

La sociedad cerrada. Bardem de *Calle Mayor* a *Nunca pasa nada*

Antonio Checa

Universidad de Sevilla

Juan Antonio Bardem, que se ha acercado en sus primeras películas a las clases modestas madrileñas -en *Esa pareja feliz*, el film que rueda con Berlanga, o *Felices Pascuas*, un agridulce cuento de Navidad- y a la burguesía matritense en *Muerte de un ciclista*, va a ofrecer luego dos películas, *Calle Mayor* y *Nunca pasa nada*, rodada ésta siete años después de aquella, que constituyen su acre acercamiento al mundo de la pequeña ciudad interior española como trasunto de la sociedad cerrada, sin horizontes, del franquismo. Figuran sin duda entre lo mejor de su filmografía. Aunque la crítica, sobre todo la no española, tendió a ver la segunda como una "Calle menor" -asi se la llegó a calificar en Italia- lo cierto es que hay notorias diferencias -también, cierto, similitudes-, y que la segunda es, acaso, más dura y desgarradora que la primera. El mundo cerrado e inquisitivo de esas ciudades medias, ni urbes ni pueblo, que tanto reflejo tiene en la literatura española, y en especial la de los primeros lustros del franquismo -recordemos por ejemplo la conocida novela *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité-, llega también, pero con muchas más dificultades por la censura, al cine español de la época¹.

Las dos películas, de 1956 y 1963, son coproducciones hispano francesas en las que el capital español supone el 70%, y en ambos es una actriz extranjera la protagonista, la norteamericana Betsy Blair en *Calle Mayor*, y la francesa Corinne Marchand en *Nunca pasa nada*, que ruedan en España en los mejores momentos de su carrera. La primera ha hecho en 1955 la notable *Marty*, dirigida por Delbert Mann, en tanto la segunda ha protagonizado en 1961 *Cleo de 5 a 7*, bajo la dirección de Agnes Varda. Las dos películas de

¹ Una excelente perspectiva global en: Ríos Carratalá, J. A. (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Universidad de Alicante, Alicante, 232 pp.

Bardem buscan, visiblemente, públicos mayoritarios. Y a esa aspiración contribuyen desde luego los colaboradores de que se rodea el realizador madrileño, de directores de fotografía a compositores, aunque Bardem es siempre, amén de director, el guionista de sus películas.

Calle Mayor se rodó principalmente en tierras palentinas: los largos paseos bajo los soportales de esa calle, algún aspecto de la catedral, la fría estación de ferrocarril; también en Logroño -las torres gemelas de la iglesia de La Redonda y la plaza frente a ellas- y en Cuenca: el puente sobre el río, los pasadizos, las alamedas invernales con la ciudad al fondo. En Palencia se estrenó el 24 de marzo de 1957, ya aureolada por algunos premios internacionales. Casi seis años después, el 15 de diciembre de 1963, se creaba en la ciudad castellana el Cine Club Calle Mayor, llamado a una larga huella en la vida cultural palentina y cuya biblioteca se enriqueció de inmediato con donaciones de Bardem. *Nunca pasa nada*, concluida a finales de 1963, tuvo que esperar hasta febrero de 1965 para proyectarse en salas comerciales. Pero su estreno fue precisamente en Palencia, el 28 de diciembre de 1963, en pase auspiciado por el aludido cine club y en cumplimiento de una promesa en ese sentido realizada por el director español a sus promotores, al estreno asistieron los dos protagonistas españoles, Antonio Casas y Julia Gutiérrez Caba.

Calle Mayor

Una conocida obra de Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez* (1916), la historia de una solterona de pequeña ciudad víctima de una broma que la hace creer que ha despertado un gran amor y va a casarse, había tenido una primera versión cinematográfica en vísperas de la guerra civil, en realización de Edgar Neville, quien mantuvo el título y el contenido de la obra teatral en su película. Veinte años después, Bardem va a realizar una nueva y más ambiciosa versión, menos ceñida al precedente literario. Se ha señalado con acierto la influencia en ella de la película de Fellini *I vitelloni* (*Los inútiles*, 1953), en cuanto tiene de crítica de una pequeña burguesía ociosa personificada en un grupo de amigos, pero en el film atrae e importa mucho más por el retrato de esa mujer engañada que tendrá la opción de escapar de su ciudad y no se

atreverá a hacerlo y cuyo drama va copando paulatinamente la narración, ayudado desde luego por la notable interpretación de la actriz norteamericana.

El rodaje de la película, iniciado en febrero de 1956, fue accidentado, especialmente por la detención en Palencia, a los pocas semanas, del propio director -quien permaneció en la cárcel durante 15 días-, a raíz de declararse el estado de excepción en España², mientras el régimen presionaba para la sustitución de Bardem -cuya militancia política era bien conocida- por otro realizador, por fortuna sin éxito, gracias en parte a ser una coproducción y no estar por esa sustitución los productores franceses. Betsy Blair, además, se negó a rodar si no era a las órdenes de Bardem.

El film se inicia con un prólogo, por clara imposición de la censura, que matiza que los hechos descritos pueden suceder en cualquier ciudad de cualquier país, forma aparente de restarle dureza y capacidad crítica³. En *Nunca pasa nada* no existe ese prólogo impuesto y la identificación con el aquí y ahora español es si cabe más nítida, aunque en el film de 1956, desde el título, todo apunta a la pequeña ciudad interior española.

José Enrique Monterde subraya de la película "el cuidado en la crónica ambiental, la denuncia del estancamiento provinciano bajo el peso de las costumbres y tradiciones especialmente sufridas por las mujeres de la pequeña burguesía [como] valores de un film casi redondo, donde por otra parte reaparecen los eternos temas bardemianos: 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"⁴.

² Los incidentes estudiantiles con heridos producidos el 9 de febrero llevaron a una crisis en el gabinete, con destitución de dos ministros, los de Educación y Gobernación, y, dos días después, a la detención de Bardem, muy espectacular además en las formas. Véase la entrevista con el realizador en *Dirigido por*, nº 245, 1996.

³ Práctica muy frecuente en la censura española de la época, recordemos por ejemplo la voz en off que quiere aportar ilusión al desesperado final de *Ladrón de bicicletas*, y que curiosamente se ha mantenido en la versión comercializada en VHS y DVD.

⁴ En VV. AA. (1995), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, p. 288. Véase también la crítica del mismo autor a la película en Pérez Perucha, Julio (1997), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra, Madrid, pp. 401-403.

La censura impidió que los aspectos religiosos, el papel de la práctica religiosa en esa sociedad cerrada, tuvieran más relevancia en el film, aunque una de las mejores secuencias se desarrolle en el interior de una iglesia, la declaración de amor del falso amante se haga en mitad de una procesión - también hay una procesión en *Nunca pasa nada*- y quede discretamente subrayado el valor refugio de esa práctica religiosa en el personaje de Isabel. Fuera quedaron secuencias sobre caridad y religión y hasta meros planos, como paseos de seminaristas -alguno quedó-, que subrayaban la poderosa presencia física de los religiosos en el paisaje humano de una pequeña ciudad castellana del franquismo. En *Nunca pasa nada* son las compañeras de la "novena", las teóricas beatas, el núcleo inquisitivo de la población y las encargadas de "abrir los ojos" a Julia sobre lo que está ocurriendo entre su marido y la forastera. Pero a Enrique, el esposo, que trabaja en la clínica con monjas, lo veremos cruzar varias veces ante la iglesia sin entrar en ella.

La visión de esa pequeña burguesía local en la película es implacable pese a los estragos de la censura. Ahí está el dubitativo protagonista, permanentemente indeciso y zarandeado por las influencias de un grupo de amigos de sala de billar, ociosos y sin horizonte, un personaje capaz de engañar pero no de desengañar, torturado pero apocado, reflejo de muchos sectores de esa sociedad conscientes de su propia inutilidad y su propia cobardía, o el personaje de Don Tomás, conocedor de su propia sociedad, crítico de palabra con ella, víctima también de las bromas de sus gentes, pero escéptico y sin afán alguno ya de transformación. Casinos y círculos recreativos -una institución que tiene amplio cultivo en el cine español-, refugio de la ociosidad, el inmovilismo y la murmuración, eterno punto de encuentro de las mortecinas "fuerzas vivas" locales, son lugares claves en ambas películas, sobre todo en *Calle Mayor*.

El ambiente opresivo de la ciudad está bien subrayado en secuencias como la del paseo bajo los soportales, donde los protagonistas ven continuamente cortada su conversación porque deben saludar a conocidos. Sin

que falten alguna otra que evidencia la morbosidad de unas amistades que "examinan" al novio o comentan la diferencia de edad entre ambos.

Hasta los sectores más oficialistas tienen que rendirse a la calidad de la obra de Bardem -que obtiene el premio de la crítica en el Festival de Venecia de 1956-, aunque críticos como Fernando Méndez-Leite, padre, tiendan a subrayar calidades complementarias: fotografía, música o interpretación: "Betsy Blair, actriz americana de apreciables dotes artísticas, vive su difícil papel y su máscara traduce bien la alegría del alma al alcanzar la finalidad suprema de la vida: el matrimonio"⁵.

Nunca pasa nada

Nunca pasa nada se rueda en 1963 en Aranda de Duero (Burgos), con algunas secuencias en Peñafiel, una de ellas muy hermosa, la que transcurre en el famoso y alargado castillo de la ciudad vallisoletana, en severo paisaje castellano. Aranda, por cuyo casco cruza entonces la N-1, es ciudad de intenso tráfico de camiones y en la película el paso incesante de esos vehículos, sus luces y ruidos, percibidos desde la acristalada casa del matrimonio protagonista, llega a configurar un inquietante fondo en muchas secuencias del film. Bardem intentó iniciar el rodaje en el otoño de 1961, coproducido por Uninci, la sociedad en que participa, pero el estallido del caso *Viridiana* y el subsiguiente hundimiento de Uninci, hace imposible la empresa. Sólo mediado 1963, cuando José María García Escudero ha llegado a la Dirección General de Cinematografía⁶, se logra la autorización para el rodaje, que se hará con distintos protagonistas y distintos productores.

La tranquila localidad -"Medina del Zarzal"- en que transcurre la narración va a verse sacudida por algo tan simple como la operación de apendicitis que debe realizar un médico local a una bella artista de una compañía de revistas en ruta hacia el norte. La estancia de la rubia francesa

⁵ Méndez-Leite, Fernando (1965), *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, tomo II, p. 261.

⁶ Bardem, muy duro en sus juicios, como muestran sus memorias, considera a García Escudero como "un hombre de bien" en su intervención en las jornadas "El cine español desde Salamanca, 1955-1995". Véase VV. AA (1995), *El cine español desde Salamanca, 1955-1995*, Junta de Castilla y León, Salamanca, p. 28.

remueve sin quererlo las tranquilas aguas de esa ciudad donde "nunca pasa nada" y hace aflorar la inseguridad, la infelicidad o la podredumbre del grupo de protagonistas y del coro griego que vienen a ser las murmuradoras mujeres y los envidiosos hombres de la localidad, pero todo volverá a la normalidad cuando la actriz continúe viaje con su compañía. El título francés de la película *-Une femme est passée-*, rehúye la dimensión localista del español para subrayar el terremoto que supone la inesperada presencia de la vedette en la ciudad.

Mucho más que centrarse en una figura, como la solterona de *Calle Mayor*, Bardem busca aquí una disección de la España interior cerrada, lo hace a grandes trazos -con una notable economía expresiva- para centrarse en ese grupo de personas para las que la estancia de la artista va a ser el brusco desencadenante de acontecimientos que les descubren sus propias frustraciones, las del médico -Antonio Casas⁷- que esos días cumple 51 años, atraído por la joven y consciente al mismo tiempo del vacío de su existencia, las de su esposa -Julia Gutiérrez Caba, en uno de sus mejores papeles en el cine-, que recomienda escapar del ambiente asfixiante, aunque sabe que ella nunca podrá hacerlo, la del joven y tímido profesor de francés del colegio de curas y profesor particular del hijo de la pareja -Jean Pierre Cassel-, único capaz de dialogar con la visitante, desenvuelta y alegre, frente al torturado grupo de personas que la rodea en esa Medina de Bardem.

Con la utilización de planos largos, con el recurso al plano secuencia, Bardem da más autonomía a sus actores de lo habitual en él y la película gana por ello en autenticidad, en dramatismo. Salvo Antonio Casas, excesivo en su gesticulación, el conjunto de protagonistas ofrece muy sólidas interpretaciones. La atmósfera fría y lluviosa de la ciudad invernal, el hecho de que la mayoría de las secuencias transcurran de noche y sean frecuentes los paseos callejeros nocturnos contribuyen también a la convicción que desprende la historia, en

⁷ Aunque a nuestro juicio no sea su mejor interpretación, *Nunca pasa nada* es, sin duda, la mejor película realizada por Antonio Casas (1911-1980). Manuel Román destaca que el actor gallego "nunca tendría una ocasión semejante ni había disfrutado antes de un papel de esa envergadura /.../ el era ese convincente doctor de doble vida, intachable para sus convecinos, que engañaba su esposa furtivamente". Véase Román, Manuel (1996), *Los Cómicos*, Royal Books, Barcelona, tomo V, pp. 101-103.

grado muy superior a otros filmes, anteriores y posteriores, del autor. Los diálogos en francés, escritos por Jean François Rey, cuya novela *Los pianos mecánicos*, será la siguiente realización de Bardem, aunque restaron atractivo en la taquilla española, subrayan la incomunicación entre dos personajes -el médico y la artista-, la lejanía de sus mundos, y por el contrario el paulatino acercamiento entre otros dos, el profesor y la francesa.

En las dos películas, dato a destacar, las protagonistas muestran mucha más entereza que los hombres. La Isabel de *Calle Mayor* o incluso la prostituta Tonia del mismo film, la Julia, y no digamos la Jacqueline, de *Nunca pasa nada* son desde luego seres más fuertes y muestran tener las ideas más claras que los Juan de ambos filmes -José Suárez y Jean Pierre Cassel- o el Enrique que incorpora Antonio Casas. Esas mujeres españolas no llegan a escapar del ambiente opresivo, y no por falta de voluntad o conciencia, sino de decisión, pero en la sociedad machista del momento ellas lo tienen mucho más difícil. Si *Calle Mayor* hunde el bisturí en la institución del noviazgo y algunos de sus rituales del periodo franquista, entre ellos el de ir al cine, uno de los escasos refugios para la intimidad en la ciudad provinciana, anunciar el compromiso y buscar piso, *Nunca pasa nada* lo hará en la del matrimonio, frágil pero que se mantiene por el qué dirán, la mera comodidad o la falta de una verdadera alternativa -sobre todo para la esposa- si hay ruptura. En ambas la mujer es la víctima.

La crítica del momento, aunque decepcionada o más bien desorientada mayoritariamente con el film, no deja de subrayar esa novedad. Javier León, crítico de *Film Ideal*, escribirá por ejemplo: "*Nunca pasa nada* es un paso adelante para Bardem /.../ A través de ella se vislumbra un avance del director hacia una postura más abierta ante la vida y el deseo de realizar un cine más moderno", aunque también recorta: "sobre Bardem pesa aún su poca capacidad para dar la psicología de los personajes por sus caras, sus miradas, sus movimientos. [No obstante] la declaración de amor de Cassel, una de las mejores escenas de la película, es tan sensible, tan viva, que produce en el espectador una sensación de impudor, de vergüenza, porque nos parece estar

viendo algo que viola el respeto que sentimos hacia la personas y su derecho a la intimidad"⁸.

No se olvide que en estos años se extiende la idea de un Bardem acabado⁹. En la misma revista, Javier Sagastizábal escribe unos meses antes: "contrariamente a la opinión más generalizada, me niego a aceptarlo en decadencia /.../ Dotado de una técnica excelente, Bardem adopta un estilo que a pesar de sus reminiscencias clásicas se manifiesta con un rigor expresivo absoluto. Es al mismo tiempo el único director español verdaderamente capacitado para la dirección de actores. Por todo ello, será interesante seguirle en la nueva etapa que ahora empieza"¹⁰.

Esa nueva etapa, sin embargo, defrauda. En una coyuntura en que la "nouvelle vague" está en su apogeo y la crítica se ilusiona con el nuevo cine español -el año en que Bardem rueda este film, 1963, es el año de *La Busca*, de Angelino Fons, y el año en que se estrena, 1965, el de *La Caza*, de Carlos Saura, películas muy logradas-, la película de Bardem pasa inadvertida y es infravalorada. Y esa infravaloración se mantiene mucho tiempo. Todavía, veinte años después del comentario de Sagastizábal, Emilio C. García Fernández en su amplia historia del cine español, despacha así el film: "*Nunca pasa nada* (1963), película con la que Bardem pretende inútilmente reencontrarse con la experiencia de *Calle Mayor*"¹¹. Unos años antes, el diccionario de directores de Pérez Gómez y Martínez Montalbán ha sido igualmente esquivo, en este caso apoyándose en críticas ajenas: "En España de nuevo, Bardem rueda, por fin, *Nunca pasa nada*, que la crítica- incluyendo la del Festival de Venecia- moteja de 'Calle menor', indicando que es una reedición peor de su film anterior"¹².

⁸ *Film Ideal*, 1965, número 163, p. 170.

⁹ Conocida es la crueldad con que lo trata el crítico-director François Truffaut, quien a mediados de los sesenta llega a afirmar un "Bardem est mort". Sin embargo, en los años cincuenta ha sido la crítica francesa la que ha encumbrado a Bardem. En 1957 la revista *Arts* realiza una encuesta que lo sitúa entre los diez mejores directores de cine del mundo.

¹⁰ *Film Ideal*, 1963, nº 112, p. 36.

¹¹ García Fernández, Carlos E. (1985), *Historia ilustrada del cine español*, Planeta, Barcelona, p. 214.

¹² Pérez Cabo, Angel A, y Martínez Montalbán, José L. (1978), *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores*, Editorial Mensajero, Bilbao, p.40.

Por contraste, en los años noventa asistimos a una revalorización del film del realizador madrileño. En la *Historia del cine español* redactada por Román Gubern, Julio Pérez Perucha y otros destacados críticos españoles y aparecida de 1995, la consideración, aunque breve, es muy distinta: "*Nunca pasa nada* (1963), otra ácida radiografía de la España de provincias y la mejor obra de su realizador desde *Calle Mayor*"¹³. Dos años después, la rigurosa *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, dedica un amplio comentario al film, y todas sus circunstancias externas e internas¹⁴. Incluso se percibe su alza en la consideración de la crítica a través de las sucesivas ediciones del *Diccionario del cine español* de Augusto Martínez Torres, quien afirma que el film "tiene una altura jamás alcanzada por Bardem"¹⁵.

Llama la atención la airada reacción en aquellos años de los sectores más intransigentes de la sociedad española, señal sin duda de que perciben su carga crítica, su demoledora visión de una sociedad anquilosada. El futuro ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, de tan triste protagonismo en el aludido Caso Viridiana, reincide y desde su embajada en Roma fustiga la película -que concurre al festival de Venecia- porque le parece irreal ese "nunca pasa nada" de Bardem. Es cierto que España ha iniciado en esos años un cambio social acelerado, pero el mundo descrito por Bardem es bien real en los momentos en que rueda su film. El conocido cartel que se advierte en la secuencia en que Jean Pierre Cassel y Corinne Marchand beben en un bar -"Bailes modernos. Joven diviértete de otra manera"-, en el que las dos personas que bailan son demonios, tuvo larga vigencia en la España de la posguerra, pero ya a la altura de los años sesenta queda superado y el twist que baila Jacqueline, la "vedette" francesa, hacia el final de la película se oye en toda España, en tanto la "escapada a la capital", desahogo obligado al que se alude en algunas secuencias, va a ser sustituida por la búsqueda de las playas en Seat seiscientos. Quizá ese cambio social, que no político, que vive la España de finales del franquismo disminuye el impacto del film, pero

¹³ VV. AA (1995), *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid, p.331.

¹⁴ Pérez Perucha, Julio, editor (1997), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca española, Madrid, p.558-560.

¹⁵ Martínez Torres, Augusto (1994, 1999), *Diccionario del cine español*, Espasa Calpe, Madrid, p.350 y 604.

transcurridos cuarenta años desde su realización, aparece con toda su cruda y eficaz denuncia de una sociedad cerrada y falsa, profundamente triste, a través de unos personajes creíbles.

En ambas películas, más acaso en la segunda, Bardem hace gala de un excelente ritmo narrativo. Con detalles nos va indicando, por ejemplo, en *Calle Mayor* el paso del tiempo, la evolución plenamente ortodoxa del noviazgo de Carmen y Juan -pese a que la declaración se haga de forma y en lugar intempestivos, en secuencia milagrosamente salvada de la censura-, que viene a culminar en la secuencia de la visita a la futura casa. También en *Nunca pasa nada* el "secuestro" de la vedette por el médico enamorado de ella que quiere retenerla prolongando el periodo postoperatorio. La misma eficacia vía austeridad expresiva se da en la descripción de ambientes, sean exteriores -el paseo nocturno de Enrique y su amigo con parada sobre el modesto puente de hierro en *Nunca pasa nada*- sean interiores, como la antañona, recargada y rígida casa de Isabel en *Calle Mayor*. Un crítico francés, Jean Claude Seguin, destaca significativamente en esta última "la cuidadosa puesta en escena y la exactitud del tono"¹⁶.

Ambas películas comparten montadora -Margarita Ochoa-, buena fotografía: Michel Kelber en *Calle Mayor*, dotada además de una excelente iluminación que ronda con frecuencia el tenebrismo¹⁷, y Juan Julio Baena, en esos años en su mejor momento como director de fotografía preferido del nuevo cine español, en el caso de *Nunca pasa nada*, y en especial notables compositores, muy acertados además en estas aportaciones: Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui en la primera y Georges Delerue en la segunda. Maiztegui es "el músico por antonomasia de Bardem"¹⁸, uno de nuestros compositores más europeos y maestro de posteriores generaciones. "*Calle Mayor* -afirman

¹⁶ Claude Seguin, Jean (1995), *Historia del cine español*, Acento Madrid, p. 46.

¹⁷ Lo destaca, por ejemplo, Ríos Carratalá: *la iluminación de Michel Kelber está repleta de claroscuros y tenebrosidades para dar cuenta de los interiores y las calles donde se desarrolla gran parte de la película. Esa tonalidad de angustiosa opresión se transforma en una acentuada luminosidad para esta única escena [la de la alameda] donde la pareja, fundamentalmente Isabel, tiene la oportunidad de expresarse con sinceridad lejos de la opresiva presencia de la ciudad*, obra citada, pp. 145-146.

¹⁸ Véase para estos compositores, Valls i Gorina, Manuel, y Padrol, Joan (1990), *Música y cine*, Ultramar, Barcelona, especialmente pp. 161-162.

Valls y Padrol- es una obra maestra del cine español por sus características insólitas: sumarias intervenciones, pero nunca vulgares, con temas (como el de la protagonista al mirar el traje de novia) de un poder y un valor psicológico que nunca se habían visto en nuestras pantallas". Kosma, autor de la célebre canción "Las hojas muertas", tiene veinticinco años de bandas sonoras a sus espaldas -desde films de Jean Renoir como *La gran ilusión* a películas de Marcel Carné como *Los niños del paraíso*-, cuando colabora en el film de Bardem. Delerue, que ha sido considerado el músico más relevante del cine francés, el compositor por antonomasia de la *nouvelle vague* -en el mismo año que compone para Bardem lo hace para Jean Luc Godard -*El Desprecio*- y para Alain Robert-Grillet, volverá a colaborar con Bardem en *Los pianos mecánicos*.

Bardem no volverá a acercarse al mundo estrecho de la pequeña ciudad española. Quizá por el cambio rápido de la sociedad descrita, que obliga a planteamientos muy diferentes, a Juan Antonio Bardem, realizador y guionista, ese mundo deja de interesarle. Su cine no cobra vuelo en los años siguientes, incluso con la democracia, cuando deja de luchar contra la censura. Pero esas dos películas en coproducción marcan, paradójicamente, lo más duradero y valioso de su cinematografía, acaso porque también sean las menos dogmáticas y las más auténticas.

El conjunto del cine español va a evolucionar rápidamente en su acercamiento a la sociedad de la pequeña ciudad. *La tía Tula*, dirigida por Miguel Picazo, rodada en el mismo año que *Nunca pasa nada*, hurga con habilidad en esa represión de la sociedad estrecha del franquismo, aunque el entorno urbano es mucho más secundario y el personaje protagonista, Tula, no es una víctima -como Isabel o Julia-, asume la represión, su autorrepresión, como necesaria y se refugia como Isabel en la práctica religiosa; en clave de humor, con mayor suavidad y en un mundo más pueblerino que provinciano, Manuel Summers nos da otra pincelada de esa sociedad en *La niña de luto*, rodada en La Palma del Condado. Pero ya un gran título del año en que se estrena *Nunca pasa nada*, *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, con Salamanca de eje, ofrece pinceladas un mundo en rápido tránsito, con un

protagonista que ha viajado al extranjero -Inglaterra- y puede comparar, aunque el final evidencie la resignación ante la imposibilidad del cambio¹⁹. Y ya en 1970, en *El Monumento*, José María Forque nos trazará otra cruel visión de la España provinciana, con rodaje en Úbeda. Pero la transformación es aquí patente, no sólo por el color y la luz de la película -atrás queda la brumosa ciudad castellana- sino porque María, la protagonista, víctima de esa agobiante, egoísta y escasamente moral sociedad provinciana, incluido su marido, podrá vengarse de ella y salir de la ciudad, lo que no está al alcance de la Isabel de *Calle Mayor* ni de la Julia de *Nunca pasa nada*.

Transcurrido medio siglo desde el rodaje de estas dos películas, el valor de ambas se acrecienta²⁰. No sólo quedan como dos de las cuatro o cinco mejores obras de su autor, sino que configuran un acercamiento valiente y certero a la sociedad del franquismo. Es cierto que hoy la sociedad de esa ciudad pequeña española ha cambiado notablemente, pero tanto *Calle Mayor* como *Nunca pasa nada* quedan como testimonios muy logrados de esa sociedad cerrada de la posguerra española, en vísperas de la apertura de finales del franquismo y, sobre todo, de la recuperación democrática.

Pese a la huella aludida de la censura, ambos films conservan suficiente fuerza para interesar incluso a un público joven desconocedor de aquella sociedad y sus estrecheces. Una sociedad, nos dice Bardem, consciente de su propia cobardía e inconsistencia, pero incapaz de actuar y transformarla. Una visión por ello desolada porque no se atisba esperanza en sus protagonistas, en ellas en especial. En *Calle Mayor*, como ha destacado Augusto Martínez Torres, se da un personaje-conciencia, Federico, incorporado por el actor francés Yves Massard, que no logrará, sin embargo, arrancar a la protagonista del mundo cerrado que la está humillando y destrozando, en *Nunca pasa nada* ese personaje desaparece, el matrimonio protagonista, Enrique y Julia, son

¹⁹ El protagonista, como señala Ríos Carratalá, puede bailar con su novia y ésta dispone siquiera de "un mínimo marco de libertad propio de una época en la que, a pesar de todo, empezaba a darse un tímido cambio en las costumbres", obra citada, p. 129.

²⁰ En su primer número, 1995, la revista *Nickel Odeón*, incluía una encuesta entre cien críticos españoles sobre las diez mejores películas de la historia del cine español. *Calle Mayor* - octavo puesto- figura entre ellas; también *Nunca pasa nada* queda entre las 100 mejores películas: puesto 61, por detrás de *Muerte de un ciclista*.

bien conscientes de su fracaso personal y de las limitaciones de la sociedad en que se mueven, pero a la que tampoco querrán renunciar.

Bardem, que reconoce que "desconfía del poder de la imagen" y necesita hacer lo que él llama un "cine didáctico", deja en ambos films mucha mayor autonomía a sus personajes y dota de mayor agilidad a la narración que en la mayoría de sus películas. El realizador ha afirmado en alguna ocasión - referido a la segunda película- que "es lo mejor que he hecho /.../ la película más rica y la mejor rodada"²¹.

Bardem, que el año en que rueda *Calle Mayor* -al siguiente de su histórica presencia en las Conversaciones de Salamanca sobre Cine Español- lamenta que en España, en cine, no se haga "nada que pueda alterar una buena digestión, nada que haga fruncir las cejas", pero defiende un cine que "será ante todo testimonio o no será nada", brinda en estas dos películas, en efecto, dos testimonios poco digestivos²².

²¹ Véase la aludida entrevista, realizada por Antonio Castro, en *Dirigido por*, nº 245, 1996, pp. 52-63.

²² Juan Antonio Bardem "¿Para qué sirve un film?", en *Cinema universitario*, nº 4, 1956. [Recogido en Santos Fontenla, Cesar (1966), *Cine español en la encrucijada*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, pp. 191-192].