

Los inocentes.

De San Sebastián a Mar de Plata

Los inocentes es una de las películas menos conocidas de Juan Antonio Bardem, producida en 1962 y situada, dentro de su filmografía, entre *A las cinco de la tarde* (1960) y *Nunca pasa nada* (1963). Bardem contaba con cuarenta años cuando la dirige, y ya había realizado, por lo tanto, dos de sus más importantes obras *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956).

Se trata de una coproducción entre España y Argentina, al igual que las películas que preceden a ésta en su filmografía, exceptuando *A las cinco de la tarde*¹. Sin embargo, esta coproducción fue un poco atípica pues en realidad durante todo el proceso de rodaje se trataba de un filme argentino y sólo, una vez terminado, se consideró también español. Los conflictos que explican este hecho tan peculiar comenzaron a gestarse antes de la película.

Juan Antonio Bardem presidía una productora llamada UNINCI², que produjo y estrenó en 1961 la película *Viridiana* (lo que supuso la vuelta a España de Buñuel tras veinte años de ausencia). *Viridiana* obtuvo la primera Palma de Oro en el Festival de Cannes para el cine español y el galardón fue recogido por el Director General de Cinematografía (Manuel Fontán). Sin embargo, el Vaticano consideró la película como

¹ Recordemos que las coproducciones anteriores a *Los inocentes: Muerte de un ciclista* de 1955 (con Italia), *Calle Mayor*, 1956, (con Francia), *La venganza*, 1957, (de nuevo con Italia) y *Sonatas*, 1959, (con México).

² Unión Industrial Cinematográfica S.A. Esta productora, fundada en 1949 contrata a Bardem en junto a Berlanga para escribir un guión original en el que interviniese Lolita Sevilla (tenía que cantar varias canciones). Bardem y Berlanga escribieron el guión, aunque finalmente Bardem quedó fuera del proyecto. De todos modos Bardem volvería a la productora y acabaría dirigiéndola en 1957. Hasta su muerte fue administrador único. Los desacuerdos con la administración fueron uno de los elementos que impulsaron la desmembración de UNINCI, junto con las desavenencias entre sus miembros.

blasfema, lo que supuso que el aparato censor español se pusiera en marcha consiguiendo la destitución inmediata de Fontán, el intento infructuoso de la destrucción de todas las copias del filme y, además, una querrela contra UNINCI y los que la componían³. El litigio se desarrolló durante muchos años y finalmente, en 1982, el Tribunal Supremo resolvió a favor de UNINCI. Todas estas consecuencias incidieron en las siguientes producciones de los implicados, ya que a partir de entonces aumentó la censura para los directores relacionados con esta empresa.

Bardem, como presidente de UNINCI, fue el más perjudicado. Para el otoño de 1961 estaba preparando el rodaje de *Nunca pasa nada*, que finalmente tiene que posponerse por problemas con la censura. Ese verano, Elías Querejeta, Antonio Eceiza y Juan Antonio Bardem habían escrito una historia. El título era *Crónica negra* y estaba ambientada en San Sebastián durante el invierno.

“Yo personalmente adoro las ciudades de “verano” en invierno, cuando los visitantes y los turistas ya se han ido y la ciudad vuelve a ser de los autóctonos” (Bardem, 2002: 331).

Por culpa del conflicto con *Viridiana* esta película (recordemos que los tres autores del argumento eran miembros de UNINCI) no podía hacerse en nuestro país, a pesar de que la producción iba a ser de Cesáreo González. Las razones aducidas para impedir el rodaje fueron bastante oscuras. El expediente ministerial, que normalmente posee las claves en relación a la censura, los permisos, la clasificación, etc. ha desaparecido de los archivos, y sobre este tema Bardem nunca fue muy explícito.

En octubre llegó a España Eduardo Borrás, un español exiliado en Argentina escritor de teatro que quería trabajar en el mundo del cine. Había firmado un contrato con Cesáreo González para escribir una película y coproducirla y pretendía que Bardem la dirigiese. Borrás propone un guión a Bardem pero éste no le interesa nada, con lo que Bardem le convenció para trabajar sobre la historia de Eceiza y Querejeta. A Borrás le

³ Entre otros, se incorporaron a UNINCI Carlos Saura, Elías Querejeta, Román Gubern, Antonio Eceiza, Paco Rabal, Fernando Rey, Fernando Fernán Gómez, Pío Caro Baroja, José Luis Sanpedro, Gutiérrez Maesso, Julio Diamante, etc. La productora reconvierte “en el polo de referencia para cuantos cineastas o aspirantes a serlo, de carácter progresista, se mueven en el ámbito del cine español” (CERÓN GÓMEZ, 1998: 159).

gustó, por lo que se planteó hacer una coproducción hispano-argentina pero rodando todo el metraje en Mar del Plata y Buenos Aires, con el título de *Los inocentes*. Fue necesario cambiar elementos que estaban pensados para que tuvieran sentido en España y en una ciudad provinciana como San Sebastián. Por ejemplo, las cuestiones religiosas hubo que eliminarlas, pues la religiosidad española de esa época no era comparable a la argentina. Bardem lo expresa del siguiente modo:

“Planteada la película en Argentina, el problema moral quedaba más abstracto, más esquematizado, más en el aire. No tanto por un desconocimiento del medio, sino porque ese medio, la gran burguesía argentina, tiene en general los defectos de la gran burguesía española, francesa o italiana, pero carece de aquel lógamo, de esa serie de implicaciones, de tradiciones, que podía darnos, por ejemplo, una vieja familia vasca. Piensa que el problema religioso, por ejemplo, de haber situado la película en San Sebastián habría sido fundamental. Pero en *Los inocentes*, situada en Argentina, ese problema es muy diferente; no existe. Ni aparece” (Cobos, 1963: 492).

Borrás escribió el guión junto a Bardem a partir de la historia que el propio director había escrito con Eceiza y Querejeta. A pesar de que Borrás era un autor considerado comercial, trabajó bien con Bardem, que corregía sus excesos para que la película tuviera el tono contenido que pretendía. También Bardem procuró que la película tuviera un equilibrio entre todos los componentes argumentales planteados en un principio, ya que Borrás tendía a dar más peso a la historia de amor entre los protagonistas, subrayando el carácter melodramático y añadiendo pinceladas edulcoradas y de carácter rosa (Cerón Gómez, 1998: 185).

Cesáreo González aceptó a producir la película, a pesar de que el mismo día que Bardem tomaba el avión para Buenos Aires se recibió una negativa tajante: Juan Antonio Bardem no tenía permiso para rodar ningún filme (como consecuencia con el lío de *Viridiana*): “Ni aunque propusiese hacer una película sobre la Virgen María, ellos no me darían permiso (sic)” (Bardem, 2002: 312).

Así pues, el contrato de coproducción estaba oficialmente anulado, aunque Cesáreo González decidió mantener todos sus términos y Bardem podía continuar con el plan previsto:

“Haríamos *Los inocentes* como película cien por cien argentina, reservando un papel para una actriz española por si las aguas volvían a su cauce” (Bardem, 2002: 312).

Sin embargo algo cambió en la política española: en julio de 1962, cuando el rodaje ya había terminado, nombraron Director General de Cinematografía a José M^a García Escudero, que permitió que la película se “rodase” y se presentase como española, por lo que consiguió, a posteriori, ser una coproducción.

Puesto que todos los actores del filme, exceptuando a Paloma Valdés, eran argentinos, la película se rodó hablada en argentino. En España se estrenó doblada al castellano pues, según Bardem, “el público español no toleraba el modo y el acento argentino”⁴.

En abril de 1963 la película fue calificada en la categoría 1^a A (uno de los vocales de la Junta de clasificación pretendía relegarla a 1^a B y otro la consideraba de Interés Nacional). La fecha de estreno fue el 29 de marzo de 1964 y solo permaneció en cartel hasta el 5 de abril.

El rodaje

Enrique Borrás, en el otoño de 1961, además de la propuesta de la película traía a Bardem una invitación oficial para formar parte del Jurado Internacional del Festival de Cine de Mar del Plata. Así pues, Bardem se trasladó a Buenos Aires, asistió al Festival y rápidamente comenzaría a preparar el rodaje de *Los inocentes*.

Buenos Aires fue un paraíso para Bardem, sobre todo por la floreciente y bullente vida cultural, más evidente para un español de 1962, por el contraste con la raquítica cultura nacional:

⁴ “Años después con los culebrones venezolanos y las películas de Walt Disney, dobladas al puertorriqueño y gracias a la TV el público español se fue acostumbrando a esos “dejes”; hoy por ejemplo mi película argentina no hubiese sido necesario doblarla” (Bardem, 2002: 326).

“Para un amante del cine Buenos Aires era un paraíso. Se podía ver todo el cine del mundo, clásico o reciente en versión original.

Los teatros (...) estaban al día y estrenaban casi de inmediato las últimas obras de París, Londres, o Broadway. Había una ebullición cultural desconocida absolutamente para mí, acostumbrado a la grisura y al silencio de la logia franquista” (Bardem, 2002: 319-320).

Así pues, en un principio, tenemos a un Bardem encantado con la vida cultural de la ciudad donde va a vivir durante varias semanas, y también con las condiciones de la productora para hacer su película. Para los decorados iban a rodar en los estudios Argentina Sono Films, de Atilio Mentaste donde

“todavía había vestigios de la poderosa industria cinematográfica argentina de los años 40 y 50. Sin embargo ahora los aparatos de iluminación eran vetustos, los laboratorios no muy eficientes y la gente del equipo que pude conjuntar, espléndida. En particular, el director de fotografía Alberto Etchebehere, un gran profesional y un elegante caballero que acudía al rodaje como si después fuese a tomar té con Victoria Ocampo en la revista *Sur*” (Bardem, 2002: 319).

Sin ningún problema hizo las localizaciones y se prepararon los permisos, y al mismo tiempo se estuvo seleccionando el reparto. Los actores y actrices argentinos con los que pudo contar para *Los inocentes* eran del total agrado de Bardem. Para el personaje protagonista masculino (Bruno Sartori) se eligió a Alfredo Alcón, de amplia y demostrada experiencia, ya que había rodado varias películas como protagonista, entre ellas dos títulos dirigidos por Fernando Ayala (*Una vida difícil*, 1957 y *El candidato*, 1959) y otras dos con Leopoldo Torres Nilsson (*Un guapo del '900*, 1960 y *Piel de verano*, 1961)⁵.

⁵ Otros filmes de Alfredo Alcón son los siguientes: *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955), *La pícaro soñadora* (Ernesto Arancibia, 1956), *La morocha* (Ralph Pappier, 1958), *Zafra* (Lucas Demare, 1958), *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1962) y años después de *Los inocentes* haría el protagonista de *Martín Fierro* (1968), de Leopoldo Torre Nilsson.

Bardem quiso que la pareja de Alfredo Alcón fuese la actriz argentina Marie Laforet, a la que había conocido recientemente en último Festival de Cine de Mar del Plata. Pero Cesáreo González no transigió en dos argentinos como pareja protagonista. Para que algún día pudiera pelear la coproducción la actriz principal debía ser española. Bardem, en sus memorias cuenta cómo fue la elección:

“Hacer un reparto siempre es difícil. Pero hacerlo a una distancia de tres mil kilómetros es complicado. La aspirante al papel tenía que cumplir una serie de condiciones: ser una mujer muy joven, con “clase” suficiente para ser una genuina representante de la alta burguesía argentina, de apariencia virginal o simplemente, “virgen”. Al final mi decisión tenía que recaer o en María Mahor o en Paloma Valdés. No conocía personalmente a ninguna de las dos, ni había visto ninguna de sus películas de su incipiente carrera. Siguiendo una personal regla, según la cual una rubia de ojos azules “da” mejor que una morena, en igualdad de las otras condiciones me decanté por Paloma Valdés” (Bardem, 2002: 320).

Paloma llegó a Buenos Aires junto a su madre, que Bardem la define como “una señora muy franquista de Valladolid”. Además no tenía demasiada experiencia en el cine. Había hecho algunos papeles de escasa relevancia en dos películas de León Klimovsky, otro en una de Pedro Lazaga y una intervención más importante en *La venganza de Don Mendo* de Fernando Fernán Gómez. Era una actriz de escaso talento, totalmente inexpresiva que hizo su primer protagonismo con Bardem. Su inexperiencia, sus escasas dotes como actriz y su madre retrasaron considerablemente el rodaje. Bardem lo recuerda así en sus memorias:

“Como Paloma era menor de edad, la decisión de la “madre de la artista” era inapelable.

Fueron al estudio para hacerle a Paloma unas pruebas de luz y aproveché que el decorado estaba montado para ensayar con Alfredo Alcón esa “escandalosa” escena de cama. Era una escena inocua, “poscoito”, donde

los protagonistas hablan y fuman, sin tocarse ni besarse. Ella, la madre, lo interpretó de otro modo: no consentía que su hija se metiese en la cama y “venga bum-bum con ese pajarón”. No hubo forma de convencerla. Pero pasó otra cosa aún peor: cuando ensayaron los diálogos, me di cuenta de que Paloma no tenía ni asomo de idea de actuar. Recitaba sus líneas como una mala alumna en una función de colegio.

Se me cayó el alma a los pies. Mientras Etchebehere [director de fotografía] hacía algunos arreglos a las luces, yo me escondí detrás del decorado, mordiéndome los puños para no empezar a dar alaridos.

En esto se fue la luz y yo aproveché para dar por terminada la jornada de trabajo. ¡Todos a casa!

Y me pasé toda la noche con Paloma –y su madre, claro- estudiando el guión página a página, enseñándola a entonar y decir los diálogos, enseñándola a actuar.

Al día siguiente volvimos al plató e hice que Paloma se metiese en la cama con Alfredo. Hicimos un ensayo, pues, en regla. Después esperé la decisión de la “madre abadesa”. Yo quería amedrentarla. Hice que estuviese presente el productor, Atilio Mentaste y al fin esperé la decisión final de la franquista de Valladolid. Ella dijo no y así con testigos presentes yo estuve forzado a no rodar la escena tal como venía escrita en el guión. Y pasamos a otra escena y otro decorado.

La escena de marras al final la hice con Alfredo y Paloma sentados en el banco de un parque, teniendo como fondo el río de la Plata.” (Bardem, 2002: 323-324).

Al final Bardem consiguió un buen resultado de la actuación de Paloma Valdés como Elena Erazquin, tanto que incluso recibió el Premio como Mejor Actriz del Sindicato Nacional del Espectáculo.

El resto del rodaje no ofreció más problemas que un poco de retraso. Incluso Bardem recuerda alguna anécdota “muy argentina”:

“El equipo me hizo una advertencia. Rodando en exteriores yo, naturalmente, era muy dueño de situar mi cámara donde me pareciera más conveniente. En función de esa ubicación ellos podían entonces colocar su parrilla para el asado del almuerzo. Y esa parrilla –pasase lo que pasase- no se podía mover por ningún motivo. El asado era un rito sagrado. Argentina, en plena degradación económica entonces en materia de vivienda, transportes y comunicaciones, todavía tenía vacas suficientes para que el pueblo pudiese comer carne” (Bardem, 2002: 321).

Bardem se relacionaba con un grupo de jóvenes cineastas argentinos que buscaban su propia identidad cultural, independiente de la cultura francesa dominante en esa época en Argentina, como Fernando Birri, Leopoldo Torres Nilson y el director y actor chileno Lautaro Murúa. También recibió la visita de su esposa que pasó con él unos días.

La película

No es posible analizar *Los inocentes* (1962) sin hablar de *Muerte de un ciclista* (1955) a causa de algunos elementos en común entre las dos películas y la insistencia de algunos estudiosos en marcar estas semejanzas en absurdos términos de “autoplagio”. Sin embargo, si tenemos que hablar de semejanzas o influencias el mismo Bardem se ocupó en señalar los lazos que unen *Los inocentes* con otros filmes como *Una tragedia humana* de Joseph Von Sternberg⁶ o el remake de 1951 *Un lugar en el sol*, dirigido por George Steven y protagonizado por Montgomery Clift y Elizabeth Taylor. La historia en las dos películas se basa en la novela de Theodore Dreiser *Una tragedia americana*, que en primer lugar interesó a Eisenstein. El director de *El acorazado Potemkin* tuvo el

⁶ *An American Tragedy* (1931) de Josef Von Sternberg.

proyecto cierto tiempo para hacer su primera película americana pero no pudo llevarla al cine por problemas con la Paramount que rechazó el guión.

La trama gira en torno a un hombre humilde que pretende un ascenso social gracias a las relaciones amorosas con una mujer de alta alcurnia, llegando incluso a plantearse el asesinato de su novia embarazada por constituir un obstáculo en sus planes.

La película de Bardem también gira en torno a dramas amorosos entre personas de distinta clase social, por lo que de nuevo –como en *Muerte de un ciclista*- Bardem volvía a ocuparse de la alta burguesía. Y no es ésta la única coincidencia⁷ con respecto a la película interpretada por Alberto Closas y Lucía Bosé. Los elementos comunes son abundantes, hasta el punto que, como ya se ha dicho, en algún sitio se ha hablado de que el director “se ha plagiado a sí mismo”.

El enfoque formal, a grandes rasgos, es idéntico en las dos películas. Bardem, influido por la película de Antonioni *Crónica de un amor* en 1953, termina de perfilar su estilo, marcado por el realismo que en ese momento triunfaba en Italia y en otros países europeos, junto a una factura formal muy cuidada tanto en la planificación, en la iluminación como en el montaje. No obstante, las semejanzas formales poseen sólo este cariz en común, pues existen muchas diferencias. Destacaré solamente dos: en primer lugar las preocupaciones por los encabalgamientos de montaje provocados por transiciones de coherencia formal (*raccord*) que tanto se dan en *Muerte de un ciclista*, son mucho menos abundantes en *Los inocentes*. Por otro lado, gran parte de las secuencias de *Los inocentes* no se resuelven, como en filmes anteriores (entre ellos *Muerte de un ciclista*) con escenas complejas en el número de planos utilizados o por algún plano secuencia de carácter estático, sino que Bardem, en esta película, opta por un gran plano secuencia dinámico (o en algunos casos dos) frente al estatismo de otros ejemplos en filmes anteriores.

⁷ Antes de entrar en el argumento, en el capítulo de elementos comunes hay que recordar que ambos filmes son coproducciones: *Muerte de un ciclista* con Italia y *Los inocentes* con Argentina.

También el punto de partida argumental es aparentemente el mismo, sin embargo, paradójicamente, constituye el arranque de las grandes diferencias argumentales de las dos películas. *Muerte de un ciclista* comienza con un accidente que da lugar a una muerte. El resultado es un inocente difunto y los culpables vivos -Alberto Closas y Lucía Bosé- tratando de ocultar, desde el primer instante, el hecho.

Los inocentes también se inicia con un accidente de tráfico. Sin embargo el resultado es bien distinto: los que aparentemente son culpables de adulterio han muerto en el desastre, mientras que los inocentes se quedan vivos y -al menos en un primer momento- intentan averiguar qué tipo de relación une a las dos personas que han muerto.

A pesar de esta diferencia es fácil encontrar semejanzas entre las dos películas. Si enumeramos las líneas argumentales de las dos a partir de este arranque tenemos muertes por accidentes en la carretera, que afectan de algún modo a miembros de clase social alta, conflictos amorosos a partir de una relación adúltera (en el caso de *Los inocentes* es una suposición) y la necesidad del secreto de cara a la opinión pública.

El tono de la película también coincide: es el estilo de un director de cine que nunca fue un simple artesano y que en todo momento ha puesto el argumento de una historia a su servicio. Bardem, en el comienzo de *Los inocentes* no es en absoluto explícito -al igual que en *Muerte de un ciclista* y en muchas otras películas- dejando muchas interrogantes abiertas en relación a los personajes y las conexiones que se establecen entre ellos. En los dos casos (*Los inocentes* y *Muerte de un ciclista*) la película podría haber dado pie a otras películas si se hubiesen desarrollado las vidas de otros personajes secundarios o de otras situaciones.

Pensemos por ejemplo en el arranque de *Los inocentes*. Tras los títulos de crédito se muestra un atasco de vehículos en una carretera paralela a la playa. Pronto descubrimos que la causa del atasco es un accidente en el que han fallecido dos personas. Las familias respectivas de cada una de las víctimas no se conocen, por lo que desde el primer momento surge un interrogante: ¿cómo iban en el mismo coche un señor maduro de la alta burguesía y la joven esposa de un humilde y gris empleado de banca? Este arranque origina una serie de inevitables expectativas en el receptor, y tal

vez, por la clase de cine que hoy invade las pantallas de todo tipo, el espectador imagina que un flash back nos reconducirá a mostrarnos la vida de cualquiera de las dos víctimas y su encuentro con la otra hasta finalizar en el momento del accidente. Pero no, estamos ante una película del Bardem de *Calle Mayor* o *Muerte de un ciclista*, por lo que en ningún momento se va optar por el camino más fácil. Entramos en otra obra donde la crítica social se engrandece por ese componente de lucha interior individual de los protagonistas. Es una narración donde la acción se somete a los personajes, a sus conflictos interiores y a su evolución.

Sin embargo no va a ser una decisión inmediata. *Los inocentes* argumentalmente se puede dividir en dos partes, que justamente coinciden con las dos mitades de la película. Los primeros cincuenta minutos el protagonismo recae en Bruno Sartori (Alfredo Alcón), el modesto empleado de banca que ha perdido a su mujer en unas circunstancias difíciles de explicar. Este arranque argumental da pie para que Bardem subraye de nuevo algunas de las constantes de su obra que le preocupan: Bruno, además de la tristeza por la pérdida de su mujer (de 26 años, con una vida por hacer), tiene que enfrentarse a la burla social, a esas carcajadas exageradas, alegres, pero llenas de malicia y perversidad de sus compañeros del banco, el servicio de la familia Errazquin, de todos en general. No hay ni un momento en que se presuma la inocencia de la víctima: desde el momento de la muerte de la esposa de Bruno, acompañando en el coche a un maduro millonario, ella está sentenciada y condenada y él marcado para siempre. A pesar de la ausencia de toda duda Bruno juega con dos elementos que le permiten la supervivencia: su orgullo y la curiosidad. Gracias al orgullo puede permitirse el lujo de regalar a la hermana de su esposa el dinero que ha encontrado dentro del bolso de la muerta, suponiendo que proviene de Félix Errazquin como pago por su compañía. Y también puede rechazar el cheque proveniente del seguro que los Errazquin tenían contratado. Bruno intenta levantar el orgullo y la dignidad que su esposa ha dejado por los suelos, sin embargo pronto comprueba que sus gestos son en vano: nada más rechazar el cheque en casa de la familia Errazquin, después de un gesto que pretende ser digno y casi heroico, escucha el comentario jocoso de los chóferes y empleados de la familia suponiendo “la buena tajada” que sacará de la situación. Las

burlas crueles, los chistes en torno al tema de la infidelidad, allí donde a Bruno más le duele y menos puede defenderse, nos recuerdan al mejor Bardem de los momentos dramáticos de *Calle Mayor*.

El otro elemento que le ayuda a sobrevivir es la curiosidad, o mejor dicho, la posibilidad de la duda en relación a la fidelidad de su mujer. El protagonista masculino necesita confirmar las suposiciones, necesita saber qué pasó realmente entre el millonario y su esposa para poder recuperar su pasado. Lo dice claramente cuando está inmerso en el proceso de búsqueda de la verdad: “Necesito saber si ella me engañaba. Si tengo que olvidarla o recordarla”.

Esto hace suponer que la película girará en torno a tramas folletinescas de encuentros fortuitos, secretos mantenidos y elementos caprichosos del azar. Pero de nuevo Bardem nos sorprende y pasa de puntillas y sin rozar el elemento argumental fácil. La historia de la relación entre la esposa de Bruno y Félix Errazquin es resuelta con una conversación de Elena y Bruno donde éste imagina cómo se conocieron en el verano, en la playa, con sólo los turistas como testigos por lo que “ya no queda nadie a quien preguntar”.

Y justo a mitad del metraje de *Los inocentes* Bruno descubre la verdad: unas cuentas de collar en el chalet que Félix Errazquin poseía para tener discreción en sus encuentros amorosos acusan a la mujer de Bruno y condenan a éste para siempre.

Pero Bardem ya hizo *Calle Mayor* por lo que no dirige el hilo argumental hacia las relaciones del individuo inculpaado en relación a la crudeza de la crítica social. Así que en este momento del filme, justo a la mitad de su metraje, de pronto descubrimos a un nuevo Bruno. Ya sin dignidad por la confirmación del adulterio de su mujer no necesita gestos de orgullo. Es entonces cuando dice.

“Es siempre la misma mugre. Seguiré siendo lo que soy: trabajar, estar casa, ir al cine o al café, hablar con los amigos de fútbol o discutir de política. Ir tirando. Y un buen día te despiertas y ¡estás jubilado!

No quiero esa vida”

Y aquí es cuando la película hace un giro inesperado y comienza la historia del romance entre Bruno Sartori, el marido engañado y Elena Errazquin, la hija del

millonario que conquistó a la mujer de Bruno. Y desde estas palabras el final del filme se hace totalmente coherente, puesto que el personaje masculino cambia de actitud en el momento que es consciente de la pérdida real de su dignidad.

La relación entre los dos personajes de diferente clase social está bellamente descrita por Bardem en esta película. Las elipsis, el montaje de momentos separados temporalmente, la evidencia de situaciones que no necesitan mostrarse y sobre todo el juego de los silencios de los personajes con una banda sonora llena de expresividad hace que la película no pierda en absoluto la fuerza que había adquirido en la primera parte.

Y el contraste entre las clases sociales, separadas tajantemente en esta época, tanto en España como en Argentina, se traduce en diversos elementos de la película. Hay muchos momentos en que podemos ver las diferencias entre Bruno, su familia y su entorno laboral, con respecto a los Errazquin, y su manera de vivir.

Veamos un ejemplo. En el momento de la muerte que afecta a las dos familias por igual, notamos la diferencia no sólo en elementos materiales, sino también en la propia manera de encarar el dolor. La máxima preocupación de los Errazquin es que la muerte de Félix no se explique en los periódicos tal como ocurrió, para que no trascienda a la opinión pública. Y de las cuestiones prácticas sólo es importante qué condecoración y qué banda van a usar para enterrarle. En cambio, la muerte en casa de los pobres es mucho más prosaica y más ruidosa: las declaraciones en la policía, el reconocimiento en el depósito, el velatorio con los llantos de la madre, el reparto de la ropa de la muerta...

Y estas diferencias están subrayadas por un montaje cargado de significados, y también por la conciencia del personaje interpretado por Alfredo Alcón, que en un momento dado le dice a Elena, refiriéndose a su familia: “Yo no soy de su clase. Para ellos yo soy... sospechoso. No puedes pedirles que piensen como tú”.

Pero las clases sociales en la época del franquismo eran algo más que una cuestión de dinero. Por ello cuando Bruno asciende económicamente, sigue siendo un perdedor, un pobre hombre sin dignidad. Una Errazquin abandonada y acompañada - casi como una delincuente- por una pareja de policías tiene mucha más dignidad que Bruno, de quien Elena se despidió diciéndole “pobre Bruno”.

Y ese final, con la mirada al frente de una Elena seria, caminando hacia delante sin ni siquiera mirar al que era su novio hasta ese momento, colocan de nuevo en el lugar de los perdedores al personaje interpretado por Alfredo Alcón.

Un final espléndido que resume perfectamente el elemento central de esta notable película de Juan Antonio Bardem.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Hispano-argentina (Eduardo Borrás y Suecia Films-Cesáreo González)

Argumento: Juan Antonio Bardem, Antonio Eceiza y Elías Querejeta.

Guión: Eduardo Borrás y Juan Antonio Bardem.

Fotografía: Alberto Etchebehere (Cinemascope en Blanco y negro)

Decorados: Gori Muñoz

Montaje: Jorge Gárate y Margarita Ochoa

Música: Isidro B. Maiztegui

Ayudante de dirección: Julio C. Vázquez

Maquillaje: María Lassaga

Técnico de Sonido: Mario Fera

Grabación de diálogos: José Feijoo

Intérpretes: Paloma Valdés, Alfredo Alcón, Enrique Fava, Zelmar Gueñol, Fernanda Mistral, Ignacio de Soroa, Pepita Melia, Fabio Zerpa, Lía Casanova, Eduardo Muñoz, Julián Pérez Avila, Alberto Barcel, Mónica Linares, Ariel Absalón, Josefa Goldar, Carmen Giménez, Juan Carlos Galván, Roberto Bordon.

Premios

Instituto Nacional de Cinematografía (Argentina)

Mejor Película

Mejor fotografía

Mejor Música

Sindicato Nacional del Espectáculo

Mejor Actriz (Paloma Valdés)

Seleccionada (como película argentina) para el Festival Internacional de Berlín (1963) donde obtuvo el **Premio de la Crítica** (cuarta película de Bardem que obtenía el galardón).

BIBLIOGRAFÍA

BARDEM, Juan Antonio (2002): *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona. Ediciones B.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.

CASTRO, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia. Fernando Torres.

COBOS; Juan (1963): "Entrevista a Juan Antonio Bardem" en *Film Ideal*, nº 126