julia en *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée*.⁶⁰³

El tema de las relaciones de pareja se trata también en las películas de Michelangelo Antonioni, *L'avventura* o *La aventura* (1960), *L'eclisse* (*The Eclipse*) o *El eclipse* (1962) o *Il deserto rosso* o *El desierto rojo* (1964); las crisis de pareja en las películas *Domicile conjugal* o *Domicilio conyugal* (1970) de François Truffaut o *The Romantic Englishwoman* o *Una inglesa romántica* (1974) de Joseph Losey, y la infidelidad matrimonial y los triángulos amorosos en películas como *La Femme infidèle* o *La mujer infiel* (1969) de Claude Chabrol, o en la adaptación de *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick, entre otras.⁶⁰⁴

13.9 Críticas recibidas

La película fue un fracaso de crítica y público.⁶⁰⁵ La crítica de los años 60 tachó a *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée* como desalentadora y perdida, dando la idea de un Juan Antonio Bardem consumido. No puede competir con la *nouvelle vague*, y no se la da ningún valor.⁶⁰⁶

Se consideró *Nunca pasa nada* un autoplagio de Bardem por las múltiples conexiones y relaciones que se perciben con *Calle Mayor*. De hecho, en el Festival de Venecia se la tildó de “Calle Menor”, y, como tal, ha sido infravalorada durante años: la ambientación en una ciudad de provincias, con la importancia que se le da al casino, la procesión o los prostíbulos, y la rutina y mediocridad que envuelve todo. Pero la descripción urbana es más exhaustiva en *Calle Mayor*, según el propio director, que en *Nunca pasa nada*, y en ésta se da más importancia a las relaciones interpersonales, recurriendo a una descripción más superficial del entorno por motivos de “economía”.⁶⁰⁷

Con *Nunca pasa nada* Bardem intentó recuperar su prestigio internacional tras los fracasos de sus últimas películas, volviendo a una estructura similar a *Calle Mayor*.

⁶⁰³ Checa (2008).

⁶⁰⁴ Alonso (2021), pp. 111-112.

⁶⁰⁵ Castro (2013), p. 127.

⁶⁰⁶ Checa (2008).

⁶⁰⁷ Bardem (2002), p. 333; Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130; Castro (2013), pp. 127, 304 y 307; Cemillán et al. (2022), p. 70; Cerón (1998), pp. 198-202; Cerón (2006), p. 30 y Sycinska (2014), p. 550.

Suponía el intento de Bardem de volver a un cine intimista, pero su fracaso le obligó a replantearse un cambio de rumbo hacia un cine más comercial. Se la puede considerar la última película de compromiso político de Bardem durante el período franquista.⁶⁰⁸

El entonces Embajador en Roma, Alfredo Sánchez Bella, en un ambiente político hostil, criticó con dureza la película porque veía irreal la sociedad que reflejaba.⁶⁰⁹

Aunque muchos críticos juzgaron muy duramente esta “Calle Menor”⁶¹⁰, y aunque fue olvidada y menospreciada, fracasando en Europa en su momento⁶¹¹, quisiera recordar las palabras de Juan Antonio Bardem, “[...] luego han venido de siempre muchos críticos han dicho, hay que revisarla”.⁶¹²

A pesar de que la crítica internacional no fue favorable, desde el P.C.E., a través de la revista *Nuestro Cine*, se intentó recuperar el prestigio de Bardem. En el análisis que José Luis Egea hizo en 1964 se quejaba de que la película fue tratada injustamente, y que con ella se recuperaba al mejor Bardem. “*En Nunca pasa nada lo fundamental son los acontecimientos humanos, y no la descripción del entorno como sucede en Calle Mayor*”.⁶¹³

Las críticas a la película fueron desiguales. Juan Cobos la tacha de falta de humanidad,⁶¹⁴ mientras José Luis Egea afirma que Bardem se aproxima a esas “*historias de encuentros modificantes [...] a los que nos tiene acostumbrados el cine europeo [...] en el estudio de las relaciones humanas*”.⁶¹⁵

Su estreno en Madrid en 1965 no despertó gran interés; sólo estuvo en cartel 14 días y su acogida no fue favorable, siempre comparándola con *Calle mayor*. Otros, como Romero-Marchent, destacaron la producción, la ambientación, la música y el estilo bardemiano de la película, pero rechazando su tesis de fondo, la descripción de “*una España que yo no conozco, y si la conociera, no me gustaría juzgar de revés*”.⁶¹⁶

⁶⁰⁸ Castro (2013), pp. 127, 304 y 307 y Cerón (1998), pp. 198-202.

⁶⁰⁹ Cerón (1998), pp. 198-200; Company (1997), pp. 559-560; Checa (2008); Mourenza (2016a), p. 79; Mourenza (2016b) y Torreiro (2023), p. 331.

⁶¹⁰ Alonso (2021), p. 99; Bardem, M. et al. (2022), p. 130; Bazaga (2014); Bermejo y Herranz (2022), 00:37:24-00:37:26; Castro (2013), pp. 56 y 307; Cemillán et al. (2022), p. 70; Checa (2008); Cinematófilos (2021), 00:51:57-00:52:10 y 00:58:00-00:58:10; Elmundo (s.f.); López (2013), y Riaño (2022).

⁶¹¹ Alonso (2021), p. 99; Bazaga (2014); Elmundo (s.f.) y Nos hacemos un cine (2020).

⁶¹² Cinematófilos (2021), 00:58:07-00:58:12.

⁶¹³ Castro (2013), pp. 314-316.

⁶¹⁴ Cobos (1963), p. 559.

⁶¹⁵ Company (1997), p. 560.

⁶¹⁶ Cerón (1998), pp. 201-202.

Javier León la calificó como una evolución en el cine de Bardem.⁶¹⁷ Giménez Rico la consideró sorprendente e interesante en cuanto es “*un camino abierto a una evolución*”.⁶¹⁸

En 1988, Virginia Higginbothan la reconocía como una de las mejores, si no la mejor, de su director, y en 1996, durante la ceremonia de entrega de la Medalla del Mérito Artístico y Cultural de la Universidad Complutense a Juan Antonio Bardem, *Nunca pasa nada* fue reconocida como uno de los mejores exponentes de su obra.⁶¹⁹ Durante los años 90 la película estuvo bastante mejor valorada que en años anteriores, con reseñas como *Nunca pasa nada* o *Une femme est passée*, el mejor largometraje de Bardem después de *Calle Mayor*, o “tiene una altura jamás alcanzada por Bardem”.⁶²⁰

Este largometraje es tan importante como el resto de su filmografía.⁶²¹ Según Bardem: “*Es una estupenda película*”⁶²² “*es una película que yo amo mucho y es de las mejores cosas que he hecho*”,⁶²³ y añadía: “*Nunca pasa nada* me parece, objetivamente hablando, mi mejor película”. No tuvo éxito internacional porque se trataban temas ya superados en el mundo occidental.⁶²⁴

Castro la incluye en una tercera etapa del cine de Bardem, entre 1960 y 1963, junto a *A las cinco de la tarde* (1960) y *Los inocentes* (1962), y considera a *Nunca pasa nada* mejor película que *Cómicos* o *Muerte de un ciclista*, que sin embargo fueron mejor tratadas por la crítica que aquella.⁶²⁵ Téllez incluye *Nunca pasa nada* en lo que llama trilogía del fracaso junto a *Calle Mayor* y *Los inocentes*, “reivindicativa y desencantada”, de uno de los mejores narradores del Cine Español.⁶²⁶ “*Bardem depura aquí su lenguaje al máximo y ofrece un filme de estilo absolutamente homogéneo*”.⁶²⁷

A mi juicio, *Nunca pasa nada* es la película más interesante de este periodo⁶²⁸ y la más moderna de Bardem en cuanto a su aproximación a la realidad de personajes y situaciones.⁶²⁹

⁶¹⁷ Company (1997), p. 560 y León (1965), p. 170.

⁶¹⁸ Company (1997), p. 560.

⁶¹⁹ Cerón (1998), pp. 201-202 e Higginbothan (1988), pp. 40-42.

⁶²⁰ Checa (2008); Martínez (1994), pp. 350 y 604; Pérez (1997), pp. 558-560 y Viñuales (2024), p. 202.

⁶²¹ Bazaga (2014) y Premios Goya Academia de Cine (2024).

⁶²² Abajo (1996), p. 83.

⁶²³ Aguilar (2007), p. 753 y Cinematófilos (2021), 00:52:10-00:52:17.

⁶²⁴ Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130.

⁶²⁵ Castro (2013), pp. 127 y 308.

⁶²⁶ Téllez (2004), p. 106.

⁶²⁷ Cerón (1998), p. 197.

⁶²⁸ Castro (2013), p. 312.

⁶²⁹ Company (1997), p. 560.

13.10 Estreno de la película

Nunca pasa nada (fig. 55), se estrenó por primera vez en el cine club de Palencia el 28 de diciembre de 1963, al que asistieron los protagonistas españoles Antonio Casas y Julia Gutiérrez Caba.⁶³⁰

Posteriormente se estrenó en Francia el 5 de mayo de 1964⁶³¹ y en Madrid el 8 de febrero de 1965, en el cine Español de la Gran Vía, permaneciendo en cartel hasta el 21 de febrero.⁶³² Su estreno en Aranda de Duero se retrasó más de 20 años⁶³³ (Fig. 56).



Figura 55: Cartel de *Nunca pasa nada*.

Baena, J.J. (1963). [Cartel]. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film749076.html>.

Figura 56: J. A. Bardem y J. Gutiérrez Caba en el 25 aniversario de Cine Club Duero.



(Bardem y Julia Gutiérrez Caba (segunda fila, primero y tercera por la izquierda) en el 25 aniversario de Cine Club Duero. - Foto: F.L.). F.L. (1965). En Aranda de Duero (Burgos).

Recuperado de <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z0c2888ee-0391-f90c-d73349a4da251382/201304/retrato-en-celuloide>.

⁶³⁰ Alesves (2018); Checa (2008); Elduayen (2023); Moreno et al. (2008); Román (2018) y San José (2012).

⁶³¹ Alonso (2021), p. 104 y Unifrance (s.f.c).

⁶³² Alonso (2021), p. 113; Cerón (1998), p. 201; Checa (2008); Company (1997), p. 560; López (2013) y Rodríguez y Cerón (2004), p. 199.

⁶³³ Alonso (2021), p. 113 y López (2013).

13.11 Participación en festivales

Participó en el Festival de Venecia en septiembre de 1963,⁶³⁴ compitiendo con *El verdugo* de Luis García Berlanga.⁶³⁵ La acogida, como hemos visto, no fue muy positiva⁶³⁶, a lo que se sumó los problemas de distribución que hemos comentado anteriormente

Sin embargo al menos Antonio Casas obtuvo el premio al mejor actor por el Sindicato Nacional del Espectáculo, y Julia Gutiérrez Caba recibió la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos como mejor actriz y Fotograma de plata como mejor intérprete del cine español,⁶³⁷ además de el Premio Sant Jordi de 1966.⁶³⁸

13.12 Experiencias del rodaje

Respecto a Corinne Marchand, Bardem dijo:

yo la dejaba suelta, [...] en un mercado de ganado, suelta, eso es [...] cámara ojo, a ver qué hacían los jevos que había por ahí; no hacían nada, y yo decía ¿Pero no les gusta, digan? Entonces pasaban de no hacer nada a quererla machacar con piedras, o sea una cosa de verdad, [...] fue muy interesante (Cinematófilos, 2021, 00:57:24-00:57:55).

Julia Gutiérrez Caba contó alguna experiencia del rodaje, en relación con Jean Pierre Cassel “[...] *no sabía español, era francés, pero se aprendió todos los diálogos en español, y a veces cometía errores, pero lo hacía para que luego, al doblarle al español, diera la facilidad suficiente, decía a veces cosas graciosas sin querer*”.⁶³⁹

Pocas noticias o referencias más publicadas poseemos sobre el desarrollo del rodaje en Peñafiel y Aranda de Duero. Por eso mismo, casi como acción de salvamento de memoria, me marqué el objetivo de entrevistar a algunos de los extras y figurantes que participaron en la película y que aún sobreviven. Tras una entrevista con varios de ellos -en concreto figurantes en la escena del instituto-, todos confirmaron que les pagaron por

⁶³⁴ Castro (2013), pp. 56 y 304; Cerón (1998), pp. 198-200; Cerón (1999), p. 31; Company (1997), p. 559; López (2013) y Rodríguez y Cerón (2004), p. 199.

⁶³⁵ Alonso (2021), p. 99; Aragüez (2007); Castro (2013), p. 304; Cerón (1998), pp. 198-200 y Company (1997), p. 559.

⁶³⁶ Bazaga (2014).

⁶³⁷ Alonso (2021), p. 111; Elduayen (2023); López (2013); Moreno et al. (2008) y San José (2012).

⁶³⁸ Aguilar (1996), p. 268; Elduayen (2023); Filmaffinity (2010); Filmaffinity (s.f.g); López (2013); Moreno et al. (2008); Rodríguez y Cerón (2004), p. 199, y San José (2012).

⁶³⁹ Bermejo y Herranz (2022) 00:38:35-00:39:05.

participar 25 pesetas rodando media jornada y 50 pesetas si rodaban una jornada entera; esta cantidad, para un joven de entre 11 a 16 años a principios de los años 60, era una cantidad bastante elevada. Todos ellos recordaron además que el día de rodaje de sus escenas fue el 15 de abril de 1963, Lunes de Pascua.

Pedro Rincón Cid, nacido en Aranda de Duero en 1947, tenía 16 años cuando participó en el rodaje como uno de los alumnos del instituto. Rodó en jornada de mañana y de tarde, realizando de 14 a 18 escenas porque a Juan Antonio Bardem le interesaba que fueran largas, muy repetitivas. Participó como actor de pequeñas partes o figurante, en el papel de chivato en la escena de la clase de francés diciendo la frase “*están viendo cosas feas*”: ⁶⁴⁰ “*repetimos varias veces la escena con todos los chicos de la clase y después pasamos al interrogatorio de los dos muchachos con el profesor y la escena de la tapia del instituto*”. La escena de la clase de francés se rodó en el aula de ciencias. En la escena del patio tuvo que correr hacia las verjas y salir en estampida por la puerta donde veía que algunos de sus compañeros se subían a las verjas. Observó la escena de la feria de ganado. Recordó que muchos rodajes se realizaron por la noche, había muchos camiones y mucha iluminación artificial. Conoció a algunos de los actores, pero estos estaban apartados del resto del equipo; Jean Pierre Cassel era una persona agradable y cercana, en cambio Corinne Marchand era más distante. La experiencia del rodaje le pareció sorprendente, aunque vio que el rodaje estaba muy fragmentado y había múltiples repeticiones.

Tomás Pellicer Lorca nació en Madrid en 1948, y tenía 14 años cuando participó en el rodaje como figurante en las escenas del patio y del aula. El rodaje, según Pellicer, “*resultó un poco pesado*” porque “*tuvo que repetir unas cuantas veces*”, pero “*la actriz francesa era una rubia espectacular*”. ⁶⁴¹

Francisco “Paco” Calvo, nacido en Aranda de Duero en 1950, tenía 13 años cuando participó de figurante en la escena del patio del instituto, en la clase de francés y en la salida al recreo; según sus experiencias en el rodaje contó que “*todos los chicos íbamos a todos los rodajes (...) para las escenas del instituto se pidieron chicos de todos los colegios de Aranda*”, y “*la clase donde se rodó la escena de la clase de francés era el gabinete de Ciencias del instituto*”, en jornada de mañana y tarde.

Según la experiencia de **Carlos Rincón Cid**, nacido en Aranda de Duero en 1950, (12 años), participó como figurante, siendo uno de los alumnos del instituto, y sus escenas eran la escena del murete del instituto y uno de los chicos que salía corriendo en la salida

⁶⁴⁰ Bardem (1963) 00:16:35-00:16:36.

⁶⁴¹ Pellicer (2021), pp. 15 y 148-149.

del recreo, *“Salimos corriendo desde el instituto hasta el murete del patio”*. También recordó que la procesión se rodó el 11 de abril de 1963, Jueves Santo, desde el segundo piso del edificio que ocupaba el bar Ochoa, en la Plaza Mayor, convirtiendo el piso en la sala del Casino.

Según **Juan José “Juanjo” Cobo**, nacido en Aranda de Duero en 1952, en el rodaje tenía 10 o 11 años. Participó como figurante en las escenas del patio del instituto, del murete y en la salida del recreo. Sus experiencias en el rodaje fueron *“A mí me apuntó en una lista mi primo Julio y según lo rodado, cobran”*, *“Yo rodé solo por la mañana”*, porque por la tarde no pudo asistir al rodaje. Rodaron 10 o 12 escenas con los chicos por la mañana, hasta obtener la adecuada. La escena del Instituto la rodaron con raíles y grúas, con travellings y rodaron durante todo el día. La mayoría de los escenarios se rodaron en Aranda de Duero, Peñafiel y en Berlanga de Duero o en el Coto de los Berdugo. El canónigo de la película era don Eugenio Berzosa. La tienda de ropa era la Esmeralda y Tejidos Elvira (ya desaparecidas). Luis Mateos, alcalde de la Villa de Aranda de Duero en los años 60, dictó un bando, donde decía que, si se estorbaba o entorpeciera el rodaje, las personas que lo hicieran serían multadas. El antiguo casino de Aranda de Duero estaba en el primer piso del Teatro Cine Aranda, o “cine de abajo”, actual sede del Cine Club Duero. En Aranda no había máquinas de discos, jukebox o gramolas, y para el rodaje tuvieron que traer una desde Madrid. Su padre era el proyccionista de los dos cines. Durante el rodaje, lo filmado cada día se mandaba a positivar a Madrid, y el copión se traía y se pasaba en el Cine Principal, o “cine de arriba”, y posteriormente se realizaban las pruebas de imágenes. Todo el equipo de producción de la película se reunía para comprobar la calidad de las imágenes, se pasaba lo que habían grabado durante esos días sin sonido y cuando veían que una toma había sido buena, la aceptaban, se grababa la música y la voz doblada de los actores, y se incorporaba a la película.

Según **Celestino “Tinín Bayo” Díaz Navas**, nacido en Aranda de Duero en 1949, tenía 13 o 14 años cuando se realizó el rodaje y únicamente participó como figurante en la escena de la llegada del autobús, sin cobrar nada tras dicha escena. Según sus experiencias de rodaje, y como ya ha contado Juanjo Cobo, todos los chicos seguían el rodaje a todos lados. Comentó que el personaje de Enriquito estaba interpretado por el hijo de Antonio Casas, y que el cartel de Medina del Zarzal estuvo colocado en la tienda de Aristóbulo Arranz hasta el final del rodaje. La casa de doña Raquel también era el interior de la casa de don Enrique y doña Julia, ubicada en la casa de los Romeral, porque identifican las barandillas de dicha casa. Recordó a las dos personas que siguen a la actriz

francesa por orden del director, son Paulino López “El Centella” y Giganto Cervino “El Chato”.

Tanto Paco, como Juanjo, como Tinín, relatan la utilización de una bomba de agua de los bomberos para simular esa lluvia en las escenas que, con el húmedo elemento, se desarrollan en la Plaza Mayor. Según los testimonios de estos testigos de la filmación, la escena en la finca de caza se realizó en un coto situado entre Peñafiel y Aranda, y se aprovechó como figurantes a la pareja de la Guardia Civil que siempre debía estar presente en todas aquellas producciones que precisaran de armas de fuego.

Para el rodaje la productora contrató a dos empresas para que circulase por Aranda con sus camiones, Talleres Mateos S.A. y Malaquías de Blas. S.L.

Según **Malaquías de Blas Sanz**, nacido en Milagros (Burgos) en 1934, tenía 29 años durante el rodaje. Fue contratado para que él y un socio condujeran dos de los camiones de su empresa y circularan “*dando vueltas desde el Ayuntamiento hasta los Jardines de Don Diego; yo llevaba un volquete con una franja negra en la cabina*”, y tuvieron que pasar varias veces con ellos. A los camiones que utilizaron se les modificó el tubo de escape para que sonaran más al pasar por la carretera. En la escena donde mejor se observa el camión con el que él circulaba es en la escena final de la Plaza Mayor.⁶⁴² Por estas apariciones en el rodaje la empresa recibió 4.000 pts.

Durante el rodaje se guardó un “minuto de silencio” tras la ejecución de Julián Grimau el sábado 20 de abril de 1963.⁶⁴³

Además de estos testimonios, casi no tenemos noticias publicadas sobre el desarrollo del rodaje. Sí me interesa destacar el acto desarrollado en Aranda el 18 de abril de 1963 que publicó el *Diario de Burgos*⁶⁴⁴ al día siguiente organizado por el «Cine Club Duero» de esa población y que incluyó la proyección de la película *El Marqués de Bradomín*, dirigida y con guion de Juan Antonio Bardem “*que dirige el rodaje de la película Nunca pasa nada en nuestra población*”. Con un lleno en el Teatro principal de “*público selecto*”, Bardem y los principales protagonistas de *Nunca pasa nada* estuvieron en la sala y pudieron departir en animado coloquio, “*las hábiles y hasta humorísticas*

⁶⁴² Bardem (1963) 01:32:10-01:32:25.

⁶⁴³ Bardem (2002), p. 331; Bardem, M. et al. (2022), pp. 125-130; Cerón (1998), p. 195 y Egido (1983), pp. 21-22.

⁶⁴⁴ *Diario de Burgos*, nº 22312, 16/04/1963 (fuente: Biblioteca Digital de Castilla y León).

explicaciones que dio al selecto auditorio el Sr. Bardem fueron objeto de calurosos aplausos a su terminación”



COLOQUIO EN EL «CINE CLUB DUERO»

Amablemente invitados por el «Cine Club Duero» de esta población, asistimos en la noche de ayer a la proyección de la película «El Marqués de Bradomin» de la que es guionista y director D. Juan-Antonio Bardem que dirige el rodaje de la película «Nunca pasa nada» en nuestra población.

A las once de la noche, en el salón del «Teatro Principal», lleno de público selecto, entre el que se contaban los principales protagonistas de la película que se está rodando, comenzó el acto exponiendo D. Gonzalo Fernández Contra el espíritu de las obras de Valle-Inclán, autor de sus célebres Sonatas y sus dos tendencias principales, haciendo mención de sus principales influencias en la generación del 98.

Seguidamente el Sr. Bardem, al que presentó, explicó que en él había creado en la película que se iba a proyectar el personaje del Capitán Casares, como prototipo del guerrillero, situando la acción no en el año 1908, como lo hace Inclán en sus Sonatas sino en 1824.

Seguidamente se proyectó la película citada que se divide en dos partes, una situada en Galicia y otra seis años después en Méjico.

La película, que fue del agrado de los asistentes, dió pie a un coloquio a su terminación, explicando el Sr. Bardem los detalles más salientes de la misma, tales, como el desarrollo de la batalla final en la que movido de su amistad el Marqués de Bradomin se decidió a acudir a la lucha a la vista de la muerte de su amigo el Capitán Casares.

Interpelado por el auditorio fue contestando a cuantas preguntas se le hicieron, explicando el por qué de figurar en la segunda parte la artista María Félix en su papel de Niña Chola y la elección para la primera de Aurora Bautista, representando al Marqués como un tipo despreocupado que no reacciona hasta que ve muerto a su amigo, estableciendo el contraste de los dos tipos principales tan amigos y tan opuestos.

Las hábiles y hasta humorísticas explicaciones que dió al selecto auditorio el Sr. Bardem fueron objeto de calurosos aplausos a su terminación.

En resumen, un coloquio que fue en extremo del agrado de todos y un rato entretenido e instructivo que sinceramente elogiamos, puesto que estos coloquios del «Cine Club Duero» ilustran a cuantos los presencian y demuestran el grado de cultura que esa sociedad persigue, coloquios que se deben de frecuentar con personas como el Sr. Bardem tan versado en estas materias.

14 CONCLUSIONES

Nunca pasa nada, es una de las mejores películas de Juan Antonio Bardem, y mi elección se basó en esta opinión y en que, para mí, es uno de los papeles más importantes y destacados de Julia Gutiérrez Caba.

En esta película se nos muestra el estereotipo de la sociedad española que buscaba el régimen franquista: religiosa, buenista, hospitalaria y recta. Hablo de sociedad española, y no de sociedad de provincias, porque el comportamiento de esta población era el habitual de la sociedad en la España del momento, y que poco a poco se va modificando gracias al turismo, a la migración y a los avances técnicos que cada vez van alcanzando a más población. Esta sociedad asfixiante, claustrofóbica que se nos describe en la localidad de Medina del Zarzal podría trasladarse al resto de la España franquista, una sociedad reprimida, agobiante, hipócrita, de la que Bardem nos anima a desertar.

La sociedad española entre los años 40 y 70 era una sociedad adoctrinada por el régimen. El cine “oficial”, recogiendo el mensaje del mismo, era parte de ese adoctrinamiento. Para la población, el cine era el principal medio de evasión de su dura realidad diaria, y las salas se llenaban en cada pase. Pero poco a poco se fue abriendo paso un cine más comprometido que intentaba cambiar ese mensaje denunciando las deficiencias de una sociedad maltratada, de forma sutil para esquivar el acoso de la censura.

Toda esa generación de creadores que desarrollaron su arte en la España franquista, ya fueran cineastas, escritores, dramaturgos, artistas plásticos o cómicos, tuvieron que exprimir su ingenio para poder expresar sus pensamientos y sus sentimientos, y hacerlos llegar al público esquivando la persecución de la censura. Es cierto que no toda la población estaba preparada para descubrir lo que el artista quería decir, pero no siempre era su culpa; los símbolos y metáforas que se utilizaban a veces eran tan enrevesados que hacían muy difícil su comprensión para una mayoría que buscaba esparcimiento y evasión de la realidad que les rodeaba, sin mayores complicaciones. Pero los mensajes iban calando en aquellos que estaban preparados para recibirlos.

Tanto en *Calle Mayor* como en *Nunca pasa nada* se describe la vida acomodada de la burguesía de provincias; una visión aburrida y monótona, sin alicientes, y en ninguna de ellas se habla de las clases trabajadoras más humildes, de sus problemas e inquietudes.

En *Nunca pasa nada*, los habitantes/figurantes de Medina del Zarzal/Aranda de Duero, aunque no tengan un papel relevante para la trama, representan a las clases más humildes de la sociedad española de los años sesenta en una ciudad de provincias. En distintas escenas, se critican sus costumbres poco recomendables, su ociosidad, su superficialidad entrometida, su depravación... Esta sociedad que representan es un personaje figurativo, testigo de los problemas que se plantean, sin entrar a juzgar a los protagonistas que los sufren.

Bardem utiliza el recurso expresivo de mostrar el entorno exterior a través de ventanales de escenas interiores, lo que permite identificar las localizaciones de Aranda y Peñafiel. En *Nunca pasa nada*, la escueta descripción del ambiente urbano de la ciudad de provincias era el complemento ideal, el marco necesario para el desarrollo de las relaciones interpersonales del argumento. Desde mi punto de vista, la ciudad y sus gentes se convierten en un coprotagonista pasivo y contemplativo, pero necesario. De hecho, el rodaje se desarrolla, tanto los exteriores como los interiores, en localizaciones naturales y originales. *Nunca pasa nada* recorre las calles de Medina del Zarzal de forma casi documental, haciendo del pueblo coprotagonista del argumento.

Son muchos los autores que hablan sobre el simbolismo (Alonso, Bazaga, Company, Mourenza o Téllez) que Juan Antonio Bardem quería transmitir. Por ejemplo, los camiones y vehículos: para las tediosas devotas, los vehículos y sus conductores son signos de depravación, mientras el resto de la sociedad los aceptan como algo cotidiano, son símbolo del inexorable paso del tiempo, de esa sociedad asfixiante y del nuevo escenario económico, el aperturismo del régimen. Además, personalmente veo un doble simbolismo: la carretera no solo es un medio para llegar o marcharse del pueblo; por ella los camiones transportan, además de mercancías, nuevas ideas que, sin provocar una revolución social, con el tiempo harán cambiar la mentalidad de la nueva generación. Los camiones son una forma de representar que el pueblo estaba vivo, pero adormecido en su monotonía, en un ambiente predeterminado por el régimen, que se estaba dando en toda España, y que queda reflejado en el largometraje. Estos motivos son los que dan trascendencia a los camiones en la película.

Otro elemento simbólico es la lluvia, esa lluvia que transmite melancolía, es la que “limpia” a Jacqueline y don Juan en el castillo, borrando, temporalmente, el agobio que ambos sienten en el ambiente del pueblo, en la escena más romántica del largometraje.

En algunos trabajos se afirma que la generación que vemos reflejada en la película era una sociedad hundida, vacía, reprimida, miedosa, asfixiada, oprimida, ahogada,

inmovilista, monótona, etc. Es probable que esta sociedad, durante el régimen franquista, tuviera que comportarse de esta manera para poder vivir “sin problemas ni preocupaciones”, pero creo que también fue una sociedad trabajadora, abnegada, que luchó en silencio por recuperar sus libertades, que sacó a su familia adelante con mucho esfuerzo, y ha seguido ayudándoles a superar las distintas crisis, para conseguir el estado de bienestar en el que vivimos; esa generación que sobrevivió a la guerra y a la posguerra, que sufrió la dictadura franquista y consiguió una transición política pacífica a un régimen democrático, mediante su voto en el referéndum constitucional de 1978.

Una generación que personalmente creo que jamás se ha rendido, únicamente en distintos periodos ha permanecido en la retaguardia esperando hasta poder volver a la vanguardia, para poder enfrentarse de manera silenciosa a los gobiernos con los que les ha tocado y les toca vivir.

El monólogo de don Enrique con Jacqueline quiere reflejar el vacío que dejó en la generación que luchó en la Guerra Civil, cuando se enfrentaron a una posguerra tan desoladora como la propia confrontación armada, y el camino equivocado que siguieron.

Esta película se realizó alrededor de las historias entrecruzadas de los cuatro personajes protagonistas, Jacqueline, don Enrique, doña Julia y don Juan. En mi opinión, el papel más importante, dramático, complejo y angustioso es el de doña Julia, interpretado magistralmente por la actriz Julia Gutiérrez Caba. El personaje de don Juan, interpretado por Jean Pierre Cassel, resulta convincente al reflejar su humanidad, su sensibilidad reprimida, sus emociones y su soledad. El papel de Jacqueline, está interpretado de forma verosímil por la actriz francesa Corinne Marchand. La actuación de Antonio Casas como don Enrique, es sobria, monótona y, en algunos momentos, forzada. Julia Gutiérrez Caba interpreta de forma veraz la vida diaria de una esposa burguesa en la sociedad española de provincias de los años 60, resignada a vivir en ese ambiente agobiante y opresivo, aunque sus sueños, sus aspiraciones artísticas y amorosas se vean frustradas.

Los protagonistas están atados a esa vida monótona por sus circunstancias sociales; pero la soportan gracias a sus deseos ocultos, a sus sueños incumplidos. Si los deseos de los protagonistas se hubieran hecho realidad, el título de la película habría sido otro.

Respecto al argumento, si se hubieran cambiado las profesiones de los dos protagonistas varones y de la protagonista francesa, no habría cambiado el sentido de la obra; pero si cambiamos o suprimimos el personaje de doña Julia, realizaríamos una obra

totalmente distinta, ya que esta es la figura clave, e incluso es la que, en uno de sus diálogos, nos da el título de la película.⁶⁴⁵

A modo de anécdota, en la escena del instituto fue necesario el estímulo por parte de Bardem para que los estudiantes se manifestaran con naturalidad al paso de Corinne Marchand. La educación que habían recibido los muchachos, y la presencia de algunos padres y profesores durante el rodaje les limitaban en su expresividad. No hay que olvidar que se trataba de adolescentes y el rodaje se desarrollaba en primavera, con la importante carga hormonal que eso supone, añadido a la presencia de una atractiva rubia platino francesa, personaje poco común en la geografía de provincias de la España de los años 60, que además coquetea en todas las escenas paseando por el pueblo, tanto con la cámara como con los extras, especialmente los masculinos.

Estoy de acuerdo con lo afirmado por Juan Antonio Bardem sobre el cine español en las Conversaciones de Salamanca en 1955: “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”; solo esta afirmación daría para varios trabajos académicos sobre Cinematografía.

En el periodo franquista, el gobierno premiaba con la subvención y castigaba con la censura. La censura no era un hecho exclusivo del panorama cinematográfico español; esto sucedía en Estados Unidos y en Europa desde los años 30 hasta principios de los años 60: la Ley Hays y la autocensura en Estados Unidos, como sucedió con *Gilda* de 1946 de Charles Vidor o *Spartacus* de 1960 de Stanley Kubrick; en la Italia de Benito Mussolini con *Un pilota ritorna* de 1942 de Roberto Rossellini, o la censura eclesiástica del neorrealismo italiano con *Ladri di biciclette* de 1948 de Vittorio De Sica; en la Alemania nazi como *Triumph des Willens* de 1933 de Leni Riefenstahl o en la Unión Soviética con *Броненосец Потёмкин*, o *Bronenósets Potiomkin* de 1925 de Sergei Eisenstein.

Hoy solo existe la censura de lo “políticamente correcto”, controlada por el gobierno a través de subvenciones directas o de las televisiones, e influenciada por las opiniones, poco fiables, de las redes sociales, que limitan la creatividad tanto como lo hacía la censura franquista. El cine de denuncia social apenas es un leve testimonio del que se salvan contados ejemplos, como *Los lunes al sol* (2002) de León de Aranoa, *Te*

⁶⁴⁵ Bardem (1963), 01:02:26-01:02:34.

doy mis ojos (2003) de Icíar Bollaín,... y algunos documentales, todos ellos centrados en problemas concretos.

A nivel estético, se intenta imitar el cine de Hollywood, sin gran éxito, y recuperar la influencia del cine clásico o la comedia española, con resultados diversos. No hay un cine en el que se pueda encontrar el sello de su director, aunque siempre hay excepciones, como Bayona, Amenábar, Bollaín,... y sí también veo una industria cinematográfica raquítica, basada en las subvenciones a cargo de los presupuestos del Estado para la realización de las películas, con una bajísima producción independiente.

De acuerdo con Bardem en que el cine moderno actualmente es un cine más comercial, sin alma, sin sentimientos, sin pasión; los directores actuales buscan hacer taquilla, sin importarles el trasfondo social de una película, o el valor sentimental en la misma, dominando en su cine el mal gusto. Bardem siempre fue fiel a sus ideales como director, guionista y productor, y es lo que intentaba reflejar en su cine.

El cine debe ser un elemento para entretener al público, y éste no debe conformarse con lo que ve en la pantalla, sino que debe intentar interpretar el mensaje para cambiar su forma de vida.

Coincido con Bardem, en que lo ideal es unir la afición al oficio, y que esa decisión se ha de tomar alguna vez en la vida, para luego asumir sus consecuencias, algo que sucede con los personajes principales de *Nunca pasa nada*; aunque siempre cabe la posibilidad de rectificar, el autor no se lo reconoce a sus personajes.

A nivel personal, Juan Antonio Bardem fue una persona comprometida con sus ideales políticos y sociales; aunque tuvo la oportunidad de trabajar en otros países, decidió permanecer en España para luchar, desde dentro, por los derechos y las libertades de todos los españoles, defender la democracia y la igualdad, enfrentándose al régimen establecido a través de su cinematografía, que utilizaba para criticar al gobierno de una manera sutil e imperceptible para la censura. Su cine a mi parecer sirvió para plantear a la población la necesidad de un cambio hacia la democracia y las libertades sociales y políticas que todos disfrutamos y debemos respetar, tanto individual como colectivamente.

Tras *Nunca pasa nada* su cine perdió la esencia de su director, que pasó a realizar un cine más comercial, no de compromiso.

Esta película cayó triste e injustamente en el olvido; con este trabajo he querido reivindicar que, en el *Nuevo Cine Español*, se realizaban películas transgresoras que ocultaban en sus diálogos lo que querían reflejar, un cine reformador, social y coherente

con la época en la que vivían. Bardem, con este largometraje rompió con muchos estereotipos, pero pasó totalmente desapercibido.

15 BIBLIOGRAFÍA

- Abajo, J.E.J. (1996). *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Quirón, Valladolid.
- Abella, R. (1996). *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy. Madrid.
- Aguilar, C. (2007). *Guía del cine español*. Cátedra. Madrid.
- Aguilar, C. y Genover, J. (1992). *El cine español en sus intérpretes*. BPR Publishers. London.
- Aguilar, C. y Genover, J. (1996). *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Alianza Editorial. Madrid.
- Alonso, F. (1992). *Biografía del cine español*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A. Madrid.
- Bardem, J. A. (2002). *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Ediciones B. Barcelona.
- Bardem, J. A. (2022a). *Juan Antonio Bardem: de puño y letra: diarios de trabajo y otros escritos*. Ocho y Medio Libros. Madrid.
- Bardem, J. A. (2022b). *Regreso a la calle Mayor*. Pepitas de Calabaza. Logroño.
- Bardem, M., Castillejo J. y Sabanés, D. (2022). *A viva voz Juan Antonio Bardem de la A a la Z*. Semana Internacional de Cine. SEMINCI. Valladolid.
- Caparrós, J.M. y de España, R. (2025). *Historia del cine español*. Cult Books. Málaga.
- Castro, A. (2013). *Testimonio y compromiso: el cine de Juan Antonio Bardem*. Ediciones JC. Madrid.
- Castro de Paz, J. L. (2004). *Juan Antonio Bardem: el cine a codazos*. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2005). *Suevia Films-Cesáreo González, treinta años de cine español*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual. Santiago de Compostela. A Coruña.
- Cerón, J. F. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia. Murcia.
- Cerón, J. F. (2004). Militancia y posibilismo. En Castro de Paz J.L. y Pérez, J. (Eds.) *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ed.: Festival de Cine Independiente de Ourense 2004.
- Cerón, J. F. (2006) Bardem vuelve a la ciudad de provincias. Nunca pasa nada. En Cueto, R. (Ed.) *Calle Mayor...Cincuenta años después*. Valencia: Filmoteca.
- Cobos, J. (1963). Nunca pasa nada de J.A.Bardem. *Film Ideal*, núm. 128. 557-575.
- Company, J.M. (1997) Nunca pasa nada/Une femme est passée. En Pérez, J. (Ed.) *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 558-560). Cátedra/Filmoteca Española.
- Durán, J. A. (2003). *Cesáreo González: el empresario-espectáculo. Viaje al taller de cine, fútbol y varietés del general Franco*. Pontevedra: Diputación Provincial etc.
- Egido L.G. (1983) *J.A. Bardem*. Huelva, Festival de Cine Iberoamericano.
- Espín, M. (2020). *La España resignada. 1952-1960: La década desconocida*. Arzalia Ediciones. Madrid.
- Espín, M. (2023). *La España Ye-yé*. Almuzara S.L. Córdoba.
- Fontela, C. (1963). Venecia 63. *Nuestro Cine*, núm. 23, 26-28.
- Higginbotham, V. (1988). *Spanish film under Franco*. University of Texas Press. Austin.

- Lara, F. (2022). Prólogo: El resto es silencio. En Bardem, M. Castillejo, J. Sabanés, R. (Eds.) *A viva voz. Juan Antonio Bardem. De la A a la Z* (pp. 13-15). Seminci 2022. Valladolid.
- León, J. (1965). Nunca pasa nada de Juan Antonio Bardem. *Film Ideal*, núm. 163. 170.
- Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española, Madrid.
- Martínez, A. (1994). *Diccionario del cine español*. Espasa Calpe. Madrid.
- Martínez, A. (1996). *Diccionario Espasa cine*. Espasa. Madrid.
- Mourenza, D. (2016a). Nothing Ever Happens: Juan Antonio Bardem and the Resignification of Hollywood Melodrama (1954-63). En Oliete-Aldea, E., Oria, B. & Tarancón, J.A. (Eds.) *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (pp. 71-83).
- Mourenza, D. (2016b abril 14-16). “¿Qué quiere ella?” *Nunca pasa nada* (dir. Juan Antonio Bardem, 1963) y la escasez de melodramas domésticos en el cine español. Comunicación presentada en la 1st International Conference “Spanish Cinema: Gender & Ageing Studies”, Aston University, Birmingham.
- Pellicer, T. (2021). *Memoria de un niño de posguerra*. Autoedición Tomás Pellicer Lorca. Madrid.
- Pérez, J. (1997). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid.
- Rodríguez, A. (2019). *Breve historia del cine*. Ediciones Nowtilus S.L. Madrid.
- Rodríguez, D. y Cerón, J.F. (2004). Filmografía. En Castro de Paz J.L. y Pérez, J. (Eds.) *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ed.: Festival de Cine Independiente de Ourense 2004.
- Ríos, J. A. (1999): *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante. Valencia.
- Romero, E. (2022). *Juan Antonio Bardem (1922-2002): un comunista en el cine español*. Laertes. Barcelona.
- Sycinska A. (2014). La otredad vista desde el prisma de la provincia española de los años 60 Nunca pasa nada (1963), de Juan Antonio Bardem. En Fernández, T. (Ed.). *Otherness in Hispanic Culture* (pp. 549-557). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Manchester.
- Téllez, J.L. (2004). Bardem: un formalista (Los inocentes, 1962; Nunca pasa nada, (1963). En Castro de Paz, J.L. y Pérez, J. (Eds.) *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ed.: Festival de Cine Independiente de Ourense 2004.
- Torreiro, C. (2023). ¿Una dictadura liberal (1962-1969)? En Gubern, R, Moterde, J.E., Pérez J., Riambau, E. y Torreiro, C. (Eds.) *Historia del cine español*. Catedra. Madrid.

16 FUENTES ELECTRÓNICAS Y WEBGRAFÍAS

- Alesves, R. (2018). *Antonio Casas*. Enciclopedia del Cine Español. enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com. Recuperado en <https://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com/2018/04/antonio-casas.html>.
- Alonso, E. (2021). *Nunca pasa nada: la vida en una ciudad castellana durante los años sesenta*. Filmhistoria Online Vol. 31, núm. 2 (2021). Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/37774/36564>.

- Aragüez, C. (2007). *La política cinematográfica española de los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español*. Universidad de Alicante. represura.es. Recuperado de http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo8.pdf.
- Bardem, J. A. (1961) “*Nunca pasa nada. Guion de Juan A. Bardem*”. Cinema Universitario, núm. 19. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--15/html/02572048-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html.
- Bardem, M. Castillejo, J. y Sabanés D. (s.f.). *Breve apunte biográfico*. juanantonibardem.es. Recuperado de <https://www.juanantonibardem.es/biografia/>.
- Bardem, M. Castillejo, J. Sabanés D. y Crusells, M. (2023). *Nunca pasa nada*. Sessions especials. filmoteca.cat. Recuperado el 10 de febrero de 2025 en <https://www.filmoteca.cat/web/es/node/49170>.
- Bazaga, A. (2014). ‘*Nunca Pasa Nada*’... y nada cambia si no lo haces tú. elasombrario.publico.es. recuperado el 10 de febrero de 2025 en <https://elasombrario.publico.es/nunca-pasa-nada-y-nada-cambia-si-lo-haces-tu/>.
- Besnehard, D. (2019). *Il a fallu la cérémonie des obsèques d’Agnès Varda au cimetière Montparnasse pour revoir le beau visage de Corinne Marchand. Qu’était-elle devenue?*. radiofrance.fr. Recuperado de <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-chronique-de-dominique-besnehard/corinne-marchand-9812560>.
- Bestimage, J.S. (s.f.). *Jean-Pierre Cassel*. Gala. Relatos. www.gala.fr. Recuperado de https://www.gala.fr/stars_et_gotha/jean-pierre_cassel.
- Booknode. (s.f.). *Henri-François Rey*. booknode.com. Recuperado de <https://booknode.com/auteur/henri-francois-rey>.
- Boquerini. (s.f.). *NUNCA PASA NADA (1963)*. cineyteatro.es. Recuperado de <https://www.cineyteatro.es/pelicula/nunca-pasa-nada-1963/>.
- Castro de Paz, J. L. (2018). *Cesáreo González Rodríguez*. db.e.rah.es. Recuperado de <https://db.e.rah.es/biografias/11071/cesareo-gonzalez-rodriguez>.
- Castro de Paz, J. L. (2022). *Cesáreo González Rodríguez*. historia-hispanica.rah.es. Recuperado de <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/21293-cesareo-gonzalez-rodriguez>.
- Cemillán, L., Gil, A. y Grupo de investigación Tecmerin: Mejón, A. y Beceiro, S. (2022). *El legado de un cineasta: Conversaciones con los hijos de Juan Antonio Bardem: 19 (Cuadernos Tecmerin)*. Universidad Carlos III de Madrid. Madrid. tecmerin.uc3m.es. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/bitstreams/87fa50ac-6c1a-407c-b2fa-d5e5951730d9/download>.
- Cerón, J.F. (1993). *Notas sobre el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949-1956)*. cervantesvirtual.com. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/notas-sobre-el-pensamiento-cinematografico-de-juan-antonio-bardem-19491956--0/html/ffa5be7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1.
- Cerón, J. F. (1999). *El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*. Imafronte. Universidad de Murcia. Núm. 14 (1999). revistas.um.es. Recuperado de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37891/36391>.
- Checa, A. (2008). *La sociedad cerrada. Bardem de "Calle Mayor" a "Nunca pasa nada"*. Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, ISSN 1988-3536, N° 2, 2007, págs. 89-101. idus.us.es. Recuperado de

- <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/acd642e8-c052-4e4a-8d0f-416e08620b4f/content>.
- Delerue, C. y Dupont, P. (2016a). *Premios y Honores*. georges-delerue.com. Recuperado de <http://www.georges-delerue.com/les-recompenses/>.
- Delerue, C. y Dupont, P. (2016b). *Trayectoria*. georges-delerue.com. Recuperado de <http://www.georges-delerue.com/trajectoire/>.
- Del Valle, M. E.; Coscia, A.; Fernández, V. (2015). *El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula*. Hergar Ediciones Antema, Laguna del Conde. Salamanca. Pp. 129-136. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638393>.
- Diccionariodedirectoresdelcinemexicano. (s.f.). *Bardem Muñoz, Juan Antonio*. diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com. Recuperado de <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/bardem-munoz-juan-antonio/>.
- Dueñas, P. (2014). *El franquismo II (años 60 y 70)*. lahistoriayotroscuentos.es. Recuperado de <http://lahistoriayotroscuentos.es/el-franquismo-ii-anos-60-y-70/>.
- Duro, I. (s.f.). *Delerue, Georges*. mundobso.com. Recuperado de <https://www.mundobso.com/compositor/delerue-georges>.
- Educacion-orcasur. (2012). *Así era la educación en la España de los años sesenta. No queremos volver atrás*. educacion-orcasur.blogspot.com. Recuperado de <https://educacion-orcasur.blogspot.com/2012/07/como-era-el-paraiso-educativo-que.html>.
- Elduayen, I. (2023). [Entrevista] *Julia Gutiérrez Caba: “Nuestro trabajo es el reflejo de la vida”*. loslunesseriefilos.com. Recuperado de <https://www.loslunesseriefilos.com/2023/03/entrevista-julia-gutierrez-caba-biografia-actriz.html>.
- Elmundo. (s.f.). *Nunca pasa nada*. Guía TV. Programación TV. elmundo.es. Recuperado de https://www.elmundo.es/television/programacion-tv/peliculas/1393279_nunca-pasa-nada.html.
- Escritores (2009). *Sastre, Alfonso*. escritores.org. Recuperado de <https://www.escriitores.org/biografias/3047-sastre-alfonso>.
- Esquivias, A. (2015). *La Escuela en España en 1960*. antonioesquivias.wordpress.com. Recuperado de <https://antonioesquivias.wordpress.com/2015/11/16/la-escuela-en-espana-en-1960/>.
- Fernández, T, y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Juan Antonio Bardem*. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España. Disponible en y recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bardem_munoz.htm.
- Filmaffinity (s.f.a). *Alfonso Sastre*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name-movies.php?name-id=183240736&role-cat=wri&orderby=date-desc&v=list&p=1>.
- Filmaffinity (s.f.b). *Cesáreo González P.C*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name.php?name-id=906177320>.
- Filmaffinity (s.f.c). *George Delerue*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name-movies.php?name-id=640130583&role-cat=none&orderby=date-desc&v=list&p=1>.
- Filmaffinity (s.f.d). *Henry-François Rey*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name-movies.php?name-id=822515575&role-cat=wri&orderby=date-desc&v=list&p=1>.

- Filmaffinity (s.f.e). *Juan Antonio Bardem*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name-movies.php?name-id=913489776&role-cat=none&orderby=date-desc&v=list&p=1>.
- Filmaffinity (s.f.f). *Juan Julio Baena*. Filmografía. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name.php?name-id=243457849>.
- Filmaffinity (s.f.g). *Julia Gutiérrez Caba*. Premios. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/name-awards.php?name-id=550944143>.
- Filmaffinity (s.f.h). *Mejores películas españolas*. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/ranking.php?rn=ranking_movies_es.
- Filmaffinity (2010). *Nunca pasa nada*. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film749076.html>.
- Flix Olé. (s.f.). *Juan Antonio Bardem*. flixole.com. Recuperado de <https://flixole.com/catalogo/directores/peliculas-de-juan-antonio-bardem/>.
- Frutos, F. J. (2022). *Juan Julio Baena Álvarez*. db.e.rah.es. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/juan-julio-baena-alvarez>.
- García, C. (2022). *Premios del CEC a la producción española de 1963*. cinecec.com. Recuperado de <https://cinecec.com/2022/09/20/premios-del-cec-a-la-produccion-espanola-de-1963/>.
- García, F. (2021). *Bardem contra Berlanga*. La Vanguardia. Cultura. lavanguardia.com. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210526/7484507/manuel-gutierrez-aragon-rodaje-novela-bardem-berlanga.html>.
- Historiadelcine2019. (2019). *Juan Antonio Bardem*. wordpress.com. Recuperado de <https://historiadelcine2019.wordpress.com/2019/05/02/juan-antonio-bardem/>.
- Hoycomoayer.over-blog. (2014). *DÉCADA DE LOS 60 España*. hoycomoayer.over-blog.com. Recuperado de <http://hoycomoayer.over-blog.com/2014/06/decada-de-los-60-espana.html>.
- Instituto Cervantes (España). (1991-2023a). *Juan Antonio Bardem. Biografía*. cervantes.es. Recuperado de https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/bardem_juan_antonio.htm.
- Instituto Cervantes (España). (1991-2023b). *Juan Antonio Bardem. Filmografía*. cervantes.es. Recuperado de https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/bardem_juan_antonio_1.htm.
- La Rédaction. (2019). *Jean-Pierre Cassel: biographie courte, dates, citations*. linternaute.fr. Recuperado de <https://www.linternaute.fr/cinema/biographie/1773836-jean-pierre-cassel-biographie-courte-dates-citations/>.
- La Vanguardia. (s.f.). *Juan Antonio Bardem*. La Vanguardia. Películas y Series. lavanguardia.com. <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/personas/juan-antonio-bardem-71522>.
- Le Livre de Poche, LGF. (s.f.). *Henri-François Rey*. livrenpoche.com. Recuperado de <https://www.livrenpoche.com/a/achat/livre/auteur/14727/henri-francois-rey>.
- López, M. (2013). *Nunca pasa nada*. Diario de Burgos. Noticias. diariodeburgos.es. Recuperado de <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z531f2d9b-b3a3-5314-6a491d5688dc1698/201312/nunca-pasa-nada>.
- Mabire, J. (2004). *Henry-François Rey. Une "Costa Brava" recomposée au noir soleil de la tragédie*. Nacional-Hebdo n. 1031. centrostudilaruna.it. Recuperado de

- <https://www.centrostudilaruna.it/henry-francois-rey-une-%E2%80%9Ccosta-brava%E2%80%9D-recomposee-au-noir-soleil-de-la-tragedie.html>.
- Manola, E. J. (2021). *Georges Delerue*. themoviescores.com. Recuperado de <https://themoviescores.com/inicio/biografias-de-compositores-de-bandas-sonoras/georges-delerue-biografia-compositor-banda-sonora/>.
- Mayor, L. (2022). *Juan Antonio Bardem, el director que renovó el cine español*. La Vanguardia. Cultura. lavanguardia.com. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220602/8310336/juan-antonio-bardem-centenario.html>.
- Montagut, E. (2019). *Los cambios sociales en la España de los años sesenta*. cadiznoticias.es. Recuperado de <https://cadiznoticias.es/los-cambios-sociales-en-la-espana-de-los-anos-sesenta/>.
- Moreno, V. M., Ramírez, M. E., de la Oliva, C., Moreno, E. y otros. (2000). *Juan Antonio Bardem (02/06/1922 - 30/10/2002)*. buscabiografias.com. Recuperado de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/451/Juan%20Antonio%20Bardem>.
- Moreno, V. M., Ramírez, M. E., de la Oliva, C., Moreno, E. y otros. (2008). *Julia Gutiérrez Caba (20/10/1932 -) Julia Gutiérrez Caba. Actriz española*. buscabiografias.com. Recuperado de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5202/Julia%20Gutierrez%20Caba>.
- Mourenza, D. (2023). *Rural Melodrama, the Western, and the Politics of National Reconciliation in Juan Antonio Bardem's La venganza (1958)*. tandfonline.com. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682737.2022.2112465#reference-section>.
- Nieto, J. (2017). "Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista". *Atlante. Revue d'études romanes*, no 7: Recuperado de <https://journals.openedition.org/atlante/17054>.
- Nos hacemos un cine. (2020). *Nunca pasa nada (Juan Antonio Bardem, 1963)*. noshacemosuncine.com. Recuperado de <https://www.noshacemosuncine.com/2020/06/nunca-pasa-nada-juan-antonio-bardem-1963.html>.
- Notrecinema. (s.f.). *Corinne MARCHAND*. notrecinema.com. Recuperado de <https://www.notrecinema.com/communaute/stars/stars.php3?staridx=16795>.
- Pepitas de calabaza. (s.f.). *Juan Antonio Bardem*. pepitas.net. Recuperado de <https://www.pepitas.net/autor/juan-antonio-bardem%20>.
- Pérez, J. P. (2007). "La construcción narrativa del personaje en el cine de Bardem". *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, vol. 2 (pp. 130-153). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/334818625.pdf>.
- Premios Goya Academia de Cine. (2024). *Y el Goya de Honor es para... Goya de Honor 2002 · 16 Edición. Juan Antonio Bardem. Director, guionista y productor*. premiosgoya.com. Recuperado de <https://www.premiosgoya.com/los-goya/goyas-de-honor/juan-antonio-bardem/>.
- Ramírez, A. (2022). *Lo que la censura arrebató al cine de Juan A. Bardem... y lo que el cine español le debe*. Cultura. El Confidencial. elconfidencial.com. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-06-02/juan-antonio-bardem-centenario-censura-franquista_3434504/.

- Riaño, R. (2022). *Hablamos con la familia Bardem tras 20 años sin Juan Antonio*. vanitatis.elconfidencial.com. Recuperado de https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2022-10-30/juan-antonio-bardem-hijos-sobrino-javier-bardem_3513820/.
- Ríos, J. A. (s.f.a). *Alfonso Sastre Salvador*. dbe.rah.es. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/alfonso-sastre-salvador>.
- Ríos, J. A. (s.f.b). *Juan Antonio Bardem Muñoz*. dbe.rah.es. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/7868/juan-antonio-bardem-munoz>.
- Román, M. (2018). *Antonio Casas Barros*. dbe.rah.es. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/11126/antonio-casas-barros>.
- RTVE. (2022). *Cine español ¿Qué relación unía a Pilar Bardem y al cineasta Juan Antonio?*. RTVE.es. Recuperado de <https://www.rtve.es/television/20220605/pilar-bardem-juan-antonio-bardem-hermanos-cine-espanol-calle-mayor-venganza/2356061.shtml>.
- Sánchez, G. (2003). “La percepción de los cambios en los años sesenta”. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, Vol. 21: 213-229. Recuperado de <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2087/article/view/5950/5978>.
- Sánchez, R. (2023). *Las 103 mejores películas españolas de la historia del cine*. Noticias-cine. Fotogramas.es. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g40007459/mejores-peliculas-espanolas-historia-cine-espanol/>.
- San José, A. (2012). *Conversaciones en la Fundación. Julia Gutiérrez Caba*. Fundación Juan March (Madrid). march.es. Recuperado de <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/julia-gutierrez-caba>.
- SEMINCI. (2022). *Nunca pasa nada*. seminci.com. Recuperado de <https://www.seminci.com/peliculas/nunca-pasa-nada/>.
- Torres, G. (2009). “*Imágenes filmicas de la España del franquismo*”. *Anales de Literatura Española*. N. 21. ISSN 0212-5889, pp. 189-212: Recogido de <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11524>.
- Unifrance. (s.f.a). *Cocinor*. unifrance.org. Recuperado de <https://es.unifrance.org/anuario/empresas/72457/cocinor>.
- Unifrance. (s.f.b). *Les Films Marceau*. unifrance.org. Recuperado de <https://es.unifrance.org/anuario/empresas/44641/les-films-marceau>.
- Unifrance. (s.f.c). *Nunca pasa nada*. unifrance.org. Recuperado de <https://www.google.com/url?q=https://es.unifrance.org/pelicula/2451/nunca-pasa-nada&sa=D&source=docs&ust=1728067125781722&usg=AOvVaw3IxQiqDJA6oP5voAAYAOKV>.
- Vidal, J. (2006). Una década prodigiosa: los años 60 entre reformas y rupturas. *En el discurso de investidura como Doctor Honoris Causa del Profesor Doctor D. José Vidal-Beneyto*. Valencia. Universidad de Valencia. uv.es. Recuperado de <https://www.uv.es/uvweb/transparencia-uv/es/personas/reconocimientos/doctores-honoris-causa/doctores-honoris-causa-siglo-xxi/fecha-investidura/acto-investidura-doctor-honoris-causa-del-excm-sr-dr-jose-vidal-beneyto-1285924692509/Honoris.html?id=1285878808919>.
- Viñuales, A. (2024) “*El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas*”. No. ART-2024-141735. 2024.: Recuperado de <https://zaguan.unizar.es/record/148295>.

17 ENTREVISTAS

- Cinematófilos. (09 de julio de 2021). *Entrevista a Juan Antonio Bardem (2001)*. "Los grandes del cine". 2001. [Archivo de Video]. youtube.com. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SDuG4afp0HM&t=1s>.
- PizpiRepor. (05 de marzo de 2018). *NUNCA PASA NADA, Bardem & Nuria Peña*. pizpi.es. [Archivo de Video]. youtube.com. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=falZGLN7fV4>.
- Wolfgangklvhf. (01 de enero de 2015). *Epílogo: Juan Antonio Bardem*. Programa Epílogo. 2002. Canal+. [Archivo de Video]. youtube.com. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vUdI4-_FgCY.

18 FILMOGRAFÍA

- Bardem, J.A. (Director). (1956). *Calle Mayor*. Suevia Films, Play Art, Iberia Films. (2025). *Calle Mayor (1956) - Película completa*. Desde la Cueva II. [Película]. dailymotion.com. Recogido de <https://www.dailymotion.com/video/x9jsumw>.
- Bardem, J.A. (Director). (1963). *Nunca pasa nada o Une femme est passèe*. Cocinor, Les Films Marceau, Cesáreo González P.C. Raymond Borderie y Edmond Tenoudji. De Vázquez, D. Madrid. (2021). *Nunca pasa nada - Juan Antonio Bardem 1963*. [Película]. m.ok.ru. Recogido de <https://m.ok.ru/video/2779634469552>.
- Bardem, J.A. (Director). (1987). *Lorca, muerte de un poeta*. RTVE, Producciones Samaran, La Sept, Radiotelevisione Italiana (RAI), UNINCI, Madrid. [Miniserie]. rtve.es. Recogido de <https://www.rtve.es/play/videos/lorca-muerte-de-un-poeta/>.
- Bermejo, A. y Herranz, D. (Directores). (2022). *Juan Antonio Bardem, vitalista militante*. [Película documental]. rtve.es. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/juan-antonio-bardem-vitalista-militante/6562554/>.
- Ibáñez, G. (Director). (1984). *La comedia: La señorita de Trevélez*. La Comedia de TVE. Teatro en el archivo de RTVE. [Teatro en TV]. rtve.es. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/senorita-trevelez/16087219/>.

19 WEBGRAFÍA DE FIGURAS

- ABC (s.f.). *El renacimiento de los tecnócratas ABC*. El renacimiento de los tecnócratas de Manuel Lucena Giraldo. [Fotografía]. abc.es. Recuperado de https://www.abc.es/espana/abci-renacimiento-tecnocratas-201111200000_noticia.html.
- Alcaine, J.L. (1977). *Cartel de El puente*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/El_puente-170644143-large.jpg.

- Archivo Histórico de Inojosa (1962). *Mineros del pozo Santiago (Aller, Asturias), acompañados por un guardia civil durante las huelgas de 1962* ARCHIVO HISTÓRICO DE HUNOSA. La fuerza del silencio: cuando los mineros desafiaron a Franco de G. GUITER del 2022. [Fotografía]. lavozdeasturias.es. Recuperado de <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2022/09/16/fuerza-silencio-mineros-desafiaron-franco/00031663323644165921917.htm>.
- Atalayar.com (s.f.). *Emigrantes*. Memoria histórica y emigración española de Alejandro Salamanca. [Fotografía]. atalayar.com. Recuperado de <https://www.atalayar.com/opinion/alejandro-salamanca/memoria-historica-emigracion-espanola/20200513131116134494.html>.
- Baena, J.J. (1963). *Cartel de Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Cartel]. filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film749076.html>.
- Baena, J.J. (1963). *Cartel de Une femme est passée*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Cartel]. unifrance.org. Recuperado de <https://www.unifrance.org/film/2451/une-femme-est-passee>.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Antonio Casas y Corinne Marchand en Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. movistarplus.es. Recuperado de <https://www.movistarplus.es/cine/nunca-pasa-nada/ficha?tipo=E&id=259794>.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Antonio Casas & Julia Gutiérrez Caba - Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Corinne Marchand - Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Jean Pierre Cassel y Corinne Marchand bebiendo en el bar. Corinne Marchand & Jean-Pierre Cassel - Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma Jean Pierre Cassel y Corinne Marchand en el castillo del Conde. En el Castillo de Peñafiel*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. blogger.googleusercontent.com. Recuperado de https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEiA0Qr29m31RbjX-rYIp0oFVGJ1IecH6_bmq_fs8F97J3VIYGE08fjBmctumyrzndkN0eJL7LwgE7FUeff9Z2bkbjFIWiexwbhFdqoWJdaVguqZUKY7TP_vJlgAdHltvsyNxCwgpgqDFSv9/s1600/a7.png.
- Baena, J.J. (1963). [Fotograma de Julia Gutiérrez Caba en *Nunca pasa nada*]. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. primevideo.com. Recuperado de <https://www.primevideo.com/detail/Nunca-pasa-nada/0R5OT1GXUF3079K8HFOB8CG47U>.
- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Julia Gutiérrez Caba junto a otras dos protagonistas de «Nunca pasa nada»* (1963). Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. 8madrid.tv. Recuperado de <https://8madrid.tv/celebramos-el-centenario-de-juan-antonio-bardem/>.

- Baena, J.J. (1963). *Fotograma de Julia Gutiérrez Caba & Jean-Pierre Cassel - Nunca pasa nada*. Película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=749076.
- Baena, J.J. (1963). *Imagen de Nunca pasa nada 6*. Visita en el mercado de la Plaza Mayor en la película *Nunca pasa nada* (1963) de Juan Antonio Bardem. [Fotografía]. dcine.org. Recuperado de <https://www.d cine.org/nunca-pasa-nada>.
- Batalloso (1960). *Memoria personal de una escuela, en los años 60*. Memoria personal de los 60' (10): fracaso escolar de Juan M. Batalloso Navas. [Fotografías]. batalloso.com. Recuperadas de <https://batalloso.com/memoria-personal-de-los-60-10-fracaso-escolar/>.
- Berenguer, M. (1954). *Cartel de Bienvenido, Mister Marshall*. Película de Luis García Berlanga. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de [https://pics.filmaffinity.com/Bienvenido Maister Marshall-746624914-large.jpg](https://pics.filmaffinity.com/Bienvenido_Maister_Marshall-746624914-large.jpg).
- Brizzi, A. (1955). *Fotograma de don Camillo y la mujer de Peppone en Don Camillo e l'onorevole Peppone (Don Camillo e l'on. Peppone)*. Película de Carmine Gallone. [Fotografía]. bauldelcastillo.blogspot.com. Recuperado de <https://bauldelcastillo.blogspot.com/2013/02/adaptaciones-xii-don-camilo.html>.
- Burmán, H. (1987). *Cartel de Lorca, muerte de un poeta*. Miniserie de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de [https://pics.filmaffinity.com/Lorca muerte de un poeta Miniserie de TV-769996563-large.jpg](https://pics.filmaffinity.com/Lorca_muerte_de_un_poeta_Miniserie_de_TV-769996563-large.jpg).
- Burmán, H. (1994). *Cartel de El joven Picasso*. Miniserie de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de [https://pics.filmaffinity.com/El joven Picasso Miniserie de TV-809199046-large.jpg](https://pics.filmaffinity.com/El_joven_Picasso_Miniserie_de_TV-809199046-large.jpg).
- Delli Colli, T. (1963). *Cartel de El Verdugo*. España. [Cartel]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=411856.
- Elconfidencial (s.f.) *Emigrantes españoles se despiden en Sevilla*. Ilegales, conflictivos y desarraigados: la emigración española a Europa no fue idílica de Julio Martín Alarcón 2022. [Fotografía]. elconfidencial.com. Recuperada de https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-02-20/emigrantes-espana-europa_3377976/.
- Elindependiente (s.f.) *El cantante Raphael, en plena actuación décadas atrás. 'SOY RAPHAELISTA'*. 60 años en los escenarios y de filosofía 'raphaelista' Marina Bernal. [Fotografía]. elindependiente.com. Recuperado de <https://www.elindependiente.com/tendencias/2021/03/22/60-anos-en-los-escenarios-y-de-filosofia-raphaelista/>.
- Europa Press (s.f.). *El actor, humorista y dibujante de historietas Miguel Gila Cuesta, que vivió durante la Guerra Civil y falleció en 2001*. La película antibelicista que hace honor al humor de Gila de Belén Ester. [Fotografía]. cronicavasca.elespanol.com. Recuperado de https://cronicavasca.elespanol.com/cultura/20241213/la-pelicula-antibelicista-hace-honor-humor-gila/908159220_0.html.
- Fernández, J. (1961). *Cartel de Viridiana*. Película de Luis Buñuel. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Viridiana-949637046-large.jpg>.

- Figueroa, G. y Paniagua, C. (1959). *Cartel de Sonatas* (Las aventuras del marqués de Bradomín). Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/Sonatas_Las_aventuras_del_marquae_de_Bradomin-526537490-large.jpg.
- F.L. (1965). *Bardem y Julia Gutiérrez Caba (segunda fila, primero y tercera por la izquierda) en el 25 aniversario de Cine Club Duero*. - Foto: F.L. [Fotografía]. diariodeburgos.es. Recuperado de <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z0c2888ee-0391-f90c-d73349a4da251382/201304/retrato-en-celuloide>.
- Fraile, A. (1954). *Juan Antonio Bardem en 1954 durante el rodaje de 'Muerte de un ciclista' con el Colegio Mayor José Antonio (actual Rectorado de la Universidad Complutense)*. Archivo ABC. Rodaje de Muerte de un ciclista. [Fotografía]. abc.es. Recuperado de <https://www.abc.es/espana/castilla-leon/anos-juan-antonio-bardem-cineasta-aparto-camara-20221024181409-nt.html>.
- Fraile, A. (1955). *Cartel de Muerte de un ciclista*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/Muerte_de_un_ciclista-280477623-large.jpg.
- Gallego, M.C. (1962). *La ruta pasa por los escenarios por los que pasaban las manifestaciones del movimiento obrero (Propias)*. Cornellà promociona los escenarios de la lucha obrera local. [Fotografía]. lavanguardia.com. Recuperada de <https://www.lavanguardia.com/vida/20120504/54288829672/cornella-movimiento-obrero.html>.
- Gelpl, J. (1973). *Cartel de La corrupción de Chris Miller*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/La_corrupciaon_de_Chris_Miller-174871700-large.jpg.
- Gil, R. (2025). *Fotografía de la Fachada del Colegio Castilla, antigua fachada del Instituto Sandoval y Rojas de Aranda de Duero*. Avd. El Ferial 4. Aranda de Duero (Burgos). [Fotografía]. Fotografía del autor.
- Gil, R. (2025). *Fotografía La plaza del Trigo, o Comandante Requejo de Aranda de Duero*. Plza. Del Trigo 17. Aranda de Duero (Burgos). [Fotografía]. Fotografía del autor.
- Gil, R. (2025). *Fotografía de los soportales de la Plaza Mayor de Aranda de Duero*. Plza. Mayor 20. Aranda de Duero (Burgos). [Fotografía]. Fotografía del autor.
- Google (1960). *Una escuela, en los años 60*. En la escuela, hacia 1960 de David F. Villarroel. [Fotografía]. larazon.es. Recuperado de <https://www.larazon.es/cataluna/20220911/dawunzw3njb5hbqyvzc57i72u.html>.
- Hayer, N. (1952). *Fotograma de don Camillo con su escopeta en Don Camillo*. Película de Julien Duvivier. [Fotografía]. jesuisfrancais.blog. Recuperado de <https://www.jesuisfrancais.blog/2020/03/29/patrimoine-cinematographique-%E2%80%A2-le-petit-monde-de-don-camillo/>.
- Investigart (s.f.). *Antiguo Cine Avenida en el nº 37 de la Gran Vía*. La Gran Vía a finales de los años 50. [Fotografía]. investigart.com. Recuperado de <https://www.investigart.com/2014/10/10/los-cines-de-la-gran-via/>.
- Kelber, M. (1956). *Cartel de Calle Mayor*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/film751438.html>.
- Kelber, M. (1956). *Juan Antonio Bardem, en un rodaje. 10 curiosidades de 'Calle Mayor' de Juan Antonio Bardem*. [Fotografía]. rtve.es. Recuperado de

- <https://www.rtve.es/television/20220606/calle-mayor-juan-antonio-bardem-curiosidades/2357041.shtml>.
- Laguaridahumanista. (s.f.). *Movimiento Democrático de Mujeres*. EL FEMINISMO TARDOFRANQUISTA DE LOS AÑOS 60-70 de Noelia Felpe. [Fotografía]. laguaridahumanista.wordpress.com. Recuperada de <https://laguaridahumanista.wordpress.com/2017/06/17/el-feminismo-tardofranquista-de-los-anos-60-70-2/>.
- Mariné, J. (1962). *Fotograma de 'La gran familia'*. Película de Fernando Palacios. [Fotografía]. filmaffinity.com. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=408750.
- Mariné, J. (1966). *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1966). © Videomercury/Egeda. Película de José María Forqué. [Fotografía]. cvc.cervantes.es. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/un-millon-en-la-basura.htm>.
- Matras, C. (1971). *Cartel de Varietés*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Varietaes-852168727-large.jpg>.
- Pacheco, M. (1957). *Juan Antonio Bardem durante el rodaje de 'La venganza'* Cineteca. La venganza. [Fotografía]. eldiario.es. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/juan-antonio-bardem-centenario-cineasta-militante-renovador_1_9042160.html.
- Pacheco, M. (1958). *Cartel de La venganza*. Película de Juan Antonio Bardem. [cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/La_venganza-798162899-large.jpg.
- Pla, F. (s.f.). *Ocho versiones. Desde 1963 hasta 1972 Seat vendió más de 140.000 unidades del 1500 con un total de ocho versiones (Propias)*. Seat 1500: la primera berlina burguesa de Francesc Pla. [Fotografía]. lavanguardia.com. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/motor/20140616/54409057839/seat-1500-primera-berlina-burguesa.html>.
- Santos, M. (1968). *AUDIENCIA DE FRANCO EN EL PALACIO DE EL PARDO AL CONSEJO DEL REINO. 7 DE ENERO DE 1968*. Audiencia de Franco. [Fotografía]. todocoleccion.net. Recuperada de <https://www.todocoleccion.net/militaria-fotografia/audiencia-franco-palacio-pardo-consejo-reino-7-enero-1968~x311447933>.
- Salgado, C. (1992). *Bardem, en A Coruña, en febrero de 1992, durante el rodaje de la serie «El joven Picasso»*. Juan Antonio Bardem, el comunista que consiguió la primera nominación al Óscar para España. [Fotografía]. lavozdegalicia.es. Recuperado de <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2022/06/05/juan-antonio-bardem-comunista-consiguio-primera-nominacion-oscar-espana/00031654441324460429121.htm>.
- Seat (s.f.). *Este pequeño vehículo se convirtió en un icono del desarrollismo en España durante la década de los 60* Seat. 1 El Seat 600, artífice de la popularización del coche en España, cumpliría hoy 60 años de Eduard Puyol en 2017. La Vanguardia. [Fotografía], lavanguardia.com. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/motor/actualidad/20170627/423389143277/60-aniversario-seat-600.html>.
- Torres, R. (1954). *Cartel de Cómicos*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de <https://pics.filmaffinity.com/Caomicos-529430073-large.jpg>.

- Torruella, M. (1985). *Cartel de La huella del crimen: Jarabo*. Episodio de la serie de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/La_huella_del_crimen_Jarabo_TV-629081964-large.jpg.
- Ulloa, A. (1962). *Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez, Cassen, Gracita Morales, Agustín González y Alfredo Landa en 'Atraco a las tres'*. Película Atraco a las tres de José María Forqué. [Fotografía]. cineconn.es. Recuperado de <https://cineconn.es/atracos-a-las-tres-pelicula-forque-comedia-criminal/>.
- Vidal, F. (1962). *Obra de teatro en proceso por La sombra de un burro*, 1965. Fuente: Legado Francisco Vidal / Archivo CDAEM. [Fotografía]. aat.es. Recuperado de <https://aat.es/las-puertas-del-drama/apuntes-para-una-guia-de-la-vanguardia-teatral-espanola-hasta-el-final-de-los-anos-60/>.
- Viñaseñor, J.L. (1979). *Cartel de 7 días de enero*. Película de Juan Antonio Bardem. [Cartel], filmaffinity.com. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/7_daias_de_enero-701504462-large.jpg.
- Xataka (s.f.). [Fotografía de una familia frente al televisor]. En 60 años, así ha cambiado nuestra forma de ver la tele. [Fotografía]. xataka.com. Recuperado de <https://www.xataka.com/n/en-60-anos-asi-ha-cambiado-nuestra-forma-de-ver-la-tele>.