

**EL REFLEJO DE LA  
SOCIEDAD FRANQUISTA  
EN EL CINE DE JUAN  
ANTONIO BARDEM:**

*Muerte de un ciclista* (1955)  
*y Calle Mayor* (1956)

REFLEXO DA SOCIEDADE  
FRANQUISTA NO CINEMA DE  
JUAN ANTONIO BARDEM: *Morte  
de um ciclista* (1955) e *Calle Mayor*  
(1956)

REFLECTION OF FRANCO SOCIETY  
IN THE FILM JUAN ANTONIO  
BARDEM: *Death of a Cyclist* (1955)  
and *Calle Mayor* (1956)

**Maria Marcos Ramos<sup>1, 2</sup>**

**RESUMEN**

El cine se ha mostrado como un método excepcional con el que poder estudiar la sociedad que representa. En el presente artículo se analiza cómo fue la sociedad franquista de los años cincuenta analizando para ello los personajes que aparecen en dos películas de la filmografía de Juan Antonio Bardem: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Gracias al análisis de los personajes se podrá conocer cómo fue la sociedad franquista, el papel que representaban las distintas clases sociales, así como

<sup>1</sup> Profesora de la institución universitaria norteamericana IES Abroad Salamanca. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Salamanca). Es miembro colaboradora del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la Universidad de Salamanca donde participa en diferentes investigaciones sobre medios de comunicación y minorías étnicas y Secretaria del Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación actuales son la ficción audiovisual, los diferentes modelos productivos en el audiovisual y la imagen de los inmigrantes en la ficción nacional, tema sobre el que ha realizado su tesis doctoral. Ha realizado trabajos de investigación sobre lenguaje cinematográfico, alfabetización mediática y TIC's en revistas y monografías científicas. E-mail: [Mariamarcos@usa.es](mailto:Mariamarcos@usa.es)

<sup>2</sup> Endereço de contato da autora (por correio): Universidade de Salamanca. Observatorio de Contenidos Audiovisuales. Edifício da Reitoria, Pátio das Escolas, 37008 Salamanca, Espanha.

la función que tenían hombres y mujeres en una sociedad marcada por la política y la religión.

**PALABRAS CLAVE:** Sociedad, Franco, *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem.

#### **ABSTRACT**

The film has been shown as an exceptional method with which to study the society it represents. In this article we look at how society Franco fifties analyzing for it the characters appearing in two films in the filmography of Juan Antonio Bardem was: *Death of a Cyclist* (1955) and *Calle Mayor* (1956). By analyzing the characters can learn how Franco society was the role representing different social classes, and the role they had men and women in a society marked by politics and religion.

**KEYWORDS:** Society, Franco, *Calle Mayor*, *Death of a cyclist* Juan Antonio Bardem.

#### **RESUMO**

O filme tem sido mostrado como um método excepcional para estudar a sociedade que o representa. Neste artigo, veremos como era a sociedade franquista dos anos cinquenta, analisando para isso os personagens que aparecem em dois filmes do filme de Juan Antonio Bardem: *Muerte de un ciclista* (1955) e *Calle Mayor* (1956). Ao analisar os personagens podemos aprender como foi a sociedade franquista, o papel que representavam diferentes classes sociais, e o papel que tiveram homens e mulheres em uma sociedade marcada pela política e pela religião.

**PALAVRAS CHAVE:** Sociedade, Franco, *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem.

Recebido em: 30.06.2016. Aceito em: 16.08.2016. Publicado em: 31.08.2016.

## Cine y representación de la realidad

Cine y representación de la realidad pueden llegar a ser dos palabras sinónimas en la medida en la que el cine puede representar la realidad que representa, al ser la representación cinematográfica un retrato de la realidad social. En este sentido afirma Caparrós (1983, p. 175) que “el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo. El film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época”. Resulta, por tanto, fundamental, analizar el modo en que una sociedad es representada en el cine para poder comprender, como si de un documento histórico se tratase, la sociedad real de la que es imagen.

Resulta difícil entender una película como *Muerte de un ciclista*<sup>3</sup> (1955) o *Calle Mayor*<sup>4</sup> (1956) si no se tiene en cuenta su particular contexto: la España de Franco. Como se sabe, en este negro periodo de la historia de España, no sólo el cine sino todos los ámbitos de la vida cotidiana estaban cortados, cercenados, por la censura. Sin embargo, este aparato de represión de la dictadura franquista “no fue capaz de sofocar del todo las ansias contestatarias de aquellos que creían que algo tenía que cambiar en todos los niveles de la vida española. Además, para los que confiaban en el valor aleccionador del cine, éste se convirtió en una herramienta para mostrar un estado de cosas decepcionante” (Martínez, 2002, p. 767). Los años 50 estuvieron marcados por el encuentro de dos generaciones de cineastas. Por un lado estaban los defensores del cine tradicional cargado de folclóricas y falsos decorados y por

---

<sup>3</sup> María José, esposa de un rico industrial, mantiene una relación adúltera con quien fuera su antiguo novio, Juan, un profesor universitario, excombatiente de Franco. Un día atropellan a un ciclista que no socorren y le dejan morir por temor a que descubran su relación. El modo en el que uno y otro afrontaran la realidad y asumirán su comportamiento no solo cambiará el curso de su relación sino también su vida.

<sup>4</sup> *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) cuenta la historia de un grupo de amigos de una ciudad de provincias en los años 50 que, para combatir el aburrimiento, se dedican a gastar bromas. En esta pequeña ciudad de provincias vive Isabel, una mujer soltera de 35 años que se siente fracasada por no haberse casado. Juan y su grupo de amigos deciden gastar una broma a Isabel en la que Juan finge estar enamorado de ella.

otro los que reivindicaban la realización de un cine político/social, siguiendo la estética del neorrealismo. Estas dos películas se realizan en este contexto, en un período en el que diversos cineastas se están cuestionando el papel del cine español. Bardem pertenece a los que Monterde (1995, p. 278) ha denominado "cine de la disidencia", un grupo de directores cuya producción se centra en los años 50 y que se caracterizan por tener una clara voluntad renovadora. De hecho, el propio Bardem indicó en una entrevista que "el deber del cine realista es siempre el de mostrar en un lenguaje de luces, imágenes, sonidos, la auténtica realidad de nuestro mundo, de nuestro ambiente cotidiano, 'aquí y ahora', en el lugar donde vivimos hoy".

En mayo de 1955 Basilio Martín Patiño reunió en Salamanca a un grupo de profesionales del cine –entre las personalidades más destacadas estaban José María García Escudero, José Luis Sáenz de Heredia, Fernando Fernán Gómez, Fernando Lázaro Carreter, Antonio del Amo, Carlos Saura, Luis García Berlanga y el propio Bardem<sup>5</sup>- para impulsar una industria, abrir nuevos horizontes creativos e industriales. El objetivo era actualizar el cine español, hacerlo más crítico y que se identificara con una realidad que no estaba siendo proyectada en las películas. De hecho, el propio Juan Antonio Bardem indicaría a este respecto que "el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico". Además, el propio Bardem y Basilio Martín Patiño señalaron en el contexto de estas conversaciones que

el cine español vive aislado: aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos (...) El problema del cine español es que (...) no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana (Aristarco, Pérez Pechuga et al., 1989, p. 226).

---

<sup>5</sup> Bardem acudió a Salamanca apenas cuatro días después del estreno en Cannes de *Muerte de un ciclista* con la que consiguió el Premio de la Crítica.

Tras unos días de reflexiones y de discusiones sobre diferentes aspectos relacionados con el cine español, los cineastas e intelectuales reunidos en Salamanca propusieron una serie de conclusiones que fueron las siguientes:

1) El cine debía reflejar la situación por la que estaba pasando el hombre español, sus conflictos y su realidad tanto en épocas anteriores a los años 50 como en éstos, poniendo especial énfasis en el contexto social de dicha década.

2) El Estado debía plantear una política congruente con sus principios, en el sentido de que las ayudas económicas se efectuasen sobre películas de calidad artística, siendo éstas las que tendrían que recibir el "interés nacional": la "calidad artística" y el "interés nacional" tendrían que ser entendidos como sinónimos.

3) Era necesaria la determinación clara de qué temas y/o asuntos eran los "inabordables": se exigía el acuerdo de unas reglas más precisas para fijar los verdaderos límites de lo "censurable", pero lo suficientemente amplias para que se puedan llegar a afrontar los temas más trascendentales. Además pedían que la censura no hiciese distinciones entre el cine nacional y el extranjero. La censura moral sólo podría ejercerla la Iglesia docente, y ningún organismo oficial estaría autorizado para cambiar los dictámenes de la misma.

4) Por otra parte, se exigía la necesidad de una crítica "honrada y libre" y la creación de la Federación de Cineclubs. Aunque inicialmente las Conversaciones no tuvieron demasiado éxito, a largo plazo sí que se consiguieron algunos avances, como la ordenación jurídica del cine, la realización de contratos laborales, la concesión de becas para los aprendices, el inicio de coproducciones, etc.

En este panorama y teniendo en cuenta muchos de los preceptos establecidos en las Conversaciones de Salamanca se realizó *Calle Mayor*<sup>6</sup>, aunque algunas de estas afirmaciones, especialmente las relacionadas con el proceso de creación y con la necesidad de representación de la realidad, ya fueron tenidas en cuenta para el proceso de creación de *Muerte de un ciclista*.

### **Origen de *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor***

*Muerte de un ciclista* empieza a gestarse en el festival de Cannes de 1954. Bardem había oído hablar de un argumento llamado “Muerte de un ciclista” que, basado en una noticia de prensa, había sido escrito por Luis Fernando de Igoa, haciéndose eco de las informaciones sobre un obrero atropellado mientras se dirigía en bicicleta a su trabajo. Bardem decide trabajar a partir de ese argumento, influido por la película *Crónica de un amor* de Antonioni, que también trata de una mujer infiel y está protagonizada por Lucía Bosé. Este argumento le sirve a Bardem para hacer una película que critica al régimen y a la sociedad que lo sostiene y apoya y que miraba la guerra civil desde una perspectiva distinta a la del bando vencedor.

Tras el éxito cosechado por *Calle Mayor*, en 1956 Bardem decide trasladar a la pantalla la obra de teatro de Carlos Arniches, *La Señorita de Trevélez* (1916). *Calle Mayor* es una adaptación libre de *La Señorita de Trevélez* de Carlos Arniches o tal y como afirma Rosanna Mestre (2002, p. 419), “con el [la] que mantiene relaciones de tipo hipertextual”. Escrita en 1916 –la película se sitúa en 1956 por lo que hay una divergencia en las fechas–, esta obra de teatro en tres actos cuenta la lucha de dos hombres, Numeriano Galan y Pablo Picavea, por seducir a Solita, criada de casa de los Trévez. La película es una interpretación de la obra teatral que le sirve a Bardem como excusa ya que solo mantiene la idea y la trama. Por un lado, desaparecen

---

<sup>6</sup> De *Calle Mayor* se ha dicho que es la mejor película de Bardem por su “notable equilibrio entre los aspectos estilísticos y los temático-narrativos” (Pérez Perucha, 1997, p. 402).

muchos personajes de la obra de teatro, como el hermano de Solita –el personaje de Isabel no tiene ningún hermano en la película- y por otro lado, algunos personajes ganan relevancia, como el personaje femenino de Solita –en la película, este personaje adquiere mayor protagonismo en la figura de Isabel-. Además se produce un desdoble en el personaje del profesor en dos personajes: Marcelino, el escritor mayor que vive en el pueblo y Federico, el amigo de Juan que viene a visitarle y que es un escritor comprometido.

Además, la película adquiere un sentido dramático que la obra de teatro no tiene, ya que esta es una sátira. En la película, lo cómico pasa a ser tragedia y un drama socio-sentimental. En este sentido Nadal (2002, p. 444) indica que

lo más notable no son tanto las variaciones en el argumento o en los personajes, como la transformación de lo cómico en tragedia contenida, en drama socio-sentimental. Efectivamente: no hay chistes, en tanto que, en *La señorita de Trevélez*, abundaban. Se esfuma igualmente el guiñol; los personajes se humanizan: aparecen los sentimientos (...) Dicha mutación del género artístico va unida al cambio de la actitud farsesca, entendido aquí como neorrealismo social (...) Si en cierta medida la voluntad artística se construía en la obra de Arniches mediante la caricatura, en la de Bardem se construye, en lo que se refiere al grupo de amigos y a sus risas, mediante la distorsión expresionista de lo acústico.

Bardem, en el proceso de adaptación, elimina los chistes y el perfil grotesco y cómico de los personajes masculinos quienes adquieren mayor complejidad –aunque el grupo de amigos continúe siendo una caricatura y tenga el perfil grotesco de la obra-. En la película, uno de los personajes que más se diferencian con respecto a la obra de teatro es el de Isabel, ya que se dignifica este personaje. Nadal (2002, p. 441) señala que éste será “el cambio más llamativo (...) [ya que] de ser en la obra de teatro un personaje de segundo orden, pasa a ser el protagonista individual indiscutible de la película. Esta focalización se ve favorecida por la inexistencia en *Calle Mayor* del personaje del hermano de Flora, Gonzalo, que era uno de los protagonistas o, tal vez, el protagonista en la obra de teatro”.

El personaje de Isabel, en torno al que gira la trama, se convierte en esencial para la historia y para la película ya que, gracias o a través de ella, se irán descubriendo muchas de las claves que la película alberga. Además de este cambio sustancial, Bardem compejiza la trama, ya que la película tiene un mayor sentido político que la obra de teatro, adoptando muchos de los temas bardenianos: “desde la necesidad de la toma de conciencia hasta la solución de una alternativa que desborda lo existencial para alcanzar lo social, en una perfecta ilustración de la imprescindible regeneración nacional” (Monterde, 1995: 288). La película es una clara reivindicación contra los señoritos ociosos, contra la España inculta e improductiva.

### **Representación de la sociedad franquista**

- *Calle Mayor*

La película tiene una clara intención de representación realista de la España de los años 50. Bardem nos traza el retrato de una ciudad tradicionalista y patriarcal, donde la imposibilidad de casarse se convierte para Isabel en un drama, puesto que en la sociedad española de los primeros años del franquismo la mujer sólo sirve si está acompañada de un marido y es abnegada madre o, en su defecto, si es monja. La representación que se nos hace en esta película del género femenino es el de una mujer sumisa y subordinada al hombre, para quienes era fundamental el matrimonio y la formación de una familia, todo esto apoyado y sustentado en torno a las directrices que marcaba la iglesia católica.

De hecho algunas de las frases de la película reflejan esta situación: “Se ha puesto gorda con el matrimonio” o cuando la sirvienta la dice a Isabel “espabila, que se te pasan los años” o como cuando Isabel le dice a Juan: “estoy empezando a vivir ahora”, incluso más reveladora resulta la conversación entre Juan y Tonia, la



prostituta, cuando esta le dice: “las mujeres solo podemos esperar, en las esquinas, en los soportales de la plaza...detrás de la ventana”. Esperar a que llegue un hombre que quiera casarse con ellas para que puedan vivir tal y como la sociedad manda. Además gracias al personaje de Isabel, Bardem realiza un análisis de la mujer de la pequeña burguesía de una ciudad de provincias. Juan Miguel Company señala sobre este personaje que (1996, p. 18),

Isabel –la solterona engañada de la fábula- se revela como uno de los personajes más vivos, tiernos y patéticos de la filmografía del realizador. Y ello es así no sólo por la sensible recreación que del mismo hace Betsy Blair, sino por todo lo que conlleva de penetrante observación de la condición femenina en el entorno de una asfixiante ciudad de provincias y sus castradores rituales. Heroína antirromántica donde las haya, Isabel sólo aspira a ver realizado su transmitido ideario doméstico de esposa y madre, viendo satisfecho así el ceremonial que la emparenta –como se dice en el filme– con la prostituta: la espera del hombre. Y tal vez el modelo reducido de su itinerario en la narración sea la ejemplar secuencia del salón de baile del casino donde todo un entorno de ilusión y amorosas expectativas se trasmuta, finalmente, una vez conocida la amarga verdad, en agresión, arrojando a la protagonista a esa Calle Mayor bajo la lluvia, cuya tristeza irremediamente impregna el último plano del film.

De hecho, la película también refleja el costumbrismo de la época en varios aspectos: la opinión de los demás, la religión, la opresión, la falta de libertad y en diversos símbolos, como la Calle Mayor. En estas ciudades, tal y como lo refleja la película, lo que importa es lo que opinen los demás de uno mismo. De hecho, en una conversación entre Federico y Juan se alude a este tema, cuando, mientras están tomando el aperitivo ven pasar a la gente y hablan sobre ellos. A este respecto, Ríos Carratalá (1994, p. 115) indica que

la joven rica y por lo tanto codiciada, el soltero que está a punto de comprometerse y dejar de serlo porque le han «pescado», el matrimonio tan respetable como aburrido... e Isabel, la que –según la opinión común– ya está muy vista. ¿Por qué? ¿Quién lo ha dictaminado? No importa. Las opiniones comunes en estas ciudades son dogmas. Nadie duda. Se repiten y punto.

La religión y la Iglesia están omnipresentes en la vida de *Calle Mayor*, especialmente en las mujeres que van a misa con regularidad. De hecho, cuando don Tomás describe la ciudad a Federico Rivas, le dice: "Hay tres cosas que son el diapasón de la ciudad: las campanas de la catedral, los seminaristas por la alameda en el crepúsculo de tres en tres y el paseo por la Calle Mayor". En la película es constante el sonido de las campanas a lo largo del metraje, que nos recuerda que el poder de la Iglesia siempre está presente y vigilando. Además, durante la película son varias las veces que la cámara nos muestra la Catedral, que "se convierte en una presencia imborrable de la retina del espectador (...) Este hecho, unido a la arquitectura del edificio, de gruesos muros, nos hace pensar en la disposición física y espiritual de la ciudad en torno al núcleo formado por la catedral" (Martínez, 2002: 774). Es el interior de la Catedral el lugar elegido por Juan para iniciar la broma a Isabel, pues es allí donde Juan va a buscarla y pedirle que sean novios y es en la procesión del pueblo donde Juan se declara a Isabel mientras las mujeres cantan: "Bendita tú eres entre todas las mujeres". Y es también en la Iglesia donde los hombres expían sus pecados del sábado noche, de hecho, la película muestra cómo los amigos de Juan, al volver del prostíbulo, dan una limosna en la Iglesia.

Otro elemento que se repite en la historia y que nos indica la importancia que tiene en la película y en especial con las secuencias tan importantes en las que aparece, es la estación de tren. No solo oímos su pitido a lo largo de la película, anunciando las llegadas y las salidas, sino su presencia nos indica que por un lado sí hay salidas a la falta de opresión y libertad en la que vive la ciudad.

Es en la estación de tren donde Juan e Isabel entablan una de sus primeras conversaciones. A ella ha acudido Juan a despedir a su amigo Federico quien, tras pasar unos días con él, regresa a la capital. Isabel justifica que está en la estación diciéndole a Juan que "yo no he venido a despedir a nadie, vengo muchas veces, así,

por nada. Me gusta ver los trenes”, con palabras donde esconde a duras penas sus ansias de evasión<sup>7</sup>. También en la estación de tren transcurre la penúltima escena donde Federico cita a Isabel para ayudarla en su huida de la ciudad, pero Isabel no subirá al tren y se quedará, como siempre, en el andén. Isabel decide que para ella no hay escapatoria, de hecho no sabe qué contestar cuando el taquillero le pregunta “para dónde quiere el billete”, por lo que decide quedarse en la ciudad, afrontar la burla y su futura vida de solterona.

Pero sin duda uno de los elementos más importantes es la Calle Mayor, eje vertebrador de la vida en la ciudad. De hecho, su importancia es tal que es título de la película y forma parte de la voz en off que introduce la película: “el sonido de la gran campana inaugura ya el aire aún dormido de la ciudad, después viene otra vez el silencio y en él, el rumor de la escoba municipal poniendo a punto para el día la Calle Mayor”. Es el lugar por el que la gente se pasea para ver y dejarse ver y que ejerce en la gente una presión, ya que aquellos que no han conseguido casarse o tener una buena conducta o cualquier cosa que sea reprochable son vistos en sus paseos por la Calle Mayor y son objeto de burlas y comentarios por parte de los otros<sup>8</sup>. De hecho, los paseos por la Calle Mayor son síntoma de la vida predecible y monótona, equivalente de la abulia e inercia que impera en la ciudad, y que se convierte en un símbolo que representa a España en estos días. De hecho, este mismo símbolo también está presente en la literatura, lo que demuestra que es una preocupación universal, tal y como se puede ver en este extracto de *Usos amorosos de la posguerra*, de Carmen Martín Gaité (1987, p. 147):

---

<sup>7</sup> Tanto el tren como el cine son las vías de escape de Isabel, tal y como ella misma indica cuando le cuenta a Juan que “a mí todas esas películas de amor me encantan, sobre todo, si son americanas”.

<sup>8</sup> “Tradicionalmente, la calle es el espacio adecuado, incluso favorable —por cuanto la expone a la mirada— para la mujer, pero para una determinada mujer puesto que, en un cruel diálogo acerca de Isabel, los amigos de Juan comentan: “Pobrecilla, a mí me da lástima”; “Cuando son jóvenes pasean y luego se casan y ya está” “ [y si no se casan], se encierran y no dan la lata”; “Todas las chicas de su quinta o están casadas o se han hecho monjas o se están en la cocina” “ Y ella, en cambio, erre que erre” (Martínez, 2002, p. 775).

En todas las ciudades españolas existía una calle principal o plaza mayor donde a horas fijas tenía lugar la ceremonia, hoy en desuso, del paseo. De una a dos y de nueve a diez, a no ser que estuviera nevando, las amigas se arreglaban para salir a dar una vuelta y recalaban indefectiblemente en aquel lugar de la reunión (...) Por ejemplo, en la Plaza Mayor de Salamanca, las chicas paseaban en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que los hombres lo hacían en sentido contrario.

Pero si en *Calle Mayor* hay una denuncia que Juan Antonio Bardem quiere hacer visible es la falta de libertad que vive España en esos años. Así lo demuestran muchos de los diálogos de la película en los personajes de Federico y Tomás. Por ejemplo, cuando Tomás habla con Juan sobre sus amigos les dice que éstos hacen bromas porque se aburren, porque no tienen nada que hacer. Federico, cuando descubre la broma que van a hacerle a Isabel, reprocha este comportamiento a los amigos y les llama canallas, gamberros, les dice que no tienen ninguna inquietud ni nada que hacer... es una reflexión sobre la España de esa época. Esta misma reflexión, la de la falta de libertad y la de que no hay nada que hacer también está presente en la literatura de la época, por ejemplo en libro de Carmen Laforet, *Nada* (1999, p. 42):

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias completas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una madera vieja a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. El olor de la abuela, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea... y sin embargo, había llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calles Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir y se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román. El resultado parecía ser aquella esperada tristeza (...). La abuelita vino a hacerme compañía. Vi que trataba de coser con sus torpes y temblonas manos un trajecito del niño. Gloria llegó un rato después y empezó a charlar, con las manos cruzadas bajo la nuca. La abuelita hablaba también, como siempre, de los mismos temas. Eran hechos recientes, de la pasada guerra, y antiguos, de muchos años atrás, cuando sus hijos eran niños. En mi cabeza, un poco dolorida, se mezclaron las dos voces en una cantinela con fondo de lluvia y me adormecían.

A través de todos estos símbolos y elementos, Bardem reflexiona sobre la Dictadura y la sociedad en la película. Gracias a esta historia, Bardem ataca el germen del franquismo: su machismo, su exagerada religiosidad y las restricciones de libertades en nombre de las “buenas costumbres”. Pero también critica a la sociedad española de la época: el comportamiento sexista, el estilo de vida, el jugar con las costumbres y las normas para herir.

Tal y como pasa con el personaje de Federico en la película<sup>9</sup>, quien en un momento de la película dice: “mi país está aquí, en la ciudad, en ver, oír, contar, decir la verdad, no tener miedo...”, Bardem utiliza *Calle Mayor* para denunciar el tradicionalismo y el papel secundario de las mujeres, entre otras cosas. Bardem reflexiona sobre todo esto, sin mencionar al régimen ni a Franco, escapando de la censura a partir de lo que ésta le permitía.

*Calle Mayor*, con una trama que esconde varios gritos de denuncia, no podría ser más redonda. Es de esta manera como el cine se convierte en arma de la revolución y de la denuncia o, como ha señalado Imanol Zumalde (1998, p. 274), “la enseñanza (moraleja) que el espectador recibe no deja lugar a dudas: el silencio ante la realidad socio-política siempre obtiene como pago el enclaustramiento existencial”.

- *Muerte de un ciclista*

Los personajes principales de la película y sobre la que versa todo el argumento son Juan<sup>10</sup> y María José. Él es un profesor universitario que consigue su puesto gracias a su cuñado, un alto cargo del régimen, tal y como se indica varias

---

<sup>9</sup> Federico, tal y como ha señalado Ríos Carratalá (1994, p. 176) “es el personaje conciencia y modélico propio de una película que responde a una clara intención ideológica y política”.

<sup>10</sup> Interpretado por Alberto Closas, un actor exiliado.

veces en la película. Con este personaje Bardem denuncia el enchufismo del régimen, donde se trabaja gracias a los contactos que uno pueda tener<sup>11</sup> y donde todos aquellos que forman parte del régimen son personas de una moralidad intachable, tal y como se refleja en este diálogo entre Juan y su madre<sup>12</sup>:

Madre (sobre el cuñado): Es una magnífica persona

Juan: Forzosamente, está ahí arriba

M<sup>a</sup> José es una joven dama de la burguesía madrileña casada con un rico industrial, al cual no le importa que su mujer tenga una aventura, sino mantener las formas<sup>13</sup>, encantada de su estatus social el cual pretende a toda costa, incluso cuando ha atropellado a un ciclista al cual no ha dado socorro o matando a su amante ya que este quiere confesar a la policía el atropello del ciclista. Descubrir qué ha hecho –tener una aventura y matar a un ciclista- supondría perder todo aquello por lo que ha “luchado”: su forma de vida, su estatus, su posición social... Tal y como le dice Juan: “Tu egoísmo es lo único que está por encima de todo”, lo que se ve reflejado en su forma de comportarse en toda la película y también en su labor social, sus obras de caridad. Ella, junto con sus amigas de la alta sociedad, realizan acciones benéficas pero la excusa es hacer una fiesta, tal y como se puede ver en este diálogo: “es a beneficio de los niños tontos, sordos, ciegos, pobres, no sé... pero va a estar bien, lo pasaremos muy bien”. Tanto M<sup>a</sup> José como su marido comparten sus ratos de ocio con la alta sociedad, gente vacía que se divierte en fiestas y están alejados de la realidad y de la otra sociedad española, la de clase baja, la

---

<sup>11</sup> En una conversación que tienen Matilde –la alumna de Juan- y Juan, ésta le dice: “a usted le protege la universidad y su cuñado”. En esta conversación se hace evidente el poder que tienen las personas relevantes en el régimen.

<sup>12</sup> A pesar de tener escasa importancia argumental, la madre de Juan habla con Juan y con Matilde sobre cómo son las cosas, la sociedad y el contexto político, todo ello de forma sutil, sin hacer alusión directa al régimen.

<sup>13</sup> En una discusión entre M<sup>a</sup> José y su marido éste le dice: “Tú no me quieres, quieres todo esto... todo lo que te puedo dar”.

representada por el personaje del obrero. Este contraste que la película muestra entre unos y otros, lo de clase alta y los de baja, representa la desigualdad que existía en la España franquista. Por un lado tenemos a la clase baja, representada por el ciclista atropellado<sup>14</sup> y su familia: viaja en bicicleta, vive en una casa muy pobre, las calles están sin asfaltar... La clase alta, representada por M<sup>a</sup> José y su entorno, viven en la opulencia, rodeados de lujos y fiestas, a los que no les importa nada más que lo que les reporta beneficios o diversión<sup>15</sup>. De este modo se muestra a lo largo de la película las acusadas diferencias entre la alta burguesía, que viaja en coche, y la clase trabajadora, que tiene que desplazarse a pie o en bicicleta –la bicicleta es un símbolo de la clase social baja que abre y cierra la película–.

Dos personajes muy interesantes y que empujan la trama son Rafael y Matilde. Rafael es un crítico de arte sarcástico y que pertenece al círculo de M<sup>a</sup> José y su marido. Es un personaje malvado típico, suficientemente cínico para vivir como un parásito y suficientemente lúcido como para sentir asco por el amor de M<sup>a</sup> José y Juan, huele de lejos el affaire, el escándalo y el consiguiente beneficio bajo la forma de chantaje<sup>16</sup>. A través del personaje de Rafa, el realizador juega con el espectador que desconoce lo que sabe este personaje de los hechos, si solo sabe que Juan y M<sup>a</sup>

---

<sup>14</sup> La secuencia de inicio de la película es todo un ejemplo de buen uso del lenguaje cinematográfico. Bardem utiliza un plano general y deja el cuerpo del ciclista fuera del plano. Se oculta elegantemente el cuerpo del ciclista para que todos nos sintamos identificados con ese cadáver que representa al pueblo no adinerado y anónimo. En la secuencia no hay diálogo, sino que se utiliza la música para crear tensión dramática. Cuando Juan se acerca al ciclista atropellado, la cámara está a ras de suelo y solo se ve en primer plano la rueda de la bicicleta dando vueltas.

<sup>15</sup> Juan Antonio Bardem utiliza el montaje en paralelo de dos secuencias para representar las dos Españas. Así, mientras se nos muestra a M<sup>a</sup> José y sus amigos en una boda de la alta sociedad, Juan acude al barrio del obrero para conocer dónde vivía. De este modo se nos muestra la riqueza y la pobreza de la España de los años 50 y la separación que existía entre pobres y ricos era muy clara donde cada segmento de la población asumía su propio rol por sistema. Para ello utiliza una sucesión de planos/contraplanos entremezclando la visita de Juan a la corrala donde vivía el ciclista y la boda y la fiesta posterior a la que asiste M<sup>a</sup> José, en una lección de lenguaje visual para mostrarnos la contraposición entre riqueza y miseria.

<sup>16</sup> En un diálogo con M<sup>a</sup> José y Juan, Rafael les dice: "Me tienes miedo... yo sé cosas feas de vosotros, que nadie las sabe...vosotros sois basura... yo se vuestras cosas sucias, las cosas que todos escondéis, para seguir siendo la virtuosa dama, el respetado profesor..."

José son amantes o si también sabe que atropellaron a un ciclista, el cual murió. También con la intriga de saber qué sabe Rafael, se refuerza la importancia de los diálogos y de los silencios en la trama:

Nadie habla claro, los diálogos están llenos de dobles sentidos, de silencios y de juegos de miradas<sup>17</sup>.

Matilde, una alumna de Juan a la que suspende injustamente, apenas tiene peso argumental, sin embargo resulta decisivo para el cambio que Juan experimenta en la película. Cuando Juan suspende a Matilde injustamente, los compañeros inician una revuelta en una solidaridad altruista apoyada y respaldada por todos los estudiantes al completo, que se reúnen y gritan en el exterior del campus universitario pidiendo la dimisión de Juan, el profesor enchufado por su influyente cuñado. Matilde simboliza la solidaridad en una España de burgueses insolidarios. El relevo de una generación que se oponen al régimen franquista, movimiento que se está incubando en las aulas universitarias.

Entre los personajes se establecen una serie de relaciones que servirán a Bardem para denunciar ciertos aspectos de la España franquista. M<sup>a</sup> José y Juan son dos antiguos novios de juventud que continúan manteniendo una relación amorosa en secreto. El amor clandestino es un símbolo y sueño de una España reprimida y oprimida, vigilada, falta de libertades, aislada, subdesarrollada, con doble moral, sustentada por las falsas apariencias. Su historia de amor se verá afectada por el asesinato del ciclista. Mientras a M<sup>a</sup> José parece no afectarle la muerte del ciclista,

---

<sup>17</sup> Esta característica de la película se puede observar perfectamente en la secuencia en la que los protagonistas están en un tablado de flamenco. En esta escena, Rafa le está contando lo que sabe sobre M<sup>a</sup> José y Juan –el espectador nunca llega a saber si solo sabe que son amantes o también el atropello del ciclista- al marido de M<sup>a</sup> José. El espectador no llega a oír lo que le cuenta, solamente asistimos a una sucesión de primeros y primerísimos planos centrados en los rostros de los protagonistas (los amantes, el marido y Rafael), las expresiones de las caras nos transmiten una gran tensión, acentuada por las aperturas de cámara en las que se incrusta la música y el baile flamenco. El montaje crea una atmosfera asfixiante, opresiva –utilizando para ello planos cada vez más cortos de duración, acentuados con los planos de tacones y con una música cada vez más dramática-, enrarecida, donde se palpa la amenaza y la fatalidad, la tragedia final...



sino ser descubiertos, en Juan causará una crisis existencial. Los remordimientos de conciencia hacen que sufra una grave crisis anímica y un replanteamiento vital: abandonar la docencia y su relación amorosa. Es el personaje de Juan el que mayor evolución presenta desde el inicio de la película hasta el desenlace, lo que se ve reflejado en lo que dice de los estudiantes -“Lo importante es gritar”, “Es el problema de todos ellos”; “Yo también grito: fuera, fuera, fuera...”- y lo que decide hacer: dejar su carrera y a M<sup>a</sup> José. Su cambio de actitud refleja lo que el director quiere que pase en España.

*Muerte de un ciclista* es una película que habla de la hipocresía y de las falsas apariencias. Aparentar algo que no se es, como un feliz matrimonio. O de la hipocresía de hacer obras benéficas no para ayudar sino para pasárselo bien. También de la conveniencia, como la del matrimonio de M<sup>a</sup> José, quien no está con su marido por amor, sino porque le conviene, por mantener su estatus, su dinero, su posición social... su marido sabe lo del amante, pero está con ella porque es su mujer, una mujer guapa, elegante... ella no quiere estar con un ayudante de profesor universitario porque no le daría todo lo que ella quiere<sup>18</sup>.

Pero por encima de todo es una película que habla de la doble moral de la España de los años cincuenta<sup>19</sup>. Yacen dos polos diferentes en la película. Por un lado, está el no asumir responsabilidades, pasar por alto la gravedad de haber atropellado mortalmente a una persona y huir de la escena del crimen cuando todavía seguía con vida, querer indemnizar anónimamente como quien lava su conciencia con dinero, olvidarse del asunto y seguir como si nada hubiese pasado incluso en la infidelidad de un matrimonio y haber matado a un hombre, mientras

---

<sup>18</sup> En una conversación entre M<sup>a</sup> José y su marido este le habla de la importancia de mantener las apariencias, especialmente si se pertenece a la clase alta: “los apellidos se pueden estropear, pero quedan... en cambio el dinero se puede evaporar”.

<sup>19</sup> La acción dramática se desarrolla en Madrid y alrededores durante unas semanas de otoño/invierno de 1955. La película se rodó en Madrid en escenarios naturales y en unos estudios entre el año 1954 y 1955.

otra postura, la del valor ideal, nace tras un error en la universidad y en pensar en otro que no sea nosotros, y es que no basta con ser buena persona, nos podemos corromper como le pasa a Juan, quien aunque es inteligente se ha convertido en un tipo anímicamente derrotado y conformista, convirtiéndose en un perdedor. La consagración a un estrato social a cualquier precio, como representa M<sup>a</sup> José<sup>20</sup>, se contrapone al estado de confusión que se apodera de Juan quien, pese que actúa de acuerdo al sistema de valores que asume casi con el estoicismo propio de quien obedece gratamente a su benefactor, vislumbra un horizonte nuevo, el advenimiento de un modelo de sociedad que se está empezando a gestar.

Esta crítica al contexto social no solo se da en el cine de Bardem o en el cine de este grupo de directores transgresores y disidentes, sino que también está representado en la literatura, como ya se ha mencionado al relacionar la película *Calle Mayor* con la novela *Nada* de Carmen Laforet. En la película *Muerte de un ciclista* se puede ver esta misma atmósfera y este mismo sentimiento de impotencia ante el régimen y un llamamiento a cambiar las cosas en las secuencias que comparten Matilde y Juan, con frases como “lo importante es gritar”, “es el problema de todos ellos”, “yo también grito: fuera, fuera, fuera...”. En una de las secuencias se oye a los estudiantes protestando por el suspenso injusto de Matilde, es un reflejo de los primeros conatos de la revolución estudiantil. Matilde representa el relevo de una generación que protagonizará importantes cambios por lo que Juan no dudará en despedirse de ella deseándole “Suerte”. Juan, al que el accidente le sirve como catarsis para romper con un mundo que odiaba y para darse cuenta de que hay otro mundo, desea que algo cambie en la sociedad y sabe que será la generación de Matilde, sus estudiantes, quienes pueden propiciar este cambio.

El atropello del ciclista y su posterior muerte causan en Juan todo un

---

<sup>20</sup> Es significativa la secuencia en la que M<sup>a</sup> José echando dinero en los cepillos de la iglesia mientras muestra absoluta indiferencia por el crimen cometido. A ella solo le preocupa su estatus social, su vida.

maremágnum de emociones y sentimientos, que le cambiarán para siempre. Él quiere hacer bien las cosas, por lo que le dice a M<sup>a</sup> José que deben ir a la policía a confesar lo que han hecho, pero M<sup>a</sup> José no quiere perder por nada ese mundo tan fácil y agradable en que vive y el único obstáculo es Juan. M<sup>a</sup> José lo atropella y al hacerlo encuentra también la muerte.

La película se cierra igual que se abre: un coche a toda velocidad, un ciclista que se cruza, pero en este caso es M<sup>a</sup> José la que está herida... pero el ciclista no dudará en pedir ayuda. La muerte de Juan a manos de M<sup>a</sup> José adquiere trascendencia y verosimilitud en cuanto a la social se trasciende al mismo ámbito actuando políticamente: es una clase social defendiendo a toda costa sus privilegios...

## Conclusiones

Hablar de *Calle Mayor* supone hablar de un puzzle con muchas piezas que, encajadas correctamente, permiten a Bardem criticar el Franquismo y la sociedad de la época. Por un lado, estaría un joven director de cine, vinculado ideológicamente a la izquierda en un país donde no hay libertad de expresión y donde la más mínima crítica es castigada por el régimen político de la época, el Franquismo. Bardem, además, es consciente de que el cine español debe cambiar y evolucionar, mostrándose partidario de la corriente estética cinematográfica del neorrealismo. Otra de las piezas, clave en este puzzle, es la obra de Arniches, uno de los más denostados dramaturgos de la época por su popularismo que, sin embargo, llamó la atención de un director de cine como Bardem. *Calle Mayor* fue una de las películas más importantes en la filmografía de Juan Antonio Bardem. No solo por el reconocimiento que obtuvo –ganó el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Venecia de 1956 y a punto estuvo de lograr el León de Oro en la categoría principal, aunque finalmente quedó desierta. También fue elegida por la Academia

Española de Cine para representar a España en los Oscars, aunque finalmente no fue seleccionada- sino por el prestigio que el cineasta obtuvo con ella, a pesar de que, debido a su militancia en el PCE, Bardem lo tuvo difícil para hacer películas ya que se le aisló por sus simpatías políticas.

*Muerte de un ciclista* es la descripción crítica de un país que vive un periodo de confusión social, en el que la miseria y el lujo no hallan un punto medio de confluencia. La "crítica realista" de Bardem y su análisis del comportamiento de las personas, y la sociedad en general, en extremos odiosos y crueles, nos recuerda que la crueldad no conoce límites y nos presenta un duro retrato de la España franquista. Además, demuestra su empeño en hacer un proyecto de dignificación estética, intelectual e ideológica del cine hispano.

La "crítica realista" de Bardem y su análisis del comportamiento de las personas, y la sociedad en general, en extremos odiosos y crueles, nos recuerda que la crueldad no conoce límites. Nos recuerda que las personas somos un claro reflejo de nuestro entorno con sus más y sus menos, y que somos la primera amenaza para los que nos rodean llegados a un caso extremo.

## Referencias

ARISTARCO, Guido; PÉREZ PERUCHA, Julio; SANZ DE SOTO, Emilio; SALA, Ramón; ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; GALÁN, Diego; SANTOS FONTENLA, César; TORRES, AUGUSTO M. et AL. **Cine español (1896-1988)**. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.

CASTRO, A. Entrevista a Juan Antonio Bardem. Un renovado del cine español. **Dirigido por ...: Revista de cine**, 245, pp. 52-63, 1996

CAPARROS; J. **El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975**. Barcelona: España. Edicions Universitat, 1983.

CERÓN GÓMEZ, J.F. (1998). **El cine de Juan Antonio Bardem**. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

COMPANY, J.M. **Huellas de luz**, Diorama, 1983.

LAFORET, Carmen. **Nada**. Madrid: Ediciones Destino, 1999.

MARTIN GAITE, Carmen. **Usos amorosos de la posguerra**. Anagrama: Barcelona, 1987.

MARTINEZ, M. C. **La novela española y el cine en la postguerra. Algunos aspectos comunes en Calle Mayor y La Tía Tula**, Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica / coord. por Miguel Angel Muro Munilla, pp. 767-777, 2004.

MESTRE, R. Calle Mayor (1956) desde La señorita de Trevélez (1916), In: ROMERA, J.: **Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del S.XX**, Madrid, Visor, pp.419-425, 2002.

MONTERDE, J.E. **Historia del cine español**. Madrid: Cátedra, 1995.

PÉREZ PERUCHA, J. **Antología crítica del cine español. 1906-1995**, Madrid: Cátedra, 1976.

PÉREZ PERUCHA, J. El cine español de los 50: Algunos elementos del paisaje. **Tiempos del cine español**, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián, 1990.

VV. AA. **Historia del cine español**. Cátedra: Madrid, 1995.

ZUMALDE, I. El peso del saber (Velada invitación al compromiso en Calle Mayor de Juan Antonio Bardem). **Cuadernos de la Academia**, nº 2, pp. 269-274, 1998.