

Cuenca, Bardem y su Calle Mayor

Cuenca, Bardem y su Calle Mayor

Edita

Cine-club Chaplin
cuencacineclub@gmail.com

Coordinadores:

Pepe Alfaro
Pablo Pérez Rubio

Fotografías:

Felipe López
Archivos de la Filmoteca Española
y Filmoteca de Catalunya (foto pág. 75)

Textos:

José Luis Muñoz
Juan Antonio Ríos Carratalá
Antonio Santamarina
Pablo Pérez Rubio
Pepe Alfaro
Antonio Lázaro

Diseño y Maquetación

José Alfaro Núñez

Imprime

MG Color soluciones gráficas
Avda. Adolfo Suárez 37
16400 Tarancón

© de la edición, Cine-club Chaplin
© de los textos, los autores

D.L. CU 000-2017
I.S.B.N. 0000000000000

Cuenca, Bardem y su Calle Mayor

Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio (coords.)





CONTENIDO

Los textos

- 9 *Presentación.* José Luis Muñoz
- 11 *A modo de introducción.* Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio
- 15 *Calle Mayor, de Juan A. Bardem, y la imagen de Cuenca.* Juan A. Ríos Carratalá
- 23 *De conflictos, oposiciones y contrastes.* Antonio Santamaría
- 41 *Drama provinciano, melodrama del deseo.* Pablo Pérez Rubio
- 55 *Bardem no regresó a la Calle Mayor.* Pepe Alfaro
- 65 *Viajando con Bardem.* Antonio Lázaro

Las fotos

- 71 La estación
- 85 El barrio viejo
- 93 La alameda
- 111 La ciudad desde la colina
- 125 El barrio obrero

Las miradas al pasado encierran algunos riesgos: no todas son útiles o positivas. Pueden dejar al descubierto miserias inesperadas, quizá se envuelvan demasiado en la nostalgia, es posible que alimenten sueños incumplidos. Pero no tienen por qué ser negativas, ni mucho menos. Ofrecen enseñanzas siempre válidas, avivan recuerdos amables, animan entusiasmos quizá alicaídos que impulsen posibles recuperaciones de lo quedó inconcluso o incompleto. Cualquier tiempo pasado no fue mejor, solo distinto. E irrepetible.

Con ese sentimiento, desde una profundísima sensación de respeto absoluto, nos planteamos, en el Cineclub Chaplin, recuperar un momento singular del cine español que fue también, a la vez, de enorme importancia para la ciudad de Cuenca: el rodaje y posterior estreno de la película *Calle Mayor*, dirigida por Juan Antonio Bardem (o, como él gustaba firmar: J.A. Bardem) en un año terminado en 6, 1956, del que ahora se han cumplido 60. Una conmemoración o aniversario coincidente con la recuperación activa de la Semana de Cine de Cuenca, que nos atrevimos a sacar, en un ejercicio de osadía, desde el cajón de los recuerdos donde había sido sepultada injustamente y que hemos puesto otra vez en primera fila de la actualidad y del interés colectivo.

De esta forma, hemos hecho coincidir, arropándose unas cosas en otras, la inmersión en el presente absoluto, con el visionado de títulos de absoluta actualidad, en pleno proceso de estreno, algunos inéditos todavía, con la recuperación de aquel título ya clásico que hizo vivir a Cuenca durante unas semanas una experiencia desdichadamente muy poco repetida, por más que casi todo el mundo está convencido de las excelentes cualidades naturales que la ciudad (y los paisajes circundantes también) ofrecería como plató para rodajes fílmicos.

Bardem lo entendió así y acertó a convertir esta ciudad en una figura tan viva, cinematográficamente hablando, con los personajes inmersos en ella.

Todo ello, rodaje, ambiente, calor humano, entidad social, rincones urbanos, sentimientos internos, planos, fotogramas, quedó recogido en una exposición que vino a traer, a algunos, el recuerdo vivo del pasado, a otros, felizmente jóvenes, la noticia exacta de lo que fue. Para que aquella exposición, volátil en el tiempo, perviva más allá de un momento concreto, editamos ahora este catálogo que da fe de lo que fue, ayudando a la conservación de unas imágenes profundamente arraigadas en la memoria y en el presente.

José Luis Muñoz

PRESIDENTE DEL CINECLUB CHAPLIN

A modo de introducción

Los acontecimientos son sobradamente conocidos, pero conviene repetirlos para no olvidar las condiciones en que se gestaron y desarrollaron algunas de las mejores películas realizadas durante la dictadura franquista. En los primeros días de 1956, Juan Antonio Bardem se encuentra con su equipo de rodaje en la ciudad de Palencia para filmar los primeros planos de su nuevo film, *Calle Mayor*, para el que ha obtenido el concurso de la actriz Betsy Blair, que había conocido unos meses atrás en el festival de Cannes. El día 12 de febrero, la Brigada Político-social lo detiene por su participación en movimientos anti-franquistas, por lo que debe pasar un par de semanas en prisión. A la salida, director y productores (españoles y franceses, pues se trata de una coproducción) buscan una alternativa y deciden rodar la película en Logroño y Cuenca. Así sucede, como sabemos, y durante el mes de marzo Cuenca se convierte en algo parecido a un paradigma de la pequeña ciudad provinciana de interior, con sus costumbres atávicas, sus ritos y su tipología humana. Sería mejor decir: Bardem convierte a Cuenca (y los soportales de Logroño) en todo ello, consciente de que, aunque la censura le hiciera decir lo contrario al comienzo del film, estaba hablando de una ciudad española de 1956, con su rancio catolicismo, su estratificación social, su represión colectiva, su patriarcado y su asfixia general.

El tiempo ha pasado de forma devastadora sobre no pocas películas realizadas en los años más duros de aquel régimen ominoso. Sin embargo, el alcance y la pertinencia de *Calle Mayor* siguen intactos, si no han mejorado con el transcurso de estos seis decenios. No es, obviamente, un caso único, pero sí uno de los más misteriosos. ¿Qué tiene este film singular que lo hace imperecedero, que lo hace seguir suscitando tanta emoción? Desentrañar algunas de

esas razones es el cometido de este libro. Primero, con los cuatro textos que abren el volumen; después, con la colección de imágenes que evocan el recuerdo de su rodaje y rememoran su iconografía más reconocible.

El Cineclub Chaplin no quiso dejar pasar por alto la circunstancia de que, coincidiendo con la recuperación de la Semana de Cine de Cuenca, a finales de 2016 se cumplían sesenta años del estreno de *Calle Mayor*, promoviendo varios actos de homenaje, divulgación y estudio del film. Una exposición, que se instaló en el Centro Cultural Aguirre, reunió, además de otras publicaciones y documentos, una colección de casi cincuenta fotografías del rodaje en la ciudad recogidas todas al final de este trabajo, agrupadas por capítulos en función de la localización de exteriores siguiendo las descripciones imaginadas por Bardem en el guion original, y que, por cierto, parecen de antemano ajustadas a la insólita y sorprendente morfología urbana de la ciudad de Cuenca. La inauguración de la exposición, el día 22 de noviembre, contó con la presencia de María y Guillermo Bardem, hija y nieto del director, y de su exégeta Luciano G. Egido. También fue la ocasión idónea para destacar de manera explícita el excelente trabajo de Felipe López, autor de las fotografías, a quien le ha tocado desempeñar un papel doblemente oscuro tanto en esta como en otras películas en las que participó; primero, porque entonces su actividad profesional se realizaba fundamentalmente en la sala de revelado sin apenas luz, y después porque su labor nunca tuvo el menor reconocimiento, y sus fotos se han visto incesantemente reproducidas sin ninguna mención a la autoría. Su trabajo merece una cita expresa, no solo por la calidad que atesora, también porque de alguna manera su objetivo llegaba donde la cámara de cine no podía, prolongando la mirada de Bardem en su propósito de servir como testimonio crítico de la sociedad del momento, para retratar esa «ciudad cualquiera de cualquier provincia en cualquier país» que sencillamente era la Cuenca de 1956. Por suerte, Felipe López no se limitó a enfocar a los actores y al equipo de rodaje, sus imágenes retratan también lo que había



Inauguración de la exposición Cuenca, Bardem y su Calle Mayor (22/11/2016)



Pablo Pérez, Juan A. Ríos y Antonio Santamarina (29/11/2016)



Es posible que estas escenas de interiores también se filmaran en la ciudad de Cuenca

detrás de la cámara, lo que no se veía en las pantallas. Ahí están las calles y las gentes de verdad, las que definen la realidad de una pequeña ciudad de provincias, con su alma de dios y su cuerpo de miseria. Además de la película, ahora tendremos también la oportunidad de disfrutar de esta magnífica colección de imágenes gracias al legado del autor de la foto-fija de *Calle Mayor*; se hacían para elaborar el material de promoción de la película, pero han terminado por convertirse en un importante patrimonio gráfico, desde un punto de vista social y cultural, para Cuenca. Aparte de las escenas exteriores, cuya ambientación no ofrece dudas, es posible que alguna otra secuencia interior se filmara en la ciudad, como la número 27, donde se ve a Isabel impartiendo clases a los niños del Barrio Obrero (foto de la pág. 59), que en la escena siguiente salían corriendo antes de que la protagonista se encontrara con Juan que la espera en la plaza de Obispo Valero, frente al Palacio Episcopal, donde se realizaron las tomas. Lamentablemente ambas escenas fueron suprimidas en el montaje. La otra escena que es posible se filmara en Cuenca corresponde a la número 62, situada en una tasca a últimas horas del día; dado que el actor que interpreta al patrón (solo interviene brevemente en esta escena) aparece fotografiado junto al director repasando el guion en una foto (pág. 123). Por eso es muy posible que la escena se filmara en algún local que recreaba perfectamente una oscura taberna de la época. Hoy solo las personas que de alguna manera participaron en el rodaje podrían constatar esta circunstancia.

Además, el día 29 de noviembre tuvo lugar en el mismo lugar una sesión académica que comenzó con dos ponencias a cargo de Juan Antonio Ríos Carratalá y Antonio Santamarina y prosiguió con una mesa redonda, la proyección del documental inédito *Calle de J.A. Bardem* y, finalmente, el pase de la copia restaurada y resplandeciente de *Calle Mayor*. El lector encontrará aquí el texto de ambas ponencias y dos contribuciones más a cargo de los coordinadores de esta obra; el objetivo es ofrecer cuatro reflexiones complementarias sobre el

film, atendiendo a su condición de obra plena de sentidos y lecturas: *Calle Mayor* como singular compendio de la imagen de la ciudad provinciana del franquismo; la complejidad de su estructura narrativa y dramática (tipos, situaciones, conflictos); su adscripción al modelo genérico del melodrama, una de las claves de su pervivencia como obra magna del cine español; y, para terminar, una posible, pero trunca, continuación en una segunda parte que tentó a Bardem en la etapa final de su vida.

Lamentablemente, Bardem ya nunca podrá regresar a la calle Mayor, pero su memoria permanecerá unida para siempre a la ciudad de Cuenca, especialmente desde el momento que el pleno del Ayuntamiento, en sesión celebrada el 11 de enero de 2017, acordaba por unanimidad adjudicar el nombre del director y guionista a la vía hasta entonces conocida con el nombre de Callejón de Santo Domingo. De esta manera, el Consistorio se hacía eco de una propuesta del Cineclub Chaplin, tanto para dejar constancia del reconocimiento en el callejero de la ciudad como para que quedara localizado junto a la Plaza de Santo Domingo, el emblemático paraje donde se localiza una escena de ambiente nocturno de notable trascendencia en el desarrollo de aquel retrato de la España de la época, tan oscuramente cerrada sobre sí misma. Por fin, Juan Antonio Bardem inscribía su nombre en el cosmos urbano de Cuenca junto al de los cineastas Pedro Almodóvar y Fernando Fernán-Gómez, que ya tenían adjudicada una calle en la capital castellano-manchega.

Un reconocimiento colectivo por parte de la ciudad que viene a poner broche de oro al pequeño homenaje que ha pretendido recordar y conmemorar el sesenta aniversario de una obra maestra del arte cinematográfico.

Pepe Alfaro y Pablo Pérez

Cuenca-Jábaga, enero de 2017



Bardem es uno de los contados cineastas españoles reconocidos con la Insignia de Oro del Cineclub Chaplin

***Calle Mayor*, de Juan A. Bardem, y la imagen de Cuenca**

Juan A. Ríos Carratalá

El film *Calle Mayor* (1956) fue rodado en Cuenca, al menos una buena parte del mismo. La capital conquense, sin embargo, no aparece como tal en la película con la que Juan A. Bardem sintetizó la imagen, las características y el significado de la ciudad provinciana durante el franquismo¹. La localización del rodaje se justifica por múltiples razones relacionadas con el argumento de una burla acometida por un grupo de señoritos ociosos, potencia el valor cinematográfico de la película y constituye uno de sus grandes aciertos. Las calles de Cuenca, varios de sus enclaves más significativos y hasta algunos planos que podrían convertirse en postales de promoción turística constituyen el objetivo de una cámara capaz de contextualizar el drama de la solterona Isabel, una mujer que «espera» en un marco urbano cuya determinante presencia es la propia de un protagonista colectivo. El reconocimiento de lo visto en *Calle Mayor* es sencillo para cualquier espectador relacionado con la citada capital, donde el rodaje supuso un verdadero acontecimiento por lo novedoso. No obstante, el director madrileño selecciona esas localizaciones con una pretensión que, partiendo del referente local, lo trasciende. El propósito de la película no pasa por el reflejo documental de una realidad particular, sino por la utilización de la misma en tanto que constante de una ficción, la de la ciudad provinciana, convertida en símbolo y directamente vinculada a los rasgos propios de tantas localidades de aquella España de mediados del siglo XX.

¹ Juan A. Ríos Carratalá, *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.

El procedimiento utilizado por Juan A. Bardem en *Calle Mayor* viene de lejos y está presente en numerosas obras literarias o teatrales españolas que,

desde el último tercio del siglo XIX, abordaron el tema de la ciudad provinciana. La Vetusta de Leopoldo Alas, Orbajosa o Ficóbriga en el caso de Benito Pérez Galdós, la Marinada de Emilia Pardo Bazán o la Villanea de Carlos Arniches son algunos de los ejemplos —y de los referentes— que se sitúan en una línea de continuidad presente en el film de Juan A. Bardem. El director estaba en su mejor momento creativo, tenía plena confianza en sus posibilidades y concibió un ambicioso plan acorde con la pretensión de trasladar la realidad nacional a la pantalla. La tarea le llevaría al mundo de la burguesía (*Muerte de un ciclista*, 1955) o al del campo (*La Venganza*, 1958). Las circunstancias le impidieron abordar el del trabajo, pero en esta ocasión se marcó como premisa ideológica y política un compromiso con la realidad de tantas ciudades de su época, aquellas que estaban más allá de «las luces de neón» de la gran capital, como afirma el personaje de Federico. El propósito de Juan A. Bardem es coherente con su militancia en el PCE y su concepción de la cinematografía, pero el mismo se formula desde el respeto a una tradición literaria y teatral donde abundan las referidas ciudades-símbolo. Sus recreaciones siempre fueron reconocibles por los lectores o espectadores coetáneos. Sin embargo, nunca estuvieron vinculadas a una ciudad en particular. A pesar de las apariencias, Vetusta no es Oviedo. Tampoco cabe una analogía tan directa con el resto de las citadas. Esta posibilidad habría ido en detrimento de la dimensión simbólica y crítica de un autor que, como el resto de sus colegas, sorteó la lectura localista.

Juan A. Bardem utiliza localizaciones de Cuenca, Logroño y Palencia para filmar *Calle Mayor* a lo largo de un rodaje que resultó accidentado por cuestiones políticas ajenas a la voluntad de los protagonistas. El plan de trabajo se vio notablemente alterado por la detención del director² y algunos problemas del equipo de producción con las autoridades de Palencia. No obstante, la consiguiente interrupción y la necesidad de improvisar soluciones alternativas apenas alteraron la coherencia de la película. El cineasta madrileño parte de una idea muy definida



² Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

en torno a *Calle Mayor* y, mediante planos rodados en tres ciudades, consigue una síntesis de lo que podría ser cualquier capital provinciana de la época.

La combinación de localizaciones produce algunas anécdotas curiosas, incluso errores capaces de provocar la sonrisa de los espectadores atentos, pero es indudable que el referente real más reconocible de la película es el de Cuenca. La exposición fotográfica organizada con motivo del sesenta aniversario de *Calle Mayor* fue una excelente prueba de esta circunstancia. Aparte de las escenas rodadas en el casco viejo de la ciudad o en localizaciones tan concretas y reiteradas como la estación de ferrocarril, la presencia de la capital conquense resulta una evidencia desde los primeros fotogramas, cuando con un inequívoco plano general de Cuenca una voz en off indica que «la historia que van ustedes a ver no tiene unas coordenadas geográficas precisas», porque «puede pasar en cualquier parte, en cualquier país». A veces, las imposiciones de la censura franquista desembocaron en un absurdo que ahora provoca sonrisas de incredulidad.

Calle Mayor fue una película polémica desde su mismo planteamiento y requirió de un complejo y hasta estratégico plan de producción para sacarla adelante. Juan A. Bardem negoció su autorización con la censura a base de modificaciones, supresiones, adiciones³..., que no llegaron a desnaturalizar la idea central, pero constituyeron el peaje tantas veces pagado por los cineastas capaces de afrontar la realidad nacional con un criterio crítico. En ese precio no estaba incluida la mención explícita de Cuenca o Logroño, la de una ciudad en particular, porque el director y guionista de *Calle Mayor* nunca pretendió filmar un documental ni individualizar su referente. El objetivo era continuar una fértil tradición creativa para afrontar la experiencia de lo provinciano y, puesto a alcanzarlo, le bastaban las localizaciones de una calle porticada, una iglesia, una estación de ferrocarril, un prostíbulo, un salón a la espera de una fiesta de com-

³ Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor*, Alma-Plot, Madrid, 1993, pp. i-ii.

promiso matrimonial... sin necesidad de los rótulos u otros medios de identificación nominal.

Cuenca, por lo tanto, nunca podía aparecer como tal en la película de Juan A. Bardem por imposición de la censura y convencimiento del propio director, que en varias ocasiones manifestó su agradecimiento por la acogida dispensada al equipo de rodaje. Ahora bien, aquello que vemos en la excelente síntesis dramática de *Calle Mayor* guarda una estrecha vinculación con la capital conquense, al igual que sucediera con Logroño, Palencia y tantas otras capitales de provincia de una España donde el provincianismo estaba en su apogeo. El símbolo de esta nueva Vetusta con la impronta del franquismo nunca podía descansar en la abstracción o en unos conceptos sin plasmación visual. Juan A. Bardem, al igual que sus antecesores, necesitaba disponer de una geografía urbana muy precisa donde enmarcar el drama de Isabel, la solterona engañada por los ociosos de las fuerzas vivas. Esta tarea le ocupa durante toda la primera parte de *Calle Mayor*, cuando de la mano del inquieto Federico —el protagonista venido desde el exterior o «la capital», como nosotros en tanto que espectadores— vamos conociendo las coordenadas espaciotemporales de una vida convertida en rito y rutina, con unos referentes tan precisos como inamovibles, que siempre cabe situar en alguna localización capaz de potenciar el valor simbólico e interpretativo de las escenas.

El detalle, la justificación y los ejemplos de esta tarea racionalmente llevada a cabo por Juan A. Bardem fueron el motivo de mi citado libro, dedicado a una ciudad provinciana de ficción que, tras leer varias novelas o ver algunas obras teatrales y cinematográficas, conozco como si fuera la mía, incluso mucho mejor gracias a ese mismo carácter ficticio que nos permite centrarnos en lo esencial y enriquecido por la mirada del creador. Tal vez la relación tan intensa a lo largo de los años se deba a que, en parte, esa renovada Vetusta ha sido mi ciudad, aunque viva en una capital costera que como tal encajaría mal en la creación



del símbolo. Nunca he negado la condición de provinciano por elección o afinidad y hasta la expliqué en *La sonrisa del inútil*⁴ con el recurso de la ficción que permanece en mi memoria. Los motivos son múltiples, pero sobre todo esa relación de identificación se basa en una mirada crítica y de respeto que comparto con Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Carlos Arniches... hasta llegar al propio Juan A. Bardem o Federico Fellini y continuar con Luis Mateo Díez. Esa mirada rechaza la autocomplacencia. El resultado es una distancia propia de quien se sabe provinciano por conocimiento o experiencia, incluso por voluntad afectiva, pero no acepta las limitaciones de un concepto que implica renunciaciones, conformismo y falta de espíritu, que es un término tan impreciso como anacrónico, aunque paradójicamente real.

La mirada que combina la admiración, lo entrañable y la crítica más severa la pueden cultivar ahora algunos conquenses, logroñeses o palentinos. Tal vez sea un ejercicio de singularidad y, por eso mismo, resulta difícil que se oficialice o se extienda a toda una ciudad, aunque en la actualidad la misma pueda quedar distante de un concepto de lo provinciano en franca regresión como elemento diferenciador. De esa dificultad se deriva que los homenajes celebrados en Logroño con motivo del cincuenta aniversario de *Calle Mayor* o en Cuenca diez años después recalquen, con lógico orgullo, que la película se rodó en sus calles. No obstante, dejan en un relativo segundo plano que las mismas sirvieron para dar unas coordenadas urbanas, un sustento real, al concepto de la ciudad provinciana, que no es motivo de orgullo o reivindicación oficial. El provincianismo se predica siempre de otros, aunque sean coetáneos y vivan cerca, como si estuvieran próximos, pero no entre nosotros⁵.

El término *provincia* tiene en castellano unos derivados netamente diferenciados entre sí⁶. Apenas cabe confundir lo provincial con lo provinciano y, ni mucho menos, con el provincianismo que, de acuerdo con la segunda acepción del *DRAE*, significa «estrechez de espíritu y apego excesivo a la mentalidad o

⁴ Juan A. Ríos Carratalá, *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano*, Universidad de Alicante, Alicante, 2008.

⁵ Pedro Tomé, «Lo provinciano: estilos de vida entre nostalgias y ficciones identitarias», en Jesús M^a. Barragón y José A. Castellanos (eds.), *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Silex, Madrid, 2016, pp. 323-347.

⁶ Bruno Camus Bergareche, «La historia del término provincia y sus derivados en español», en Barrajón y Castellanos, *op. cit.*, pp. 23-46.

costumbres particulares de una provincia o sociedad cualquiera, con exclusión de las demás». María Moliner todavía resulta más certera cuando indica el significado peyorativo del término que, aplicado a una persona, supone atraso, escasa desenvoltura y carácter asustadizo ante la manera de vivir en la ciudad. En definitiva, la provincia o lo provincial tendrán siempre sus defensores, pero el provincianismo es una reivindicación imposible más allá de la intimidad/resignación de un individuo o de una lectura tan crítica como particular. La defensa de *La sonrisa del inútil* tiene un alcance estrictamente personal.

Cuenca fue una localización utilizada por Juan A. Bardem para mostrar las opresivas limitaciones del espíritu provinciano que imperaba en tantas capitales de aquella España. Hay, pues, mucho provincianismo en lo recreado por *Calle Mayor*, al igual que ocurrirá en *Nunca pasa nada* (1963). El rasgo se percibe en el comportamiento, las actitudes y los ritos de la mayoría de sus protagonistas. Al mismo tiempo, la primera de las citadas películas de Juan A. Bardem es una mirada crítica que analiza y comprende el origen de ese provincianismo para superarlo, tal y como hace Isabel cuando toma conciencia de la realidad y vuelve a pasear por la calle Mayor, ahora bajo la lluvia, con paso decidido y una mirada endurecida por la experiencia. La mujer burlada por Juan y sus amigos no toma el tren que le podría llevar a la gran capital, junto a Federico. Ella es consciente de sus carencias como soltera y educada exclusivamente para vivir en la estrechez de lo provinciano. La huida habría sido un brindis al sol o un desenlace poco acorde con las circunstancias de la realidad. La protagonista se queda muda ante la reiterada pregunta del taquillero —«¿Adónde, adónde, señorita?»—, pero Isabel ya no es la misma, «ha tomado conciencia» de su entorno y decide quedarse en su lugar, en esa ciudad que puede aspirar a ser solo provincial gracias a la superación de la autocomplacencia de sus habitantes.

Por lo tanto, Cuenca es una localización para mostrar el provincianismo y, al mismo tiempo, su superación; al menos, la entendida por un director que se





sirve de la ficción con el objetivo de analizar una realidad que desea cambiar en un sentido acorde con su ideología. Gracias a la mirada fija de Isabel tras la ventana, a todo lo que se intuye en los fotogramas finales y se confirma en el guion de la nunca filmada segunda parte, esa ciudad queda abierta. La posibilidad de superación depende de los espectadores, en especial de aquellos que viven en ciudades como Cuenca o Logroño, donde la película sería vista con las dificultades de las obras que nadan contra corriente. Al cabo de las décadas, *Calle Mayor* es un lúcido intento de superación del provincianismo sin renunciar a la provincia y, como tal, la participación de la capital conquense en la misma también puede ser un motivo de orgullo, al margen de la curiosidad de verse reflejada como ciudad en una película convertida en un clásico del cine español.

La citada exposición fotográfica acerca del rodaje de *Calle Mayor* en Cuenca me permitió contemplar una imagen reveladora: Betsy Blair, la actriz protagonista, rodeada de mujeres de la ciudad donde estaba trabajando. El contraste resultaba revelador. La norteamericana no solo era más alta y esbelta, sino que mostraba en su aspecto una modernidad ajena a esas conquenses. La foto explicaba involuntariamente uno de los «trucos» más afortunados y oportunos de Juan A. Bardem: la utilización de una Isabel que no rompía con la verosimilitud de una solterona provinciana, pero la llevaba al límite para que la protagonista fuera capaz de seducir a los espectadores. El tratamiento del personaje en *Calle Mayor* supone un abismo con respecto a la Florita de *La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches, la obra en la que está inspirada la película. Isabel, lejos de resultar grotesca para provocar la comicidad, es una mujer encantadora cuya mirada y sonrisa desarmen a cualquiera. Betsy Blair nunca intentó encarnar una mujer provinciana de la España de aquella época. La norteamericana desconocía el idioma y hasta el país, como indica en sus memorias⁷, pero comprendió la dignidad de una Isabel cuya imagen representa un soplo de aire fresco en el enrarecido clima del provincianismo.

⁷ Betsy Blair (2003), *The Memory of All That*, Elliot & Thompson, Londres, 2003.

Al cabo de tantos años, cuando el provincianismo más o menos vetustense solo debiera ser un recuerdo del pasado, prevalece la imagen de esa Isabel que nunca fue conquense o riojana. La pantalla de la ficción es su verdadera marca de referencia. La soltera, nunca solterona, ni siquiera pretendió parecerse a las conquenses que encontraría durante el rodaje. No obstante, supo encarnar la dignidad de numerosas mujeres de provincias. La ficción, incluso la de un director con vocación realista como Juan A. Bardem, es una idealización, pero como tal nos permite comprender mejor aquello de lo que parte a la hora de proceder a una imitación de lo universal. En este caso, la opresión de una soltera en una ciudad provinciana, que fue una constante iniciada en la época de Ana Ozores y estuvo presente entre nosotros hasta fechas recientes. Las calles de Cuenca y Logroño sirvieron de marco perfecto para contarnos esa historia de búsqueda de la dignidad o de toma de conciencia acerca de una sociedad opresiva. La mirada final de Isabel equivale a un manifiesto sin fecha de caducidad.

La ciudad que acogió el rodaje tal vez sienta cierta inquietud al verse relacionada con el provincianismo o aparecer como referente y localización de una mentalidad asociada al franquismo. Las posibles reacciones dependen de la ideología de cada uno. Todavía tropezamos con sorpresas al respecto, pero creo que Cuenca también ayudó a hacer realidad una perdurable crítica a ese mismo comportamiento y, sobre todo, a las consecuencias que acarreaba para tantas mujeres como Isabel. En este sentido, y salvo en lo concerniente a los nostálgicos de la dictadura, cabe hablar de satisfacción. No solo por haber acogido el rodaje, sino también por acordarse del mismo y homenajear a quienes lo llevaron a cabo. *Calle Mayor* es una película a favor de la dignidad de quien sufre la burla o el engaño. Haber participado en hacerla realidad, aunque solo sea como marco urbano, supone un motivo de orgullo, aparte de la lógica curiosidad por observar la imagen de una ciudad que empieza a difuminarse en el olvido. La memoria como identidad necesita del cine.

De conflictos, oposiciones y contrastes

Antonio Santamarina

Al finalizar los tenebrosos años cuarenta España empieza a vivir toda una serie de cambios que agitan de forma muy leve las aguas mansas del franquismo. Por una parte, el país supera poco a poco los vetos de la comunidad internacional (en 1953 ingresa en la UNESCO y firma el Concordato con el Vaticano y los acuerdos bilaterales con USA para el establecimiento de bases americanas en España y dos años después, en 1955, entra en la ONU) y, por otra, y al hilo de una cierta recuperación económica favorecida, desde mediados de los años cincuenta, por el relajamiento de las duras condiciones impuestas por la autarquía, se producen los primeros movimientos de contestación al régimen: huelgas del transporte en Barcelona y cierre de las universidades de Madrid y Barcelona en 1951, huelgas en Bilbao y en San Sebastián durante ese mismo año, boicot de los estudiantes a la elección de delegados del SEU (Sindicato Español Universitario) en 1953, huelgas contra el aumento del coste de la vida y enfrentamientos entre grupos falangistas rivales y manifestaciones estudiantiles en 1956, que acaban con la dimisión de Pedro Laín Entralgo (rector de la Complutense), el cese de Joaquín Ruiz Giménez (ministro de Educación) y la declaración del estado de excepción.

Este todavía incipiente crecimiento económico viene avalado por unos años de gran prosperidad en el mundo occidental, que se plasma en el milagro alemán (impulsado por el célebre Plan Marshall) y el desarrollo cultural de Londres y Nueva York a lomos del arte pop británico (término acuñado por John McHale en 1954), del neodadaísmo estadounidense de finales de los cincuenta, del *free cinema* (cuya acta fundacional tiene lugar con la lectura del «Manifiesto de los

Jóvenes Airados» en febrero de 1956), del gran éxito popular del *rock and roll* en Estados Unidos desde mediados de la década, etc.

El proyecto de rodaje de *Calle Mayor* nace precisamente en mitad de esta encrucijada entre una Europa (por ceñirnos al mundo más cercano) en plena expansión económica, política, social y cultural y una España que mira hacia el pasado, una Europa juvenil y urbana y una España rancia y provinciana. Bardem utiliza este afilado contraste para resaltar aún más la anacronía, la decrepitud del régimen franquista y para contraponer los rutilantes brillos de las grandes capitales con la monotonía grisácea de las pequeñas ciudades. Algo que Isabel (Betsy Blair), la protagonista de *Calle Mayor*, encontrará en las luminosas y amplias cocinas de las películas americanas. Y Bardem en uno de los motivos temáticos más conocidos de la literatura española de los siglos XIX y XX: la ciudad de provincias, concebida como «sinécdoque o modelo reducido de la España de la época»⁸. Un tema al que el cineasta ya había aludido de pasada, dos años antes, al comienzo de *Cómicos* (1954), cuando Miguel (Fernando Rey) describa a Ana los principales lugares de su ciudad: el teatro Principal, la Calle Mayor, la catedral, el río, los seminaristas...

Bardem moldea este viejo modelo literario y teatral para construir, como es habitual en su carrera, un film de tesis en el que todos los elementos narrativos, dramáticos y de puesta en escena (argumento, personajes, localizaciones, conflictos dramáticos...) se subordinan a su objetivo de denuncia «de una sociedad enferma que estaba obligada a cambiar para adaptarse a los tiempos, que tenía que abrir las ventanas tapadas por celosías y desempolvar habitaciones atestadas con los muebles de los antepasados»⁹. Una sociedad que no deja de ser «una metáfora concentrada de la España franquista»¹⁰.

Sinécdoque o metáfora, tanto da para el asunto que nos ocupa, Bardem aprovecha la enorme rentabilidad semántica de este viejo modelo literario para, acogiéndose también a su supuesta neutralidad ideológica (cuestión de enorme



⁸ Asier Aranzubía, «Miami, Castilla. La ciudad provinciana en el cine español», en Roberto Cueto (ed.), *Calle Mayor... 50 años después*, IVAC Filmoteca, Valencia, 2006, p. 170.

⁹ Roberto Cueto (ed.), *Calle Mayor... 50 años después*, op. cit., p. 9.

¹⁰ Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Madrid, 1993, p. 340.

trascendencia de cara al visto bueno de la censura), lanzar su dura diatriba contra la dictadura y contra quienes (como Juan y sus amigos) la alentaban, protegían y amparaban con sus conductas.

«Una capital de provincia de tercer orden» (La señorita de Trevélez)

Desde un principio, pues, la intención de Bardem no es ofrecer un retrato de tintes neorrealistas de la vida provinciana, ni menos aún filmar un documental sobre los entresijos de una ciudad de tercera, sino intentar un acercamiento (muy preciso y muy connotado ideológicamente, eso sí) a la cruda realidad de la época a partir de la construcción de una ciudad artificial heredera de la Villanea de Arniches, de la Vetusta de Clarín o de la Orbajosa de Pérez Galdós.

Como fruto de esta voluntad de capturar la realidad, Bardem dispone las seis primeras secuencias en forma de acordeón. Y en sus pliegues alterna la presentación de los personajes y el desarrollo inicial de la anécdota con la aproximación al significado profundo de lo que vamos a ver a continuación:

1. La broma a don Tomás (René Blancard).
2. Juan (José Suárez) y sus amigos celebran la burla en la sala de billar del casino mientras en la biblioteca, situada significativamente en el piso inferior, don Tomás ofrece a Federico (Yves Massard) su visión de la ciudad.
3. Juan, Federico y los cuatro amigos pasean por el centro de la villa. Surge la primera alusión a la soltería de Isabel.
4. En el bar de la plaza, Juan explica a Federico su visión de la ciudad, que se complementa con la de don Tomás.
5. Juan y la cuadrilla se emborrachan en el burdel de Pepita mientras Federico espera fuera. Todos juntos pasean por las calles de noche.

6. En el bar de la plaza, Juan muestra a Federico las costumbres de la ciudad un domingo por la mañana: la hipocresía de sus amigos casados. Segunda alusión a la soltería de Isabel.

Al finalizar este primer segmento, que oficia como introducción, quedan planteados ya los principales conflictos dramáticos de la película: el enfrentamiento entre la inteligencia (Federico y don Tomás) y la ignorancia (Juan y sus amigos), el contraste entre el mundo masculino de estos y el femenino, representado por Tonia (Dora Doll) y, de pasada, por Isabel, la contraposición entre la inocencia de estas y la crueldad de aquellos, la fractura que separa la visión provinciana de la pandilla de señoritos con la capitalina representada por Federico y, en parte, por Juan. Al mismo tiempo que se dibujan estas situaciones de partida, se esboza también el hilo principal de la trama: la broma a Isabel, que se apoderará de la narración a partir de su segunda parte.

Lo más significativo de este primer bloque se encuentra no en la acción desarrollada en las secuencias 1, 3 y 5, sino en las tres secuencias discursivas (2, 4 y 6) que Bardem introduce, como de tapadillo, para avalar sus tesis. A través de ellas, de las conversaciones entre los protagonistas, el director describe los rasgos característicos de este tipo de localidades: la mezquindad, la hipocresía, el aburrimiento (el mismo que manifiesta León, el amante de Madame Bovary en la novela homónima de Flaubert), la crueldad y, conforme revela el plano contrapicado de la catedral que cierra este primer segmento, el enorme peso de la iglesia. Un plano este último que hace eco de otro anterior (filmado desde el mismo encuadre) y que contrasta, a su vez, con la sucesión de planos picados de Isabel en el centro de la sala del casino, cuando, en las imágenes postreras, las cadenetitas de la lámpara dejan de ser un adorno para convertirse en una metáfora de las ligaduras que la atan a la ciudad.

El resultado es el retrato malicioso de una ciudad varada en el tiempo, que no ha sufrido ningún cambio sustancial desde que Carlos Arniches estrenara



cuarenta años antes (el 14 de diciembre de 1916, en el Teatro Lara de Madrid), *La señorita de Trevélez*, la tragedia grotesca que Bardem utiliza como principal fuente de inspiración. En esa servidumbre del film con su antecedente literario se ha querido ver una conexión del cineasta con el espíritu regeneracionista del 98, pero, como ha advertido de manera muy cauta y muy justificada el profesor Ríos Carratalá, esa presunción es muy arriesgada de defender a tenor de las diferencias existentes entre la obra teatral (más edulcorada) y la película de Bardem, mucho más comprometida ideológica y políticamente¹¹.

La señorita de Trevélez es la principal fuente literaria, pero, como sabemos, no la única, ya que a ella cabe añadir otras referencias como *Doña Rosita, la soltera* (1935), de Federico García Lorca, y el poema «Las seis muchachas en el mirador»¹², de Agustín de Foxá (según confirma el propio cineasta en sus *Memorias*), la novela *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, la narrativa decimonónica o películas como *Los inútiles* (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953), *Las maniobras del amor* (*Les grandes manœuvres*, René Clair, 1955), *Marty* (Delbert Mann, 1955; protagonizada por Betsy Blair en un papel anticipatorio del de *Calle Mayor*) o incluso la adaptación cinematográfica que Edgar Neville realizase en 1936 de la comedia de Arniches y que Bardem conocía hasta el punto de dar el papel de madre de Isabel a María Gámez, la inolvidable Florita de la obra de Neville.

Dentro de la atmósfera asfixiante y corrosiva de esa anónima ciudad de provincias, se desarrolla, como es sabido, el drama de Isabel, la huérfana de un coronel de caballería que, a sus 35 años, vive entregada a su devoción religiosa tras haberse quedado (literalmente) para vestir santos. Miembro de la pequeña burguesía local, Isabel es una de las solteronas más conocida de la ciudad y la víctima propiciatoria (ante la ausencia de padre o marido protectores) de la burla macabra que urden un grupo de señoritos que reparten su tiempo entre los paseos por la calle Mayor, el billar del casino y las visitas al bar Miami y al burdel

¹¹ Juan Antonio Ríos Carratalá, «Introducción biográfica y crítica» a Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez y Los caciques*, Castalia, Madrid, 1997, p. 36.

¹² El poema comienza de la siguiente forma: «Las seis muchachas tras el mirador. / Las seis mujeres de maridos ricos. / Las seis, sentadas en el mirador. / Las seis, haciendo con ganchillo / — madeja blanca o rosa— su labor». Y tras enumerar su triste existencia y la de sus maridos, concluye: «Péndulo provincial, pasan los años, / vendrá un abril y no hablará el amor. / Ese día veréis seis viejecitas, / las seis sentadas en el mirador».

de Pepita. Son estos *vitelloni* talluditos quienes obligarán a Juan, uno de los miembros de la cuadrilla, a cortejar a Isabel haciéndola creer que va a casarse con ella. Una broma cruel transformada, primero, en un drama y, más tarde, en una tragedia provinciana con tintes de melodrama, como bien ha estudiado Pablo Pérez Rubio¹³.

A partir de ese sencillo esqueleto argumental (procedente de la obra de Arniches y de la adaptación cinematográfica que Neville realizase veinte años después), Bardem levanta el armazón de un film cuyo sentido profundo aclara él mismo en sus *Memorias*: «Yo tomé como elemento fundamental de mi texto la 'broma' y a partir de ahí, me dediqué a explicar y a expandir una crítica general del mundo español de los 50 y, en particular, un análisis de la condición de la mujer en España»¹⁴.

Así pues, y tal y como ya adelantábamos, la pretensión de Bardem al rodar *Calle Mayor* no es tanto la realización de un documental acerca de la vida diaria en una pequeña ciudad de provincias (de hecho, apenas hay planos descriptivos de este tipo) como utilizar este antiguo motivo literario (so pretexto de una burla) para ofrecer una mirada crítica acerca de dos temas capitales en esos momentos: la situación de la mujer y el retraso finisecular de la sociedad española. Dos manifestaciones quintaesenciadas de la dictadura franquista.

Con estos mimbres Bardem escribe un guion dividido en un prólogo (impuesto por la censura) y tres actos:

1. La gestación de la broma (3'- 27'50").
2. Su ejecución (27'51"- 63').
3. La resolución de la broma (63'01"- 99').

Tres bloques casi simétricos, de los cuales solo el primero sigue con más o menos fidelidad los precedentes de Arniches y de Neville. Su ensamblaje narrativo se presenta, como expresión metafórica de la cerrazón y del repliegue sobre

¹³ Pablo Pérez Rubio, «*Calle Mayor*: drama provinciano y melodrama del deseo», en Roberto Cueto (ed.), *op. cit.*, pp. 213-229.

¹⁴ Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Barcelona, 2002, p.288.



sí misma de la sociedad española, bajo la forma de una estructura circular, que arranca con la escena inaugural de la broma a don Tomás (un falso muerto) y se cierra con la última imagen de Isabel (una falsa viva) mirando hacia el exterior a través de los cristales llorosos de una ventana, una imagen que rima con otra similar de Tonia en una secuencia anterior. Recordemos, de paso, que este plano conmovedor de Isabel estaba destinado a ser el penúltimo de la película, si bien Bardem decidió con acertado criterio alterar el guion y cerrar la narración¹⁵ «con la mirada fija y perdida, pero profunda y dura»¹⁶ de Isabel a través de los cristales.

El drama y el discurso

Si la burla a Isabel es tan solo el pretexto narrativo para lanzar la locomotora de la acción tras la partida de Federico a Madrid, sus motores de explosión son los personajes de Isabel y Juan, cuyo punto de vista seguimos en todo momento con excepción de cinco secuencias: la broma a don Tomás, la reunión de los cuatro amigos con Federico mientras piensan en cómo rematar la burla, la dos conversaciones de don Tomás y Federico en el casino y, finalmente, la charla entre Federico y Tonia al cierre de la narración¹⁷. Cinco secuencias de las cuales Federico protagoniza cuatro de ellas, lo que confirmaría su papel de elemento ajeno a la trama y trasunto del arquetipo literario del *visitante*, característico de este tipo de obras.

La realidad, sin embargo, resulta algo más compleja, puesto que su función se bifurca en un sentido doble. Por una parte es el interlocutor socrático de don Tomás y Juan al comienzo de la narración y, como tal, es el nexos para introducir al espectador dentro de la trama, poniéndole en antecedentes de la vida de la ciudad. Y, por otra, es, sobre todo, el portavoz de las ideas de Bardem y la piedra

¹⁵ Para mayor información sobre los cambios de la película en relación con el guion, véase Juan Antonio Bardem, *op. cit.*, pp. ii-iii.

¹⁶ Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor*, Alma-Plot, Madrid, 1993, p. 148.

¹⁷ La misma funcionalidad narrativa tienen las dos conversaciones de Federico con Juan en el bar y con Isabel en el casino, si bien no las hemos incluido aquí debido a la presencia de ambos en ellas.

angular sobre la que se asienta su denuncia del franquismo. Se trata, por decirlo así, de la conciencia crítica de la forma de actuar de don Tomás, de Juan y sus amigos y de los propios habitantes de la villa. Es esta carga moral e ideológica, impuesta desde fuera, la que más chirría hoy de la película, que se torna más rígida y encorsetada cuando él aparece en escena y más desinhibida y gozosa cuando quien lo hace es Isabel.

Al margen de estas excepciones, toda la primera parte de la narración está filmada siguiendo el punto de vista de Juan, que, como su nombre indica en la simbología bardemiana, vuelve a jugar el papel de prototipo del español medio. En su configuración dramática, tal y como sucede con el resto de personajes masculinos de la trama, Juan es un sujeto activo capaz de decidir por sí mismo, un «catalizador que permite a Bardem tratar el verdadero argumento, el de la condición de una solterona en un contexto preciso»¹⁸.

Sin embargo Juan es también un hijo de su tiempo, un ejemplo masculino de la miseria moral de esos años, que afectaba tanto a hombres como mujeres. Y, como tal, pasa a convertirse de verdugo en víctima (un recurso, convengámoslo, demasiado fácil desde un punto de vista argumental) hasta ofrecer un nuevo ejemplo de la disyuntiva que se les planteaba a los españolitos como Bardem, según el testimonio del propio cineasta: «O putas o matrimonio católico apostólico y romano cuando tuviéramos la edad conveniente. No había otra salida»¹⁹. Desde un punto de vista funcional Juan divide su amistad entre Federico (representante del Madrid moderno) y su cuadrilla (especímenes resabiados de la sociedad patriarcal) mientras engaña a Isabel y se aprovecha de Tonia. Todos los hilos argumentales (salvo el de don José) se anudan de una u otra forma en él.

Al igual que sucede en la obra de Arniches y en la película de Neville con el personaje de Picavea, Federico es el encargado de desanudar el hilo de la trama y revelar la verdad a Isabel en una de las mejores secuencias de la película. Su función —tal y como anticipa su nombre, extraído de los dos seudónimos de

¹⁸ Marcel Oms, «J. A. Bardem», en *Premier Plan*, número 21, febrero de 1962, p. 26.

¹⁹ Juan Antonio Bardem, *op. cit.*, p. 128.



guerra utilizados por Jorge Semprún (miembro como Bardem del Partido Comunista de España durante esos años): *Federico Sánchez y Federico Artigas*— es la de ser la conciencia y el portavoz crítico de la obra.

Su aparición final, tras el telegrama de Juan, lo convierte en una suerte de *deus ex machina* que domina el último tercio de la narración y que hace que el relato se torne más discursivo y más connotado ideológicamente. Heredero en parte del personaje de Matilde, la joven estudiante de *Muerte de un ciclista* (1955), Federico es el único personaje que mantiene relación con el resto, salvo con la madre de Isabel. Su ubicación dentro del argumento (circunscrita tan solo a la primera y a la tercera parte de la película) lo sitúa en el eje de toda una serie de conflictos dramáticos entre la amistad (Juan) y la enemistad (la cuadrilla), la acción y la inacción (don Tomás), la solidaridad (con Isabel y Juan) y la comprensión (Tonia), la verdad y la mentira.

Por su parte don Tomás, el viejo filósofo retirado cuyo nombre obedece a una imposición de la censura²⁰, es, como Federico, un hombre culto que demuestra conocer muy bien las entretelas de su ciudad. Su inserción dentro de la trama es meramente instrumental, como si fuera un ojeador privilegiado de todo cuanto sucede a su alrededor. De ahí que ocupe casi siempre un espacio superior al del resto de personajes (el balcón de su domicilio, la biblioteca del casino), que no se desplace fuera de este (como signo de su pasividad) y que desaparezca como Federico durante la segunda parte de la narración. Carente de función dramática como tal (de hecho solo conversa con Federico en varios apartes de claro contenido discursivo), su papel, semejante al del coro de las tragedias griegas, es el de contraponer su sabiduría con la ignorancia de sus vecinos, y su pasividad con la postura comprometida de Federico.

A todos ellos se enfrenta la fascinante personalidad de Isabel, sin duda el personaje más poético, más complejo y mejor trazado de la película, y del cine español de todas las épocas, al cual debe *Calle Mayor* (gracias también a la

²⁰ Por su relación con Unamuno y Ortega y Gasset, la censura rechazó los nombres de pila de don Miguel y don José.

interpretación de Betsy Blair) gran parte de su éxito. Su figura domina toda la segunda parte de la narración, que, con su presencia, no necesita ya de artilugios externos, de escenas explicativas para que el drama pueda desarrollarse de manera fluida hasta desembocar en ese estremecedor plano final. Al igual que el resto de personajes femeninos, Isabel es un sujeto paciente en cuya configuración simbólica, como apunta José Enrique Monterde, no es difícil ver «una metáfora de la España postrada en el abandono y la mentira»²¹.

Confinada a un papel subalterno dentro del universo patriarcal que describen las imágenes, Isabel solo mantiene relación con su familia (su madre y la chacha) y con Juan. El suyo es, como refleja de forma metonímica la estructura del film, un mundo muy pequeño y cerrado del que solo puede escapar a través de los sueños en forma de películas de Hollywood, de entradas de cines o de visitas solitarias a la estación de tren.

Su misma condición la comparten su madre, su chacha e, incluso, Tonia, la prostituta enamorada de Juan, que actúa como contrapunto de Isabel y Federico. Con la primera la une su fracaso sentimental, ya que ninguna cumple la función para la que fueron creadas: el matrimonio (una porque es virgen, la otra porque ha renunciado a la función procreadora). Al segundo, su punto de vista femenino y de clase.

El Calvo, Luis, Luciano y el Doctor, es decir, los cuatro amigos de Juan, son los representantes de la clase media de provincias y sirven de soporte al desarrollo central del film, «la denuncia de las asfixiantes formas de vida provinciana en la mortecina España de la época»²². Vienen a ser la imagen deformada de una sociedad patriarcal que hunde sus raíces en la doble moral (el prostíbulo), la hipocresía (el paseo matinal de los domingos con sus esposas por la calle Mayor) y el menosprecio de la mujer (la burla a Isabel). Se trata al mismo tiempo de personajes que, como don Tomás, Federico o Tania, carecen de espesor psi-

²¹ Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*, Cátedra – Filmoteca Española - AEHC, Madrid, 1997, p. 403.

²² Monterde, «Vistas italianas hacia la Calle Mayor», en Roberto Cueto (ed.), *op. cit.*, p. 252.



cológico y se mueven, cual marionetas, al hilo de los dictados ideológicos de Bardem.

La ciudad es la otra gran protagonista de la película a través de la presencia reiterada de sus espacios codificados: la catedral y sus campanas, el río, el casino, el prostíbulo, el bar del aperitivo, la calle Mayor... Esta última es el crisol donde triunfan las apariencias y las convenciones sociales y el lugar donde ejercen su dominio despótico los amigos de Juan, a quienes nunca vemos salir de la ciudad, como si temieran enfrentarse a la naturaleza, a la madre tierra. Extramuros es el espacio de Isabel y Juan (de ahí que inicien su relación en la estación de tren), el lugar donde pueden dar rienda suelta a sus sentimientos. O eso parecería de no ser por el poder de la iglesia en forma de seminaristas censores o del sonido insistente de las campanas de la catedral.

La vida de provincias

Todo el entramado argumental se teje, pues, a través de una tupida red de similitudes y diferencias, de oposiciones y contrastes, de conflictos dramáticos que determinan el desarrollo narrativo de la película, así como su estructura, puesta en escena y diseño de las relaciones entre los protagonistas. Entre este juego de oposiciones se encuentran las que enfrentan al individuo aislado (Juan, don Tomás y Federico, cada uno por separado) con el grupo (los cuatro amigos, la masa anónima que pasea o procesiona por la calle Mayor), a Juan con su conciencia y con la lealtad a sus amigos o, finalmente, a Juan e Isabel frente a la tesitura de huir o quedarse. Ambos resuelven este dilema del mismo modo, lo que deja un poso amargo sobre toda la narración a la vez que humaniza la carga ideológica de la denuncia.

Dicho de otra forma, si el mayor defecto del argumento es su gran carga didáctica, su mayor virtud es bucear hasta el final en el alma cada vez más atormentada de Isabel y Juan hasta dotarles de una corporeidad, de una fisicidad y de un relieve que solo el cine puede expresar con esa rotundidad. De ahí esos estremecedores primeros planos de ambos que dejan traslucir, en el brillo de una mirada, todas sus dudas, miedos y vacilaciones.

La gran carga didáctica del argumento encuentra su eje constructivo en la figura retórica de la antítesis, articulada en torno al juego entre matrimonio y soltería, virginidad y promiscuidad, masculino y femenino, verdad y mentira, inteligencia e ignorancia, verdugo y víctima... A través de ese juego de contrastes se construye una puesta en escena muy funcional, muy depurada, a veces algo esquemática, en la que apenas hay escenas en las que intervengan tres o más personajes (si consideramos a Juan y a sus amigos como un grupo, como un todo). El resultado es un entramado narrativo que desdeña la complejidad del plano-secuencia, y los matices, para optar por una concatenación de escenas en las que se enfrentan o bien dos conceptos, o bien dos ideas, o bien dos sentimientos. En estas unidades de significación los elementos nucleares son los diálogos (transmisores de las tesis bardemianas), las conversaciones entre don Tomás y Federico, entre este y Juan, entre Isabel y su chacha, entre Juan y sus amigos, entre Tonia y Juan, entre Tonia y Federico, entre este e Isabel... Tanto es así que podría decirse, incluso, que la película avanza al ritmo marxista de tesis, antítesis y síntesis, con el espectador como receptor mudo del juego dialéctico.

Como reflejo de la vida rutinaria de la ciudad, de la repetición ritual de los mismos actos a las mismas horas y los mismos días de la semana y del aludido juego de oposiciones, toda la película se organiza en torno a una estructura binaria: los dos planos contrapicados de la catedral, los dos paseos de Juan e Isabel por la ribera del río, las dos conversaciones de don Tomás y Federico, las



dos visitas a la estación de tren por parte de Juan e Isabel... Dentro de ese esquema, la alteración de uno de los elementos es lo que confiere densidad dramática al acontecimiento: la segunda visita de Juan al puente sugiere sus ideas suicidas al igual que su subida solo al cerro advierte sobre su arrepentimiento. A su vez, la visión repetida del vestido de fiesta de Isabel en su habitación y la partida del tren (durante la primera ocasión en la que vemos a Isabel sola, sin Juan en la estación) anuncian su destino definitivo. De igual modo el plano similar de la pareja tumbada en sus camas respectivas será el singular reflejo de sus intenciones contrapuestas (la inocencia de Isabel frente al engaño de Juan).

Hay, sin embargo, otra oposición que no queremos dejar pasar por alto aunque solo sea porque aparece anunciada desde el título de la película. Es la que enfrenta a Madrid (como representante a escala menor de las grandes urbes) con las pequeñas capitales de provincias. Se trata de una oposición que se explicita un par de veces a lo largo de la narración (la primera, cuando los amigos de Juan le reprochan, ante su reticencia a seguir adelante con la broma, «De Madrid tenía que ser»; la segunda, cuando el cura que se aloja en la misma pensión que Juan afirma ante este y Federico: «La gente de la ciudad: trasnochadora y depravada»), pero que se manifiesta de manera subterránea a lo largo de la narración. Madrid es el lugar de procedencia de los dos personajes más modernos de la película, Federico y Juan (tal y como ambos ponen de relieve al comienzo de la narración) y Madrid es la tierra prometida para Isabel y Juan.

Frente a ese Madrid algo mitificado por mor del consabido juego de oposiciones, la película describe la vida en provincias como un espacio dominado por la represión sexual, el machismo, la hipocresía social, la mentira, el conservadurismo y un nacionalcatolicismo asociado a la falsedad. Como expresión del poder de la Iglesia sobre la mujer, Juan seduce a Isabel dentro de la catedral (la rodea literal y visualmente, la encierra en un paréntesis) y la declara su amor en mitad de la procesión religiosa²³.

²³ Esta viene acompañada, de manera harto intencionada, por el canto de las beatas entonando en ese momento en el que Isabel ha cumplido su sueño: «Salve María, llena eres de gracia».

Sin embargo, a pesar de ese ácido retrato de la vida en provincias, Federico (alter-ego de Bardem) intercala un discurso final ante don Tomás que parece caminar en sentido contrario:

«Me ha hecho mucho bien venir aquí, es tonto vivir en Madrid (...) En ese Madrid de las luces de neón, de la Gran Vía... Además es falso, la verdad está aquí, en esta ciudad y tantas como ella; la calle Mayor, las gentes y aún más allá... ahí en el campo. Mi país está sobre todo aquí, lo reconozco, uno pretende ignorarlo, creer que es de otra manera, no sé, más fácil. No, ahí está»²⁴.

Se trata de un discurso que, en realidad, contradice el sentido profundo del film y del que se desprende un profundo pesimismo. ¿Será verdad que el país es así de feo, mezquino y triste? Es un discurso, además, que no figura en el guion original y al que Bardem vuelve a aludir en una entrevista:

«En *Calle Mayor*, el intelectual que viene de Madrid, cuando habla con el intelectual que ha dejado de luchar, dice: 'Hay que seguir y decir la verdad'. Luego dice una frase muy cierta que yo digo también: 'La verdad está en la provincia y aún más allá, en el campo'. Y por eso hago *Los segadores* después. El intento es pasar de la alta burguesía de la ciudad a la pequeña burguesía de provincias e irse al campesinado. Esa era mi trayectoria y se quedó ahí, porque es cuando hago *Los segadores*, que después me obligaron a cambiar por el título de *La venganza*»²⁵.

En el mismo sentido cabe interpretar también la respuesta de Bardem a la pregunta de un periodista acerca de si amaba la provincia: «Creo que de *Calle Mayor* se desprende un entrañable amor del autor hacia la provincia». Nada, sin embargo, más lejos de la realidad, ya que, como apunta muy bien Jorge Gorostiza, «la película no desprende este amor, sino una crítica feroz a las comunidades

²⁴ Jorge Gorostiza, «Una ciudad cualquiera, en cualquier provincia de cualquier país», en Roberto Cueto (ed.), *op. cit.*, p. 129.

²⁵ Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos, *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Quirón Ediciones, Valladolid, 1996, pp. 53-54.



pequeñas y mezquinas encerradas en ciudades construidas sobre metafóricos acantilados rocosos que los separan del resto del país»²⁶.

Con todo, el mayor mérito de Bardem en *Calle Mayor* reside en que, habiéndose mantenido fiel a sus viejos temas (la necesidad de la toma de conciencia, la búsqueda de la verdad, la denuncia de los males que aquejan a la sociedad española, la crítica a la dictadura franquista...), consigue elevarse por encima de ellos, de su carga didáctica y del esquematismo de su argumento (basado en una especie de sistema binario) para construir una historia que, pese a su carácter ficcional, retrata como pocas la vida de una mujer de provincias y de la fauna humana que la rodea, desde el frío y timorato Juan hasta la entrañable chacha, desde la ilusionada madre hasta la sentimental y lúcida Tonia, desde el manso don Tomás hasta el clarividente Federico. De todos ellos, el personaje que más desentona es, ya lo advertíamos el de este último, lastrado por su condición de portavoz de las ideas de Bardem. Es quizás el que peor ha envejecido, tal y como aclarará Juan Antonio Ríos Carratalá, testigo de su frustrado regreso a la pantalla en un proyecto frustrado de Bardem de dirigir una segunda parte del film²⁷.

Ecos y resonancias

Calle Mayor aparece así como una *rara avis* dentro del cine español de la época, que debe esperar siete años para que el cineasta vuelva sobre ella en *Nunca pasa nada*²⁸, una película inspirada, según Juan Francisco Cerón, en la novela *Miss Giacomini. Ocho días de vida provinciana*, del escritor mallorquín Miguel Villalonga²⁹. En la nueva película Bardem vuelve a visitar otra ciudad del interior (Medina del Zarzal) para lanzar sus dardos envenenados contra la institución matrimonial y la vida en provincias. Para ello utiliza similares ingredientes

²⁶ Jorge Gorostiza, art. cit., p. 129.

²⁷ Para mayor información, véase «El frustrado regreso a *Calle Mayor*», en Roberto Cueto (ed.), *op. cit.*, pp. 345-367.

²⁸ Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos, *op. cit.*, p. 83.

²⁹ Juan Francisco Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia - Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 1998.

a los de su predecesora, si bien sustituye la soltería de Isabel por el matrimonio desencantado de Enrique (el médico del lugar) y Julia (su mujer). A ellos se añaden Jacqueline, una joven actriz francesa cuya función dramática es similar (pero más descafeinada ideológicamente) a la de Federico o, para ser más exactos, a la del *visitante* y Juan, un profesor de francés enamorado de Julia.

Sin alter-ego en el que apoyarse dentro de la ficción, Bardem construye, en su regreso a los soportales castellanos, una narración más libre y más compleja, menos didáctica y menos encorsetada que en *Calle Mayor*. En ella, a pesar de la mayor complejidad de sus criaturas (desde la exótica Jacqueline hasta el dubitativo Juan, desde el fascista Enrique hasta su timorata mujer), ninguna alcanza la hondura y la riqueza psicológica del personaje de Isabel, lo que justifica la peor acogida crítica de la película. Su cierre, con Julia y Enrique aparando sus diferencias y paseando del brazo por la calle Mayor, sirve como ilustración postrera acerca del destino de los matrimonios fracasados de los amigos de Juan o de lo que esperaría a Isabel si se hubiera casado con el modesto empleado de banca.

Pese a la ausencia de raíces cinematográficas explícitas, al fondo de *Calle Mayor* puede entreverse también el eco de otra notable película española, ambientada en el Madrid popular y con una impronta ideológica bien distinta a la de Bardem. Nos estamos refiriendo a *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), un film en el que su protagonista, Emilia, es otro juguete del destino cuya felicidad depende de la voluntad de los otros. Resuelta en clave de melodrama, la indefensión de Emilia tras la muerte de su madre se plasma en un plano de ella frente a la ventana mientras mira cómo llueve fuera. Un plano que anticipa el del cierre de *Calle Mayor* o, para ser más precisos con la extracción de clase de sus protagonistas, el de Tonia frente a la ventana del prostíbulo.

En distinta órbita se sitúan dos películas asociadas siempre a la estela de *Calle Mayor*. Nos referimos a *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) y a *Nueve cartas*

a *Berta* (Basilio Martín Patino, 1965). Ambas se mueven, no obstante, por unos parámetros muy distintos a la obra de Bardem y no solo porque ninguna avale una tesis cerrada a cal y canto, sino porque sus raíces las hunden en la novela homónima de Unamuno y en el consabido motivo literario y teatral de la ciudad de provincias.

Es verdad, sin embargo, que hay algunas concomitancias entre ellas y *Calle Mayor* (aunque solo sea su misma fuente literaria primigenia), pero las diferencias son tales (y no solo ideológicas, sino también de puesta en escena) que resulta imposible hablar de una influencia directa de aquella en estas. Es cierto, por poner un ejemplo, que Tula es, en la primera de las películas citadas, una solterona como Isabel, pero lo es por voluntad propia, porque ha decidido cercenar o, mejor dicho, abortar sus deseos sexuales. De ahí que, a diferencia de aquella, rehúya cualquier tipo de efusividad amorosa de la que hace gala Isabel y se conforme con ser la madre adoptiva de sus sobrinos, una madre vocacional más que biológica en palabras de Román Gubern. Esta condición materna la convierte en un sujeto activo que, como tal, es capaz de elegir su destino, conforme revela el desolador plano final en la estación de tren, un espacio despojado aquí de su función catárquica y liberadora. Y es que, como afirma Juan Antonio Ríos Carratalá, a Tula la vida no le ha quitado nada mientras a Isabel le ha arrebatado la felicidad³⁰. Las dos, sin embargo, se encuentran unidas dentro del marco del triste plano final.

Por su parte Lorenzo, el atribulado protagonista de *Nueve cartas a Berta*, se mueve a caballo entre el amor y el odio a su ciudad (Salamanca), que describe con los mismos timbres sombríos que don Tomás la suya. Su mirada crítica se encuentra muy próxima a la de Bardem en *Calle Mayor*, pero en su caso aderezada por su experiencia personal. Al igual que Tula, Lorenzo puede decidir también su futuro y, como ella y como Isabel, elige permanecer en su ciudad, aunque en su caso con una perspectiva distinta debido a su sexo y a su edad.

³⁰ Juan Antonio Ríos Carratalá, *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, p. 117.

Los tiempos han cambiado desde 1956 y Lorenzo puede albergar otras esperanzas.

Para el final queda una ácida práctica fílmica de la Escuela Oficial de Cine sobre las que nos pone en la pista Asier Aranzubia, el historiador que mejor conoce los entresijos de esta institución³¹. Se trata de la práctica titulada *Despedida de soltero*, que firma José Luis Vilorio en 1961 y que se sitúa, de forma muy evidente, en la estela de la obra de Bardem, pero añadiéndole una mayor carga crítica al aprovechar el menor control de la censura sobre estos trabajos académicos. En realidad, la práctica es una especie de desarrollo de la visita al prostíbulo de Pepita por parte de Juan y sus amigos la primera noche. Como en ella, los protagonistas (uno de los cuales trabaja en un banco al igual que Juan) vagabundean por tres prostíbulos, gamberrean por las calles de la ciudad y visitan al santo patrono. En este caso no para dejar limosnas a su vera, sino para tratar de introducir monedas —como si se tratase del archipopular juego de la rana en esos años— en las cuencas de una calavera. El resultado es una visión muy negra, de raíces solanescas y voluntad antropológica, de la España del momento en la que no falta ni la presencia de la muerte, ni las referencias explícitas a las diferencias de género y de clase.

³¹ Para mayor información, véase Aranzubia, art. cit., pp. 167-186.

Drama provinciano, melodrama del deseo

Pablo Pérez Rubio

1.

Película de múltiples *capas* de sentido, *Calle Mayor* es, entre otras cosas, una película sobre el motivo barroco y romántico del carácter efímero de la plenitud. Motivo que en el cine precisa una articulación narrativa y formal basada en las estrategias propias del melodrama, ese «gran contenedor» genérico que en los últimos tiempos ha sido tan banalizado y trivializado a través de los medios de comunicación, culminando un proceso —iniciado precisamente con el nacimiento del primer modelo clásico de representación cinematográfica— de conversión del drama popular y el folletín en industria cultural de masas, a su vez basado en la creciente conversión de la vida privada en espectáculo público.

Pero hablamos de un film español de 1956, y *Calle Mayor*³² responde al contexto de una época en la que lo melodramático constituía todavía un *modelo de representación*, si bien comenzara a encontrarse ya en plena fase de descomposición. Y su realizador, un Juan Antonio Bardem en la etapa de mayor inspiración de su carrera, iba a utilizar sus mecanismos y estrategias para dar continuidad a un proyecto fílmico iniciado con *Muerte de un ciclista* el año anterior, y cuyo objetivo último era servir de basamento para la difusión popular de una ideología, luego completada en el ámbito rural con *La venganza* (1958). Para ello se sirve de una obra como *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches, quizá porque se trataba de un texto con el que compartía ciertos planteamientos de raíz regeneracionista, y ambos casos sin abandonar un terreno popular que

³² Este texto es una revisión y actualización de Pablo Pérez Rubio, «*Calle Mayor*: drama provinciano y melodrama del deseo», en Roberto Cueto (ed.), *Calle Mayor... 50 años después*, Institut Valencià de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2006, pp. 211-229.

cubría las expectativas didácticas (reformistas en un caso, marxistas en el segundo) de sus respectivos creadores.

La pieza de Arniches ha sido mayoritariamente encuadrada en el hipotético (y aparentemente contradictorio) género de la tragedia grotesca, término acuñado —al parecer— por el propio escritor y popularizado en fecha temprana por Ramón Pérez de Ayala, para ser luego asumido por otros autores como José-Carlos Mainer, aunque este también se refiere a ella como «farsa cómica». Luciano García Lorenzo destaca el magisterio que sobre Arniches ejerció Ramón de la Cruz y llama a la obra «tragedia o tragicomedia grotesca» en la que la sátira se humaniza, mientras el hispanista G. G. Brown opta por la fórmula del «drama de honor personal (...) en el que los personajes principales inspiran compasión sin dejar por ello de comportarse de un modo completamente ridículo»³³.

Oscilando entre lo sublime y lo ridículo, *La señorita de Trevélez* es una obra de mestizaje de géneros (como el melodrama, como el propio cine) y asimila en el albor del siglo XX algunos de los materiales de la cultura popular para inscribirlos dentro de un modelo de mayor alcance burgués (drama, tragedia), por lo que sin duda ha disfrutado en el ámbito académico de un mayor prestigio que otras piezas del autor adscritas al sainete o a la farsa costumbrista. Aquí, Arniches se decanta por un planteamiento en el que abundan los tipos y las situaciones cómicas propias de estos géneros *menores*, para ir, sin embargo, aproximándolos a moldes más cercanos al drama burgués. Personajes dibujados con trazos grotescos alcanzan en el tramo final de la obra un patetismo dramático que parece inspirado —lo apuntaba Mainer— en los trazos folletinescos que adornaron tantas obras decimonónicas basadas en el exceso sentimental: «[Arniches] supo adecuar su moralismo de raigambre regeneracionista a una forma de comicidad verbal y plástica, descoyuntada y caricatural, que logra diluir una *irreprimible tendencia a lo folletinesco* en una desgarrada burla» (subrayado nuestro). ¿Debe extrañarnos que, al acometer en *Calle Mayor* la libre adaptación del texto arnichesco, Bardem

³³ Las referencias bibliográficas aludidas son las siguientes: Ramón Pérez de Ayala, «La tragedia grotesca», en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1963, vol. III, pp. 328-338; José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Madrid, 1979, vol. 6, p. 194; Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983; Luciano García Lorenzo, *El teatro español hoy*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 38; Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1978 [5ª], p. 187.

optara por articular su film según los parámetros de la escritura filmica melodramática, sin duda heredera de toda esa tradición de amplio entronque con lo popular? No tanto si, además, atendemos a las palabras pronunciadas por don Marcelino al final de la obra, cuando, en su discurso a favor de la ilustración del pueblo, concluye que «la cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma». Bardem, uno de los escasos cineastas del momento que se atrevía a abordar en sus películas la «cuestión de clase», encontraba así en Arniches buena parte del trabajo ya hecho, para amplificarlo, como un altavoz, ilustrando aquel aserto de Schopenhauer según el cual «Toda mentira, lo mismo que todo acto de violencia, es una injusticia». Dicho de otra manera: en *Calle Mayor* lo melodramático (el sufrimiento individual) quedará incrustado en lo social (el sufrimiento colectivo de un pueblo bajo una dictadura); y con estas premisas el resto del recorrido iba a recordar al modelo de los «folletines sociales» de Dickens, Sand o Sue que fueron elogiados por los propios Engels y Marx, o a ciertas estrategias del realismo y el naturalismo decimonónicos (Galdós, Valera, Zola, Pardo Bazán, Eça de Queiroz) que en alguna ocasión se sirvieron de ingredientes melodramático-folletinescos para acercarse a la sensibilidad del público pequeño-burgués e, incluso, a capas sociales *inferiores*.

Además, el film *Calle Mayor* se inscribe en el ámbito temporal de las prácticas culturales del fin de la autarquía, momento que marca a su vez el comienzo de un cambio en las relaciones campo/ciudad (industrialización, inmigración interior, turismo, televisión, en definitiva: desarrollismo y modernidad, valores netamente urbanos), con la ganancia en peso específico del mundo urbano en detrimento del rural. En este contexto —señalaba Jesús G. Requena³⁴—,

«el drama rural conoce una crisis inevitable: el arquetipo que lo sustenta y el universo narrativo que lo envuelve precisan, como condición esen-

³⁴ Requena, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en Carlos Aguilar (coord.), *El campo en el cine español*, Banco de Crédito Agrícola - Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Madrid -Valencia, 1988, pp. 13-27, luego reproducido en Pablo Pérez Rubio (coord.), *Los últimos días del paraíso. Cine, naturaleza y medio ambiente*, Adiman, Quintanar del Rey, 2004, pp. 129-170.

cial, de una profunda separación entre la ciudad y el campo. El universo del drama rural es por definición un universo aislado y atávico, desconectado de los ritmos urbanos, cerrado a la evolución histórica y aferrado a sus pautas de conducta tradicionales. En su lugar florecerá lo que podríamos denominar el *drama provinciano*.

O, simplemente —añadimos nosotros—, drama *urbano*, que Bardem utilizará para plantear (alejándose en ello de Arniches) el universo provinciano con una ambición realista, y con una mirada dialéctica: la ciudad y sus nuevas relaciones sociales como síntoma de los *déficits* estructurales de la sociedad española de la época. Un modelo genérico (el del drama provinciano) del que *Calle Mayor* puede considerarse singular pieza germinal, con permiso del ilustre precedente de *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), y que se basa en la traslación del «problema nacional» del campo a la ciudad a través de la disección —si bien en todo caso mutilada por la censura— de las relaciones de clase, de la pérdida de la poderosa semántica relacionada con el ámbito telúrico y de la atenuación de las pasiones primarias propias del drama rural. E incluso también en Hollywood —ese modelo fílmico admirado por el realizador y que tantas huellas deja en su cinema— se produce un resurgimiento en la década de 1950 del melodrama de ambiente endogámico en la provincia urbana, que daría lugar a notorios filmes de Vincente Minnelli, Douglas Sirk o Delmer Daves, además de alguna serie televisiva de enorme repercusión.

2.

Como todo melodrama *Calle Mayor* es —decíamos— una película que se articula en torno al carácter efímero de la felicidad, que en cierto sentido podría emparentarse con otro subgénero hollywoodiense que recibiera el nombre de



«melodrama de las vanas ilusiones» y cuyo máximo exponente canónico podría ser *Stella Dallas* de King Vidor (1937). De la misma manera que *Muerte de un ciclista* era un «drama de la culpa» protagonizado por la alta burguesía oligárquica (la vencedora en la Guerra Civil, de la que el film es en cierto sentido una paráfrasis), *Calle Mayor* será el «drama del deseo» encarnado en la pequeña burguesía provinciana, que ya estaba presente de manera tácita en *Cómicos* (1954) y era protagonista del felliniano *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), tantas veces emparentado con este, pero también de ciertas novelas españolas coetáneas de Martín Gaité³⁵ o García Hortelano, entre otros.

Como primero de los jalones melodramáticos de que hace uso Bardem en su película, pronto asistimos a la conversión en palabras de la llaga original: tras despedir a su amigo escritor en el tren de Madrid, Juan conversa con Isabel, que ha acudido a la estación con un aire románticoide —ir a ver pasar los trenes, ver pasar el deseo— y le expresa sin pudor su frustración por la soltería que yace en ella como una huella ya difícil de cicatrizar. Huérfana de un padre autoritario, militar, Isabel es presentada, pues, como la encarnación del deseo reprimido, anulado; sin embargo, no es demasiado fea, ni desagradable, ni pobre, ni cursi..., y no hay, por tanto, en ella la falla moral que se debatía en la *Poética* de Aristóteles.

La primera secuencia en la que entra en acción el dispositivo melodramático propiamente dicho es aquella de la seducción en la catedral. En primer lugar, porque introduce dos elementos complementarios e imprescindibles para su configuración: el deseo y la mirada deseante. También, porque para ello recurre de forma expresa al tejido metafórico (condensación semántica, habitualmente redundante y recurrente, que el melodrama también suele capturar de materiales de origen popular): Isabel, arrodillada en uno de los bancos, contempla mientras reza a Juan, que se encuentra en su ángulo de visión hacia el altar emergiendo como objeto de deseo (nunca vemos el Cristo que preside el escenario: probable

³⁵ Un parentesco estudiado por Carmen Alemany en «Dos técnicas para una misma realidad: *Calle Mayor* de Juan A. Bardem y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité», en Juan A. Ríos Carratalá y John Sanderson (eds.), *Relaciones entre cine y literatura: un lenguaje común*, Universidad de Alicante, Alicante, 1996, pp. 11-17.

juego ateo bardemiano). Un *travelling* de retroceso acompaña al hombre hasta que este se sitúa en la parte posterior del templo, siendo él ahora el que dirija su mirada (falsamente) pretendiente hacia la mujer, que es en este momento la que se siente objeto del deseo. Igualmente, el rostro adquiere el tratamiento propio de ese *gran síntoma* melodramático que es, como indicio inequívoco del drama interior, a través del cual se ponen en evidencia los grandes sentimientos (amor, dolor, ansiedad, paso del tiempo, destino adverso, ausencia...); aquí, la expresión de Betsy Blair transita de nuevo de lo sublime a lo patético, de la sonrisa nerviosa a la lágrima emocionada. El marco sacro en que se desarrollan los acontecimientos otorga a la secuencia un tono grave y ceremonial, que el discurso asocia al espacio de «lo femenino» (en el melodrama, un espacio de pasividad frente a los espacios masculinos de productividad), como bien ha descrito Juan Antonio Ríos Carratalá en varios de sus textos alrededor del film que nos ocupa (lo mismo que ocurre con los espacios provincianos ritualizados, como el casino, el paseo, el bar del vermut, el prostíbulo, la estación, el baile..., todos ellos marcados por los horarios y, por tanto, por el triple maridaje de Eros, Cronos y Thánatos). Sacro marco eclesial que conduce a Isabel, precisamente, a no sospechar de la falacia sobre la que se oculta el referido juego de miradas y seducciones. En la iglesia no caben ni la mentira ni la impostura.

Y este segmento crucial del tejido melodramático de *Calle Mayor* hace aflorar, a la vez, una de las máximas estrategias narrativas del discurso del género: aquella según la cual el saber del personaje —una seducción apasionada— no coincide con el saber del espectador —una cruel broma de señoritos provincianos—. «Ello confina al espectador» —dice Imanol Zumalde—³⁶ «a una posición de testigo privilegiado no participante en la acción... (...) El film otorga una ventaja o privilegio cognoscitivo favorable al espectador y le coloca en una posición incómoda: la del testigo que sabe que se comete una injusticia (vedar el saber a un inocente) pero que no puede intervenir para solventarla».

³⁶ Imanol Zumalde, «El peso del saber (velada invitación al compromiso en *Calle Mayor* de J. A. Bardem)», en Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), «Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la AEHC», *Cuadernos de la Academia*, número 2, enero de 1998, pp. 269-274.

Este juego con la información narrativa constituye una variante peculiar del suspense, en cuanto supone una creación de expectativas y una dilación morosa en su resolución; demora en la igualación de ambos saberes que aquí, como en todo film que recurre al aparato melodramático, manifiesta una irrefrenable tendencia al exceso (una broma alargada, durante semanas para los personajes, durante más de una hora para el espectador) hasta provocar la impaciencia de este último, sobre todo en el tramo final de la película. Y de esa demora provienen, precisamente, la compasión y la simpatía («sentirse en», ponerse «en la piel» del otro), que derivan en la identificación. Pero no una identificación con la fuerza atributiva (eso es lo propio de la épica) sino con el sufrimiento: el espectador de *Calle Mayor*, tras la escena de la iglesia, está preparado para *sufrir con* Isabel, probablemente porque intuye de antemano qué va a suceder y afronta su relación con el relato con actitud de abierto masoquismo: estamos en el terreno al que Freud se refería como «contagio de los afectos». En el melodrama, lo que ocurre al personaje «me puede ocurrir a mí» o, como señalara Roland Barthes, «yo soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo». Es el freudiano «pegan a un niño» que equivale, vicariamente, a «me pegan a mí», pero la tarea del *voyeur* (y el espectador fílmico es una de sus máximas expresiones contemporáneas) implica siempre una noción de culpa: una observación culpable que desemboca en la incómoda situación a que se refería Zumalde.

Cuando entra en escena Isabel, se produce en el relato un desplazamiento del punto de vista masculino hacia el de la víctima femenina (plasmado fílmicamente en el citado *travelling* por el pasillo de la iglesia que se detiene en el rostro de Isabel y la convierte, a partir de ese momento, en depositaria del punto de vista central), también propio de este código genérico, como observó Parrondo-Coppel: «Las protagonistas son mujeres y el deseo y punto de vista que hace avanzar la narración están gobernados por una mujer, (...) porque estas películas eran producidas para atraer a un público de mujeres, pues trataban problemas

definidos como 'problemas de mujer'»³⁷. Ello es posible, sin duda, porque una de las principales condiciones del personaje melodramático, la pasividad con que recibe, asume y soporta su sufrimiento, ha sido asociada tradicionalmente a lo femenino (frente a los héroes masculinos dotados de atributos de los géneros épicos, del *western* al *péplum*). Así, ¿puede considerarse *Calle Mayor* una variante hispana de lo que en Hollywood se llamó *women's picture*?

Ahora observamos a Isabel mientras a su vez contempla, insegura, su ya algo envejecido rostro en el espejo, otra de las metáforas proyectadas de forma recurrente en el melodrama, recurrencia que Umberto Eco vinculaba al «regreso de lo idéntico» propio de la serialidad, ya sea esta literaria, fílmica, radiofónica o televisiva. El espejo supone un dramático (re)encuentro consigo mismo, a la vez que una constatación del paso del tiempo (que no denota otra cosa que el envejecimiento y la cercanía inexorable de la muerte); Isabel se enfrenta a su propia imagen para verificar su estado de plenitud y felicidad o, por mejor decir, para afrontar la duda sobre la perdurabilidad de esa dicha, como aquella flaubertiana Emma Bovary que, después de uno de sus primeros encuentros con su amado Rodolphe, «al mirarse al espejo, se asombró de su cara. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros ni tan profundos. Algo de sutil derramado sobre su persona la transfiguraba...». Tumbada después en la cama, saca de su misal el objeto-fetiché que certifica su naciente amor: las dos entradas que han hecho posible su velada con Juan en el cine. Papeles que simbolizan el rastro dejado por el hombre en su emotividad: están ahí en su lugar, compartiendo fugazmente el lecho de la mujer, ya que el objeto melodramático representa siempre al Otro. Y los billetes son dos —como dos eran las almohadas que Florita depositaba en su cama en la versión de Neville de 1936—, expresando la idea de dual contigüidad («Número 6, número 8», dice en un susurro).

Eso sí: la película se encamina hacia su segmento final con una doble articulación genérica que se corresponde con cada uno de los dos puntos de vista

³⁷ Eva Parrondo-Coppel, *Feminidad y mascarada en Lo que el viento se llevó y Jezabel*, Episteme, Valencia, 1996, p. 3.



centrales del relato: la alegórico-melodramática para Isabel (la del deseo individual frustrado) y la realista-crítica para Juan (la de la conciencia colectiva/social). Así se observa, sobre todo, en el montaje paralelo que muestra el romanticismo deseante de Isabel y los remordimientos de Juan, que concluye con una peculiar rima con la escena anterior: los dos billetes juntos se transforman en ambos personajes tumbados en la cama boca abajo..., pero separados.

La petición de noviazgo se produce de nuevo en un contexto sagrado: la celebración de una procesión en la que Isabel viste luto y mantilla (de nuevo el deseo reprimido), que precede a la visita de Juan a Tonia, una prostituta del barrio viejo, secretamente enamorada de él. El protagonista adquiere así el rango (como su propio nombre hace saber) de Burlador, a la vez que Isabel comienza a comportarse con una actitud infantil, como *jugando a los novios*, reproduciendo así los comportamientos que tantas veces había imaginado; en cierto sentido, Isabel es espectadora de su propio sueño (en realidad, parece que sobre todo desea «sentirse deseada», como corresponde a una mujer pasiva, que deriva incluso en *objetual*) y Juan será espectador (desde fuera, y con un naciente sentimiento de culpa) de sus emociones. De hecho, «heroína antirromántica donde las haya, Isabel solo 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 film— con la prostituta: la espera del hombre», tal como señalaba en una ocasión Juan Miguel Company³⁸. A ello se refiere la prostituta Tonia cuando confiesa a Federico (Sánchez, Semprún), el amigo de Juan que parece ostentar la voz de la instancia enunciativa del relato, que «las mujeres [unas y otras, se entiende] no podemos hacer otra cosa que esperar». Si la burguesa Isabel sufre, no lo hace menos la desfavorecida social: pero el relato se olvida de ella con frecuencia, la deja en segundo plano.

Por ello será definitiva la puesta en sociedad de la relación: la presentación del novio Juan a lo largo de toda la calle Mayor que significa la conversión en

³⁸ Juan Miguel Company, «Calle Mayor», en Julio Pérez Perucha, *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Diorama, Madrid, 1996 [2ª], pp. 46-47.

público de un asunto privado. Y tras ella se producirá también la explosión exagerada e hiperbólica del sentimiento amoroso; «soy *demasiado* feliz», dice Isabel intuyendo que tanta dicha solo es posible en el terreno de la fábula. Desde sus orígenes teatrales y musicales, el melodrama es el discurso del exceso, como bien ponía de manifiesto Margarita Gautier al comienzo del film homónimo de Cukor (1936), contemplando sus joyas, lujos, fiestas, vestidos, pretendientes: «todo es demasiado», expresaba. Y una nueva escena convierte en metáfora la fragilidad sobre la que está edificado el amor de la pareja protagonista; nos referimos a aquella en que ambos visitan las obras —trasunto de su propia relación «en construcción»— de la que será su futura (?) casa. Juan dibuja en un papel el plano que distribuye las habitaciones, un papel (en una nueva contrafigura de las entradas de cine) que acabará después flotando en un charco, en un sembrado de información predictiva, por *indicial*, que anula cualquier duda sobre el final que el film depara a la pareja (ya no relación en construcción, sino en ruinas). Igual que ocurre cuando, en una segunda escena en la estación que coincide con su primera discusión acalorada, una locomotora de vapor retrocede a espaldas de ellos para luego volver a efectuar el mismo recorrido por otra vía, en dirección contraria a sus pasos. Bardem hace uso pertinente del tren como metáfora del deseo, una figura recurrente en el ámbito del cine como bien ha observado Pedro Poyato³⁹:

«El texto (...) se vale del tren para dar cuenta de la cada vez más descomunal energía de que es portador; energía destinada (...) a metaforizar la pulsión, esto es, la energía movilizada por esos deseos humanos (...) Puede adivinarse ya la pregnante asociación metafórica entre la locomotora y el sujeto a propósito de la energía que moviliza a ambos en la acción. (...) El tren viene a emparentar los deseos de los protagonistas masculinos (...) con respecto a la mujer; deseos irrefrenables, como el tren mismo, tal es la recurrencia de esa metáfora (...) Deseos, por tanto,

³⁹ «El tren: escenografía y metáfora en *Deseos humanos*, de Lang», *Trama y fondo*, número 10. Reproducido en www.tramayfondo.com, de donde extraemos la cita.



propiamente pulsionales —y la pulsión es siempre, Deleuze lo señaló, muerte, pulsión de muerte—».

Es regla general del melodrama que muchas de sus situaciones climáticas coincidan con celebraciones sociales, subvirtiendo su significado. Isabel, otra vez ante el espejo, plancha el vestido que arrojará su nueva vida. El vestido quedará colgado finalmente en un maniquí, esa revelación de lo maravilloso según André Breton, que representa aquí el nuevo Yo reduplicado (un nuevo motivo romántico) que comienza a configurarse en su interior y que contempla una y otra vez con tanto deleite como temor. El retraso de su novio (que ella no sabe desaparecido desde la noche anterior) la sitúa en una situación de espera pasiva. Y mira por la ventana con ansiedad, reproduciendo así otro de los iconos recurrentes del género; ante ella se encuentra un futuro neblinoso, reconocible en el vaho que ha cubierto el cristal y que debe desempañar para ver con mayor claridad. Significativo es que el montaje no devuelva al espectador el contraplano que muestre lo que percibe desde la ventana: porque *ello*, simplemente, no existe ya.

La esperada (por el receptor) escena de la confesión —reconocimiento de la dolorosa verdad— se produce en el escenario que deberá acoger esa misma noche el ansiado baile, con el acompañamiento sonoro de una desafinada música de piano (desde sus orígenes teatrales, la música melodramática suele ejercer una función pleonástica): llega por fin la igualación de saberes. La anagnórisis de la tragedia clásica, aquí provocada por la instancia enunciativa sin necesidad de recurrir al *deus ex machina*, procede en la conciencia de la chica poniendo luz en su ceguera: se trata de una revelación del secreto, dramáticamente sustancial en todo *mélo*, que consiste en nombrar lo innombrable —por doloroso— que hace aflorar lo siniestro, el *Unheimlich* de Schelling. Del aturdido rostro de la chica en primer plano se pasa a un agudo picado; la cámara desciende

hasta mostrar un plano general de Isabel, que se ha sentado en una silla. Ahí ocupa ahora, en su terrible desolación, el mismo lugar que ella misma había soñado ocupar, pero en un sentido inverso: ahora ya no espera que Juan la saque a bailar antes de anunciar su compromiso, sino que es la viva encarnación de la soledad. No lleva el hermoso vestido que había pensado ponerse, sino un sombrío abrigo negro que contrasta con la tenue iluminación de la estancia. No está con Juan, sino con su amigo Federico que ha asumido el amargo papel de *ángel* mensajero. La escena, brillantemente puesta en forma, es uno de esos pregnantes y densos momentos que pueblan el melodrama para expresar el sentimiento de pérdida irrecuperable, de dolor (más que duelo) infinito. La máxima felicidad se ha transformado en un instante en la mayor de las desdichas; una jugada del destino, una intervención desgarradora del azar o la dañina acción de un tercero vienen a recordar la débil barrera que media entre la dicha y el sufrimiento. Isabel, con la mirada perdida en ningún lugar, se vuelve a descubrir a sí misma tal como fue; pero ahora es una mujer doble y letalmente herida. Brotan las lágrimas y, con ellas, crece el énfasis sentimental.

Porque huelga decir que en ningún momento la mujer se plantea reconquistar el objeto amoroso perdido. Como heroína melodramática (que no romántica), Isabel va a sufrir la pérdida asumiendo con rapidez la renuncia y, con ella, el consentimiento de su condición de víctima, de ser derrotado. Ante ello, Federico le propone escapar, coger el tren de una nueva vida, cambiar de modelo social. La esperará en la estación hasta la salida del expreso a Madrid. Una panorámica recorre por última vez el salón de baile vacío, desde el eje de su mirada (plano subjetivo, por tanto), estableciendo un contraste por analogía entre su escena soñada y la cruel realidad: todo está preparado para una fiesta a la que ella ya no podrá asistir. También está preparado el tren que la podría llevar a esa nueva vida; pero en el último momento Isabel renunciará a tomarlo, asumiendo su derrota, sepultándose así en el infernal sufrimiento que la espera para el resto



de sus días. Frente a la huida («Tiene que vivir», le repite Federico una y otra vez), la resignación melodramática, la aceptación del destino. Igual que ocurrió con su objeto de deseo, Isabel se conforma con ver escaparse su futuro: ¿es aún posible restaurar el objeto, erradicar la pérdida?

Ahora sí, se instala en la protagonista el duelo, entendido en su concepción freudiana de pérdida irrecuperable del objeto amoroso, o también como el *agujero* lacaniano. Como al final de *Cielo negro*, la mujer camina bajo la lluvia (nueva imagen-cliché del género); gotas providenciales, redentoras, que se mezclan con sus propias lágrimas. Son emocionantes planos que ponen en evidencia, parafraseando a Ralph Waldo Emerson, que «la naturaleza es una metáfora del alma humana». Se produce una sólida alianza melodramática: lluvia y lágrimas, que adquiere tanto el sentido de purificación (lavado literal de la mancha metafórica) como de escenificación máxima del sentimiento de melancolía. Y ya en casa, Isabel volverá a quedarse mirando por la ventana, ahora de espaldas a esa proyección de sí misma que es el maniquí, reflejado una vez más en el espejo. La toma reproduce un nuevo motivo iconográfico de frecuente recurrencia en el género, en un motivo visual que —luego asimilado por otros pintores, como Dalí— se refiere sin duda al cuadro del romántico Caspar David Friedrich titulado *Mujer en la ventana* (1822), de alto contenido simbólico: un interior sombrío que representa el mundo de la realidad, el mundo terreno de los vivos, con la ventana como vínculo de relación con el celestial que, a su vez, trae inconfundiblemente a la memoria los ecos de un pasado feliz. La representación enarbola todo un conjunto de signos —de enorme potencial semántico— que *denotan* la derrota: lluvia, lágrimas, espejo, oscuridad, maniquí, ventana... Finalmente, un contraplano tomado desde el exterior muestra su rostro lloroso, mientras el vaho y las gotas de lluvia se funden impidiendo ver su expresión con claridad. Suenan las campanas de la catedral, lugar donde empezó la farsa, pero en esa ocasión con un repique fúnebre; Isabel mira al exterior: muerto el deseo, solo puede ser ya espec-

tadora de su propia vida. En cierto sentido, ha muerto definitivamente. *Calle Mayor* se revela finalmente (y volvemos así al comienzo de nuestro recorrido) como una de las más lúcidas películas de nuestro cinema sobre la punzante experiencia del carácter transitorio de la felicidad. Uno de nuestros más intensos melodramas.

Bardem no regresó a la Calle Mayor

Pepe Alfaro

En la presentación de su ponencia sobre *Calle Mayor*, el profesor Juan Antonio Ríos afirmó que buscando películas ambientadas en Alicante que reflejaran, de alguna forma, el espacio urbano y parte de la esencia arquitectónica de la ciudad solo pudieron encontrar algún olvidable título de la época del destape. Sea por fotogenia o por una sencilla estrella, heráldica o no, Cuenca es una ciudad de cine, de esencia provinciana pero con filmografía propia. Podría ser un sencillo eslogan turístico, pero también refleja la fuerza de un escenario natural preparado para protagonizar cualquier papel, porque la ciudad amantada por el Júcar y el Huécar es algo más que un decorado, su fisonomía toma vida y participa de la escena para transformar cada fotograma en un icono de la película. Por su trayectoria cinematográfica han transitado proyectos que la situaban en el epicentro de la acción y que por diferentes causas terminaron diluyéndose entre papeles, censuras, olvidos, traslados y el inexorable paso del tiempo. El caso más conocido es el de «Siente un pobre a su mesa», engendrado y parido por Luis G. Berlanga en Cuenca y para Cuenca, aunque acabó asentándose en Manresa rebautizado con el nombre de *Plácido*. Otro proyecto definitivamente arrinconado es la secuela preparada por J.A. Bardem de su obra más emblemática, bajo el inequívoco título de *Regreso a la Calle Mayor*, con la necesaria participación de parte de los actores originales. Hoy no queda ninguno, la actriz francesa Dora Doll, encargada de dar vida a Tonia, fue la última en apearse obligadamente del proyecto en noviembre de 2015, antes lo habían dejado Manuel Alexandre (12 de octubre de 2010) y la imprescindible Betsy Blair (13 de marzo de 2009).

En la exposición dedicada al rodaje, hace sesenta años, de *Calle Mayor* en la ciudad de Cuenca, aparte de fotografías se tuvo la oportunidad de descubrir otros materiales, entre los que estaba el guion manuscrito de *Regreso a la Calle Mayor*, una aspiración definitivamente frustrada a la que Juan Antonio Bardem consagró los últimos años de su vida con decisión y convicción.

La génesis de un proyecto finiquitado

La primera idea sobre la posibilidad de realizar una película tomando como base los personajes de *Calle Mayor* surgió en el homenaje ofrecido por la Dirección General de Cinematografía, a la sazón capitaneada por Fernando Méndez-Leite, con motivo del trigésimo aniversario del estreno de la película en el cine Gran Vía de Madrid⁴⁰, cuando Juan Antonio Bardem volvió a reunirse con los actores Betsy Blair, Yves Massard y Dora Doll. En sus *Memorias*⁴¹, el director se atribuye aquella idea seminal que nunca llegaría a germinar, aunque el proyecto le acompañará, casi como una obsesión, durante los últimos años de su vida.

El primer centenario de la llegada del cine a nuestro país coincidió con el cuarenta aniversario de *Calle Mayor*. En nuestra ciudad concurrieron ambas efemérides en la proyección de la película el día 14 de mayo de 1996, con la presencia del propio director, lo que dio pie a una entrevista que ha permanecido inédita hasta la fecha⁴², y donde Bardem vuelve a incidir de pasada en la idea de retornar a los personajes de aquella pequeña ciudad de provincias retratada en su título más recordado. En esos momentos está a punto de terminar el guion de *Resultado final* (1997), a la postre su último trabajo tras la cámara.

En una entrevista publicada por el rotativo *ABC* el 24 de enero de 1999, el director cultiva un cierto regusto por redescubrir aplicados detalles en otros



J.A. Bardem en Cuenca (14/05/1996)

⁴⁰ En este cine de la capital se estrenó el día 7 de enero de 1957, aunque en nuestro país la película ya se había presentado en el cine Windsor de Barcelona (5 de diciembre de 1956) y el cine España de Cuenca (15 de diciembre), mientras que en el país coproductor, Francia, se había estrenado el 26 de octubre.

⁴¹ Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Ediciones B, Barcelona, 2002, p. 296.

⁴² Con el material de aquella entrevista, el Cineclub Chaplin ha editado un trabajo titulado *Calle de J.A. Bardem*, que fue presentado durante la inauguración de la exposición «Bardem, Cuenca y su Calle Mayor», el 22 de noviembre de 2016, en el Centro Cultural Aguirre.



filmes. Cuando el periodista le pregunta por los trabajos de preparación de *Regreso a la Calle Mayor*, Bardem contesta:

«Todo vino tras ver una película que me produjo una formidable impresión, y que aquí pasó fugazmente, *Celuloide*⁴³, un estudio que hizo Pirro sobre el neorrealismo y que dirigió Carlo Lizzani. Se trataba de hacer una especie de *making of* sobre el rodaje de *Roma città aperta*, con actores recreando al equipo, intercalando escenas de la película genuina, mostrando cosas geniales como la mítica escena final en la que Anna Magnani corre detrás del camión nazi que se lleva a su marido (...) ¿Por qué no hacer algo con *Calle Mayor*, después de ver a Betsy Blair caminando, una vez que se apaga la luz? Contar qué ha ocurrido después con los personajes. Tengo la suerte de que casi todos los actores siguen vivos, incluso el que hacía de Semprún».

Aquí se permite una pequeña broma, no tan privada como afirma, ya que Yves Massard, el actor francés que daba vida a Federico había fallecido tres años antes.

Un mes más tarde, el 2 de febrero de 1999, Bardem recibió un cálido homenaje durante la inauguración de la Semana de Cine de Tarancón, donde tuve oportunidad de coincidir con el veterano director, que ya tenía muy avanzado su *Regreso a la Calle Mayor*. El argumento se articularía a partir de la investigación de una periodista que intenta descubrir qué ha sido de cada uno de los personajes, cómo han evolucionado en los más de cuarenta años transcurridos y, al mismo tiempo, descubrir los cambios experimentados por aquella pequeña ciudad de provincias que servía de fondo a la broma de unos señoritos de casino, pero también al drama personal de Isabel. La idea era recuperar a los actores originales para repetir los mismos papeles, lo que condicionaba la escritura a los que todavía estaban vivos en aquellos momentos. Para testimoniar la transformación espacial del entorno pensaba regresar a los mismos escenarios, cuya singular

⁴³ *Celuloide* (*Celluloide*, Carlo Lizzani, 1996) se estrenó en nuestro país el 26 de agosto de 1997.

arquitectura urbana seguía imborrablemente estampada en los planos de la película original. Estaba previsto, pues, el regreso de las cámaras y de los actores a las calles de Cuenca, que volvería a recuperar parte del protagonismo cinematográfico perdido, convertida de nuevo en una especie de epítome de este país que había sufrido una transformación importante, para Bardem más epidérmica que profunda.

Bardem termina el guion de *Regreso a la Calle Mayor*, en su apartamento de Benicàssim, el día de San Fermín de 1999. Pasará el resto de sus días buscando productor para un proyecto que, dada su naturaleza, quedaría definitivamente enterrado con el propio autor el 30 de octubre de 2002, unos meses después de recibir el homenaje unánime de sus compañeros de profesión en forma de Goya, en reconocimiento a toda su carrera. Todavía resuenan sus palabras en la ceremonia de entrega organizada por la Academia del Cine, aquel 2 de febrero, cuando desde la tribuna espetó al respetable: «¿Hay algún productor en la sala?». Más que reconocimientos, lo que quería era regresar a su *Calle Mayor*. Nunca pudo cumplir el deseo, y nos perdimos la oportunidad de saber qué había pasado con Isabel, perdida y rota tras los cristales y la lluvia de una metáfora ya inmutable.

Repetir con los mismos actores

J.A. Bardem estructuraba sus guiones de una forma más literaria que técnica, presentando las escenas con descripciones, de extensión muy variable, para ambientar el desarrollo de cada acto. El guion de *Regreso a la Calle Mayor* ocupa unas cuarenta páginas de texto, mayormente manuscrito por el propio autor, organizado en veintitantas escenas, más cerca de un tratamiento profundo del asunto que de un proyecto terminado y preparado para empezar a rodar.



Bardem en la inauguración de la Semana de Cine de Tarancón (04/02/1999)



Esta reveladora imagen corresponde a la escena número 27 del guion original, que fue filmada por Bardem pero descartada en el montaje. En ella se mostraba a Isabel impartiendo clases de catequesis a los niños pobres del Barrio Obrero. Curiosamente, en el proyecto de Regreso a la Calle Mayor, la protagonista acaba ganándose la vida impartiendo las mismas clases a los "pequeños burgueses" hijos de sus amigas, aunque sin salir de la economía sumergida.

Los espacios técnicos serían completados con el oficio y la experiencia del director.

El mayor acierto del guion reside en la personificación de los personajes⁴⁴. Estos superan su dimensión literaria y/o cinematográfica para transformarse en seres con vida propia, casi de carne y hueso, o al menos se permite jugar con esa idea. Pasan del papel o de la pantalla a encarnarse entre las casas, las calles y las plazas de la ciudad, formando parte de su paisaje y de su historia. Bella metáfora con infinitud de posibilidades cinematográficas. Sin embargo, el recurso a una narrador omnisciente, en este caso una joven que está elaborando su tesis doctoral⁴⁵, al objeto de vertebrar la conexión entre los diferentes personajes, supone un procedimiento bastante manido, una solución demasiado fácil para sorprender o tramar el reencuentro.

Otra incógnita que plantea la lectura del guion son los recursos del director para engranar las tres dimensiones narrativas que plantea la crónica de los hechos. Por un lado están las necesarias y abundantes referencias, con insertos de abundantes planos, a la película original, tanto para constatar el paso del tiempo como para situar a los espectadores que desconocen las implicaciones de los diferentes personajes en aquel drama. Luego está la descripción de las entrevistas que vertebran el proyecto, y nos van descubriendo la perspectiva de los protagonistas que aún perviven en la emblemática fecha de final del siglo XX, donde Bardem sitúa el retorno. Por último tenemos el tercer punto de vista, aportado por la cámara *betacam* que acompaña permanentemente a la periodista en su particular reencuentro con el pasado. Los tres marcos conforman un ambicioso ejercicio de metalenguaje cinematográfico de resultado imposible de dilucidar ya.

La idea de recuperar a los mismos actores condicionó y enmarcó la escritura hasta cierto punto. Bardem contaba con Isabel (Betsy Blair), Pepe el Calvo (Alfonso Goda), Tonia (Dora Doll) y Luciano⁴⁶ (Manuel Alexandre); el que fuera

⁴⁴ Una personificación ya solo realizable a través de la idea propuesta por Antonio Lázaro en su texto, mediante una imagen escultórica de Isabel en algún escenario estratégico de la ciudad.

⁴⁵ En el guion el nombre de la joven que está elaborando una tesis sobre *Calle Mayor* es Rosa Añover, con quien Bardem había colaborado en su memoria para optar al grado de Doctor, titulada «La política administrativa en el cine español y su vertiente censora». Es la misma Rosa Añover que ha publicado algún artículo sobre los efectos de la censura en la revista *Cuenca*, editada por la Diputación Provincial.

⁴⁶ Curiosamente Bardem rebautiza al personaje con el nombre de Manolito, no sabemos si por un despiste o por un expreso reconocimiento de amistad con Manuel Alexandre.



director del periódico del Movimiento «La Gaceta del Agricultor», un «falangista camisa vieja» que consiguió el carnet del sindicato para ejercer de periodista tras pasar por los servicios de prensa y propaganda de la División Azul, se ha convertido en un vejete picaón que ve pasar los días en una residencia de ancianos, y que se reafirma en sus «principios»: «¿La broma? A mí me pareció cojonuda y la hicimos muy requetebién. Nos reímos una barbaridad»... «La Isabel esa era una gilipollas, una estrecha, una beata y nunca más volví a verla. ¿Sentirlo? ¿Por qué? Si acaso lo sentí por Juanito que era amigo mío y luego desapareció. Por mí, ¡que la jodan!».

También la biografía de Pepe el Calvo pasa por la División Azul tras alcanzar en la Guerra el grado de Alférez Provisional, después abogado del Sindicato Vertical (en su despacho luce una foto saludando a Franco) y boda con una acomodada chica de la ciudad provinciana, donde instaló un bufete privado. Mostrado como «conquistador local, fumador de puros, bebedor moderado y putero como el que más», se arroga el mérito de aquel ingenioso plan: «Se me ocurrió a mí, a mí solito, y nos salió perfecto. Primero tuve que liar a Juanito, que era un ingenuo y que picó enseguida».

Por su parte «la» Tonia purga su existencia regentando un club de alterne a las afueras de la ciudad llamado «Venus. El reposo del guerrero», que ofrece «copas, música y chicas en *top-less*». Su discurso resulta el más desesperanzado, de alguna manera reflejo de esa especie de pesimismo *lampedusiano* tan rastreable en la obra de Bardem, para quien el avance social solo refleja los cambios más epidérmicos, sin afectar a la médula de una sociedad aquejada por las mismas taras de un capitalismo que sigue cebándose en las clases más desfavorecidas, y que Tonia personifica en la falta de horizontes que, casi medio siglo después, sigue atenazando a la mujer: «¿Qué opciones?... ¿Una soltería premeditada? ¿Un animal de compañía? ¿Una vida en común con otra mujer? ¿Madre soltera con hijo propio o adoptado? ¿Divorcio? ¿Separación?... ¿Lo

ve? ¡No hay salida!... Solo esperar». El mismo personaje nos desvela la suerte de Juan: «...se fue a otra ciudad, se casó —no con una chica rica, como él pretendía—, tampoco subió lo que él deseaba en el oficio. Tuvo hijos, dos chicos y una chica. Una vida gris y sin relieve. No sé si llegó a ser feliz; yo creo que no. Juan murió hace ya tres años».

Como resulta previsible, la mayor carga dramática de *Regreso a la Calle Mayor* se sustenta sobre Isabel, o directamente sobre la maravillosa Betsy Blair. Su personaje capitaliza la acción encaminada a explicar las circunstancias personales y sociales que en su momento el férreo control de los órganos de la Censura no permitía, aparte de ratificar que el paso del tiempo ha mantenido incólume su dignidad. Cumplió su ineluctable destino de convertirse en una solterona de provincias, superó la pudibundez con una frustrante experiencia sexual en la capital, acabó perdiendo la fe⁴⁷ y sobrevivió ganándose la vida impartiendo clases a los «pequeños burgueses» hijos de sus amigas (eso sí, en la economía sumergida). Cuarenta y cinco años atrás Isabel impartía la Catequesis

«en una habitación destartalada y fría, de paredes desnudas, con un chubesqui que humeaba malamente casi en el centro y un retrato del Papa en la pared. (...) En los bancos estaban sentados los niños, muchos niños del barrio pobre, niños elegidos que iban a recibir su caridad (...) cristiana»⁴⁸.

Retorno a los escenarios conquenses

Con el paisaje urbano que envolvía la historia sucede lo mismo con los actores. No sé puede concebir el *Regreso a la Calle Mayor* sin pasar necesariamente por la alameda, la estación de tren, el barrio viejo, el puente sobre el río, el casino (o Círculo Recreativo), la avenida principal y sus soportales... Bardem

⁴⁷ «Dios no cumplió con esa tarea que yo le había atribuido: el equilibrio» (entre las cosas buenas y las cosas malas). «Dios, de repente, se convirtió para mí en algo lejano y cruel». Entre otras, son algunas de las frases donde Isabel recrimina al Creador.

⁴⁸ El texto pertenece al guion original de *Calle Mayor*, concretamente a la escena 27 (la catequesis, la lección) que fue filmada por Bardem, pero acabó desechada en el montaje final, probablemente para evitar problemas con la Censura, ya que incluía una ocurrencia bastante expresiva a cuenta del misterio de la Santísima Trinidad.



El propio Bardem realizó un pequeño cameo en el papel del seminarista que mira rezagado

lo sabía bien, por eso recupera cada uno de estos escenarios para retornar de la mano de Isabel a su ciudad, para ver cómo ha evolucionado el entorno en relación a los personajes, reservando a Cuenca el papel principal en este apartado. Su fisonomía había quedado grabada de manera indeleble en la película original; más que un trampantojo o un simple forillo para ambientar o servir de decorado, cada escenario de la ciudad había adquirido personalidad, pasando a fundirse de manera indisoluble entre los fotogramas del que probablemente sea el mejor melodrama de la historia del cine español, y una de las mejores películas entre todos los géneros.

No es habitual que un guion sitúe cada escena en un lugar preciso, determinando de forma clara y necesaria una localización geográfica concreta y explícita. Es lo que ocurre con las escenas de exteriores de *Regreso a la Calle Mayor*. En la cuarta escena, la periodista recorre algunos parajes emblemáticos de la historia; llega de noche a la pequeña ciudad provinciana en su vehículo, y lo primero que hace es acercarse hasta la estación de ferrocarril para tomar imágenes de su estado actual (Cuenca, año 2000) y montarlas con las de 1956, que ahora Bardem describe de manera escueta, «un tren a punto de partir, los andenes, la taquilla, la campana...»; tras pasar por el casino y la calle Mayor de Logroño, al amanecer se acerca hasta la alameda del Júcar donde Juan besó por primera vez a Isabel y los seminaristas aparecen en su paseo matinal igual que hace cuarenta y cinco años⁴⁹. Al mismo escenario regresarán con Isabel para mostrarnos cómo los niños y el trabajo le ayudaron a sobrevivir, al tiempo que muchas mujeres todavía siguen siendo «humilladas, golpeadas, heridas, asesinadas, avasalladas, explotadas...». De nuevo el panorama pesimista respeto a la condición femenina.

La escena número 5 comienza sobre la «altura que domina la ciudad (Cuenca, 2000).- Ext. Día». Imitando el famoso monólogo «Isabel, ¿no tienes novio?», donde los protagonistas transitan por espacios urbanos conquenses

⁴⁹ Es posible que el director intentara mostrar que la secularización de la pequeña urbe provinciana iba para largo y que el paso del tiempo mantenía ciertas esencias ancladas en el atavismo retratado en su obra maestra, pero la realidad es que en el año 2000 la imagen de un grupo numeroso de seminaristas formaba más parte de la imaginación que de la realidad.

perfectamente reconocibles (a pesar de las recomendaciones de la Censura para no ofrecer imágenes que identificaran la ciudad), Bardem aprovecha para ir desgranando la peripecia vital de la protagonista: su frustración, su crisis de fe, su soledad, su miedo, sus estrecheces económicas..., pero también su orgullo y su dignidad. En cualquier caso, el discurso del regreso no alcanza la fuerza, la emoción y la poesía de aquella primera declaración de amor. En cierta manera, la escena tiene continuación en la número 14, con Isabel situada en el «puente sobre el río Júcar», significativamente el lugar donde percibió su despertar a la pasión amorosa, para reivindicar la fuerza del único amor de su vida, y para comunicar por qué el desprecio que pueda experimentar por Juan «será siempre menor que el amor que le hizo sentir».

En resumen, un proyecto con sombras y luces. Nunca sabremos si hubiera sido algo más que una mimesis explicativa del film original, pero hoy definitivamente podemos afirmar que el icónico final de *Calle Mayor* permanecerá para siempre ligado a la imagen de Isabel regresando a casa destrozada moralmente bajo la imperceptible lluvia, indiferente a las risas de los «bromistas» refugiados en los soportales. «Sola en su cuarto, a oscuras, frente a los cristales de su balcón, mientras la lluvia cae sobre ellos y el vestido del baile para la fiesta del Casino —que ya nunca se pondrá— está junto a ella, a espaldas suyas, vistiendo el maniquí», palabras que justamente ocupan las primeras líneas de *Regreso a la Calle Mayor*. Lo que ocurra después con los personajes seguirá siendo patrimonio de las emociones y los sentimientos de cada espectador, de su imaginación. No hay posibilidad de regreso.

Viajando con Bardem

Antonio Lázaro

Hay cosas que el vértigo del presente estorba valorar en su justa dimensión. Hace 20 años, con motivo del centenario del cine en Castilla-La Mancha, promovimos desde la Consejería de Cultura en colaboración con la red de cine clubes de la región, encabezada por el infatigable Gonzalo Pelayo, la Federación de Cineclubes como herramienta útil para conmemorar la efeméride. Se hicieron un montón de eventos, actos, homenajes y ciclos de cine. Pero entre ellos, permanece en mi memoria la itinerancia de Juan Antonio Bardem a la capital regional y luego a los lugares donde había localizado sus dos películas rodadas en la región, *Calle Mayor* y *La venganza*. Cuenca, Toledo, Tarancón, Las Pedroñeras, Albacete, no sé si alguna población más, fueron visitadas por el veterano maestro de nuestro cine. Personalmente, tuve el gran privilegio de compartir con Juan Antonio el viaje de Madrid a Cuenca y su vuelta consiguiente.

Gran conversador, ambos trayectos se quedaron cortos para mi sed de testimonios de un cineasta que era memoria viva del mejor cine español y europeo del siglo XX. Teníamos además amistades comunes, concretamente la familia García Berlanga, tan vinculada familiarmente con Cuenca. Me habló del piso de la calle Viriato, que compartió un tiempo con Luis, de su tándem creativo inicial, de la erotomanía del director valenciano, de su tesis doctoral en ingeniería que le ayudó a costear Fidel, el hermano mayor de Luis... También de la Posada San José, fundada para la hostelería por Fidel Berlanga con el apoyo jurídico de mi padre, José Lázaro, y del Hotel Iberia, regentado por mi tío Santiago, donde se había alojado el equipo de rodaje de *Calle Mayor*.

Fueron los entresijos del rodaje de *Calle Mayor*, a cuya proyección nos dirigíamos, el tema dominante y recurrente de nuestra charla. Cuenca, como tabla de salvación para un rodaje que se había complicado terriblemente tras la detención de Juan Antonio por la Brigada Político-Social para neutralizar su acción como dirigente comunista. Nuestra ciudad, que inicialmente figuraba en el plan de rodaje solo (y no era poco) para las escenas naturales de exteriores, donde se desplegaba el falso idilio entre José Suárez y Betsy Blair, adquirió un protagonismo casi total, junto a la calle Mayor de Logroño, descartada la localización preferente y casi exclusiva en Palencia. Aparte el condicionante político, la proximidad a Madrid de Cuenca abarataba costes y este era asunto no baladí en una producción de primer nivel pero promovida por una productora de las características de UNINCI, directamente al margen (si no enfrentada) al régimen de partido único.

Antes del encuentro con los medios y de la presentación de la película, que se proyectaría en los entonces recién inaugurados multicines Cuenca (hoy Odeón), junto con los amigos de Zoom3000 Aurelio Lorente y Luis Machado, le habíamos hecho una cordial encerrona a Juan Antonio, a la que él se prestó de buen grado: una entrevista conducida por mí en el marco tan entrañable de la Posada San José. La grabación de esa charla, un interesante documento que afortunadamente se ha recuperado por el Cineclub Chaplin con motivo del sesenta aniversario de *Calle Mayor*, iba a formar parte de un proyecto audiovisual más amplio que se completaría con una recreación poético-fílmica, sobre textos míos, de las localizaciones conquenses de esta obra maestra de nuestro cine. Lamentablemente, esta segunda parte, más libre y por así decir artística, no se llegó a concretar por falta de financiación.

Bajo la hospitalidad de los cinéfilos de Cuenca y el buen hacer del gran Gonzalo Pelayo, Juan Antonio disfrutó de la buena y recia gastronomía conquense y siguió dispensando sus inagotables recursos de tertuliano. Cuando bien avan-



Fotografías del rodaje de La venganza en la localidad conquense de Las Pedroñeras



zada la noche, el chófer dejó a Bardem en su casa de la calle de Ríos Rosas, comprendí que había tenido el gran privilegio de compartir una intensa jornada con uno de los más grandes, con un pilar del mejor cine contemporáneo.

De aquel viaje y aquel programa conmemorativo, surgieron muchas cosas valiosas que dieron lugar a renovados frutos. Así el libro *Cien años de cine español en Castilla-La Mancha*, que tuve el placer de coordinar y que ha sido el germen de posteriores estudios monográficos acerca de la historia del cine en las cinco provincias. Pepe Alfaro rindió allí tributo merecido al rodaje conquense de *Calle Mayor*, estudio que ha ampliado posteriormente a través de su prolífico trabajo investigador.

Ahora que, al fin, con el recurso emergente de su Comisión del Cine/Film Commission, nuestra región parece empezar a valorar seriamente el cine como recurso cultural y turístico, hay que poner en valor, entre otros, el legado de Bardem y sus dos obras maestras aquí rodadas, *Calle Mayor* y el drama social-rural *La venganza*, que desde el Gran Hotel albacetense se desplegó por La Mancha de Albacete, de Cuenca y de Ciudad Real. Ahora va a tener Bardem calle en la capital conquense. Junto a la plazuela de Santo Domingo, cerca de una de las localizaciones del film: la secuencia en que los *vitelloni*, amigos del protagonista masculino e instigadores de la broma cruel a la bella *solterona*, festejan su chanza y su borrachera. Oportuna y encomiable medida.

Pero sin perjuicio de otras actuaciones, me permito proponer una escultura del personaje de Betsy Blair, patética, lúcida y hermosa mujer, tratando de huir del cruel engaño, una vez descubierto, en la estación de tren convencional de Cuenca. Bien en el vestíbulo de la taquilla, bien en el andén, desde donde tantos viajeros partieron y siguen partiendo rumbo a Valencia o a Madrid.

**LAS FOTOS
DE LA
EXPOSICIÓN**

AUTOR: FELIPE LÓPEZ

1

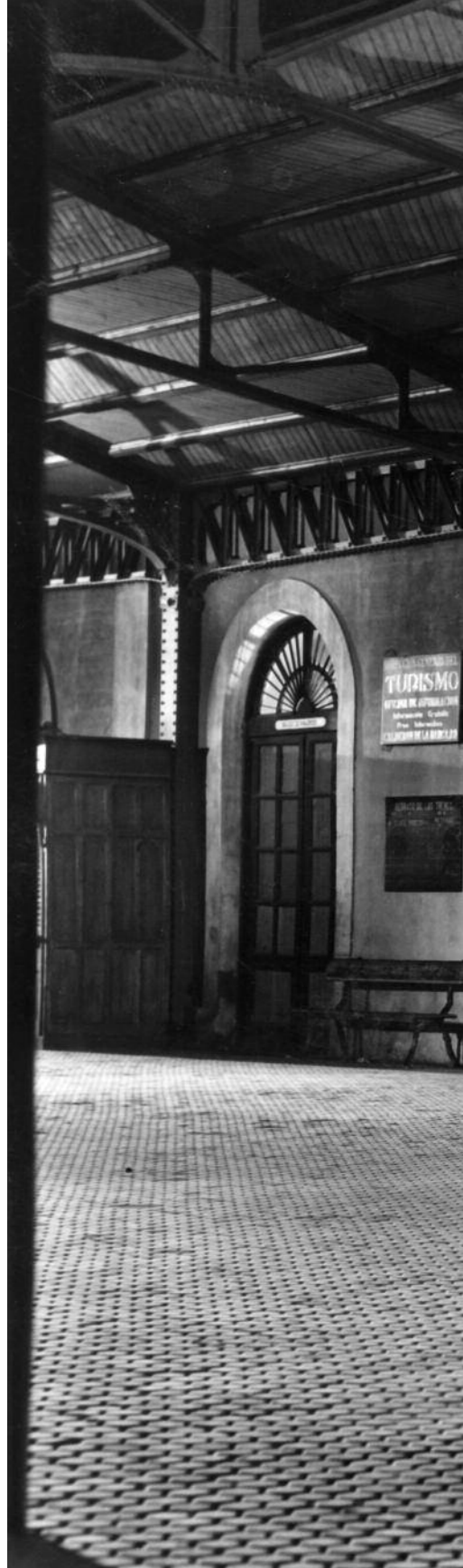
LA ESTACIÓN

La estación estaba como siempre. Hombres y mujeres paseando y soldados esperando horas interminables, sentados en sus maletas. El subjefe de estación salió y empezó a tocar la campana (pág. 34)*.

La gran locomotora silbó estrepitosamente y se puso en marcha. La gente utilizó el lenguaje de pañuelos para decirse las últimas cosas (pág. 33).

La máquina de maniobras pitó alegremente al pasar cerca de ellos. Isabel saludó con la mano al maquinista. Estaban los dos en las afueras de la estación, en ese pequeño laberinto de vías y agujas y señales y discos de colores. (...) De vez en cuando un tren de mercancías se ponía en marcha lentamente, con un chirrido de metales viejos o pasaba, como ahora la vieja y asmática máquina de maniobras echando en honor de Isabel su mejor y más blanco humo (pág. 127).

* Los textos y la página corresponden a la edición del guion original facsímil de **Calle Mayor** (Alma-Plot, Madrid, 1993).





URALITA S.A.
PLATAS UNIFORMES
TRONCOS ALTA-BAJA
PRESIONES
Caja de 100 unidades
URALITA
DEPOSITARIO EN CUENCA
JUSTO FERNANDEZ
CARRETERA DE VALENCIA 17

TABACALERA S.A.
EXPENDEDURIA N°7

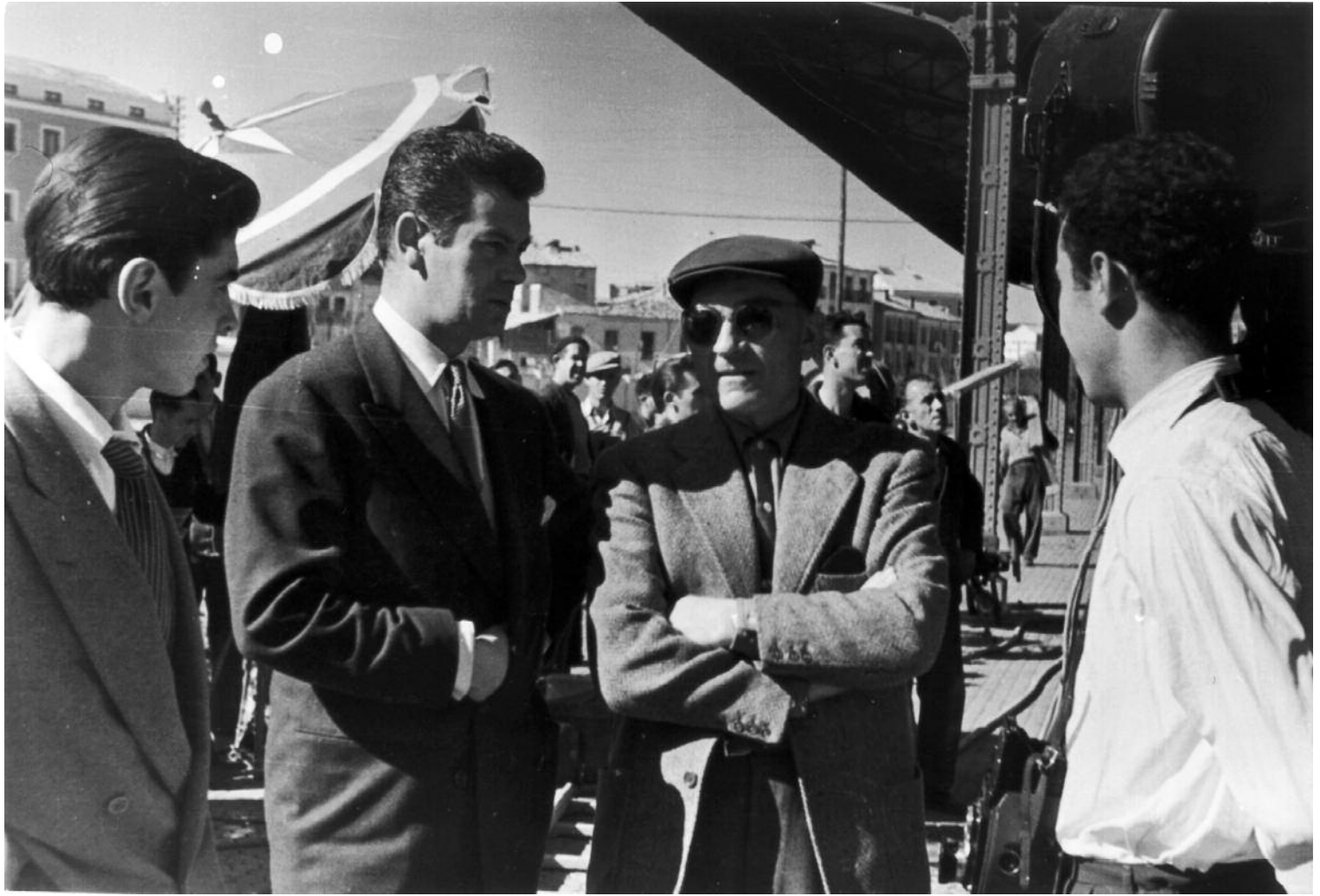




















EL BARRIO VIEJO

El Barrio Viejo. La calle no estaba ni siquiera pavimentada, o al menos el pavimento no había sido cuidado desde hacía innumerables años. La iluminación urbana consistía en algunas bombillas, escasas, suspendidas sobre la mitad de la calle. Había en las dos aceras muchas puertas abiertas, casas particulares, pequeños bares y tabernas (pág. 22).

Es decir: había una plaza, con una iglesia en un costado y en medio una artística fuente con surtidor y todo. Un pequeño chorrito desde luego. Luis, el Calvo, Luciano y el Doctor estaban sentados en los escalones que rodeaban la fuente o bien en el mismo borde del estanque. Hacía un poco de viento y a veces les salpicaba un poco de agua. Las sombras de las cosas oscilaban un poco, proyectadas por esas bombillas raquíticas de siempre (...) Juan estaba pues en medio de esa plaza, desierta a estas horas de la noche. Y detrás de él observando todo ese lamentable juego estaba Federico (pág. 119).

Juan oyó los gritos de Federico muy lejos hasta que desaparecieron. Entonces echó a andar. Iba con los ojos fijos en algo, sin pestañear. Con una mirada en la que había una decisión terrible. Sus pasos resonaron en el silencio. Un silencio hueco y total. (...) estaba llegando al puente metálico. Se veía su estructura reticulada recortándose en la noche... (pág. 133).













3

LA ALAMEDA

En el crepúsculo, por la alameda que bordea el río, los seminaristas regresan a la ciudad de tres en tres (pág. 17).

Las siluetas de los seminaristas regresando a la ciudad de tres en tres se recortaron en el crepúsculo. regresaban silenciosos y disciplinados, charlando otros con algún compañero. Estaban sonando las campanas de la catedral. El último seminarista se estaba retrasando porque no hacía más que mirar atrás (...) Isabel y Juan se estaban besando (...) El primer beso de Isabel, el primer beso de un hombre en los treinta y cinco años de Isabel. Duró algún tiempo. Al fin, Juan separó a Isabel. La tenía cogida por los hombros. Isabel continuaba con los ojos y los labios cerrados, fuertemente cerrados, seguramente con la respiración contenida. Ahora abrió los ojos, le brillaban como en la vida le había brillado. Dando un suspiro muy fuerte, Isabel se precipitó sobre Juan y se escondió en su pecho para que él no pudiese verla, para que él no pudiese ver toda esa emoción que le saltaba dentro del pecho y se le asomaba a los ojos (pág. 96).













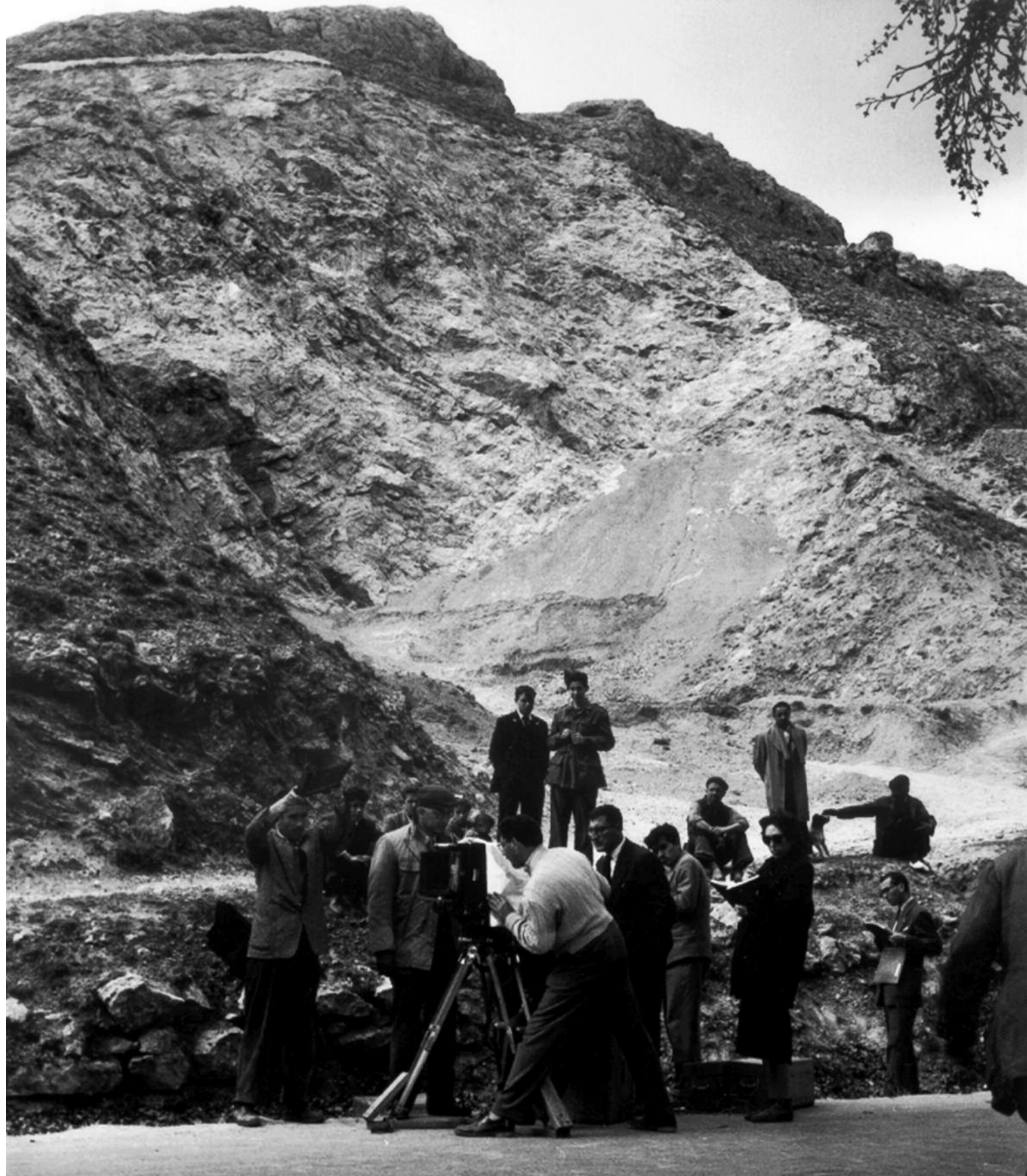




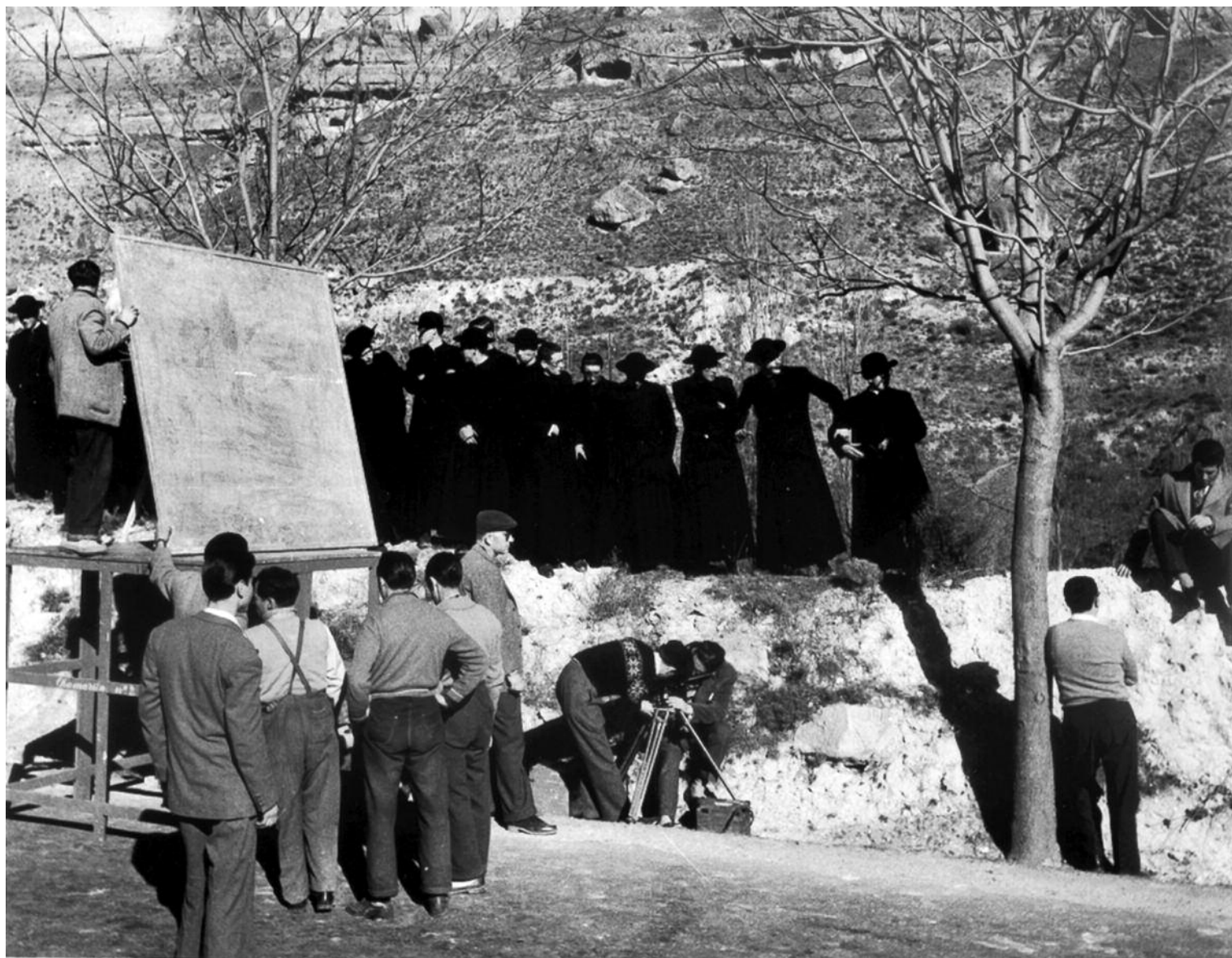














4

LA CIUDAD DESDE LA COLINA

Desde esta altura se domina casi toda la ciudad bajando en pendientes bruscas hacia el río que inicia su curva allá abajo, flanqueando la doble hilera copiosa de los árboles de la alameda. Allá abajo está el Puente Nuevo y aún más lejos el Puente Metálico y la estación y el barrio obrero. El sol se está poniendo y brilla enrojecida la cinta del río y se doran los tejados más altos de la ciudad y las agujas de la catedral. Esta altura es solo una pequeña colina a esta parte del río, con las ruinas de un castillo o de un viejo convento en lo más alto y la hierba creciendo entre las piedras. Los que suben hasta allí arriba pueden darse el gusto de ver toda la ciudad a sus pies (pág. 66).









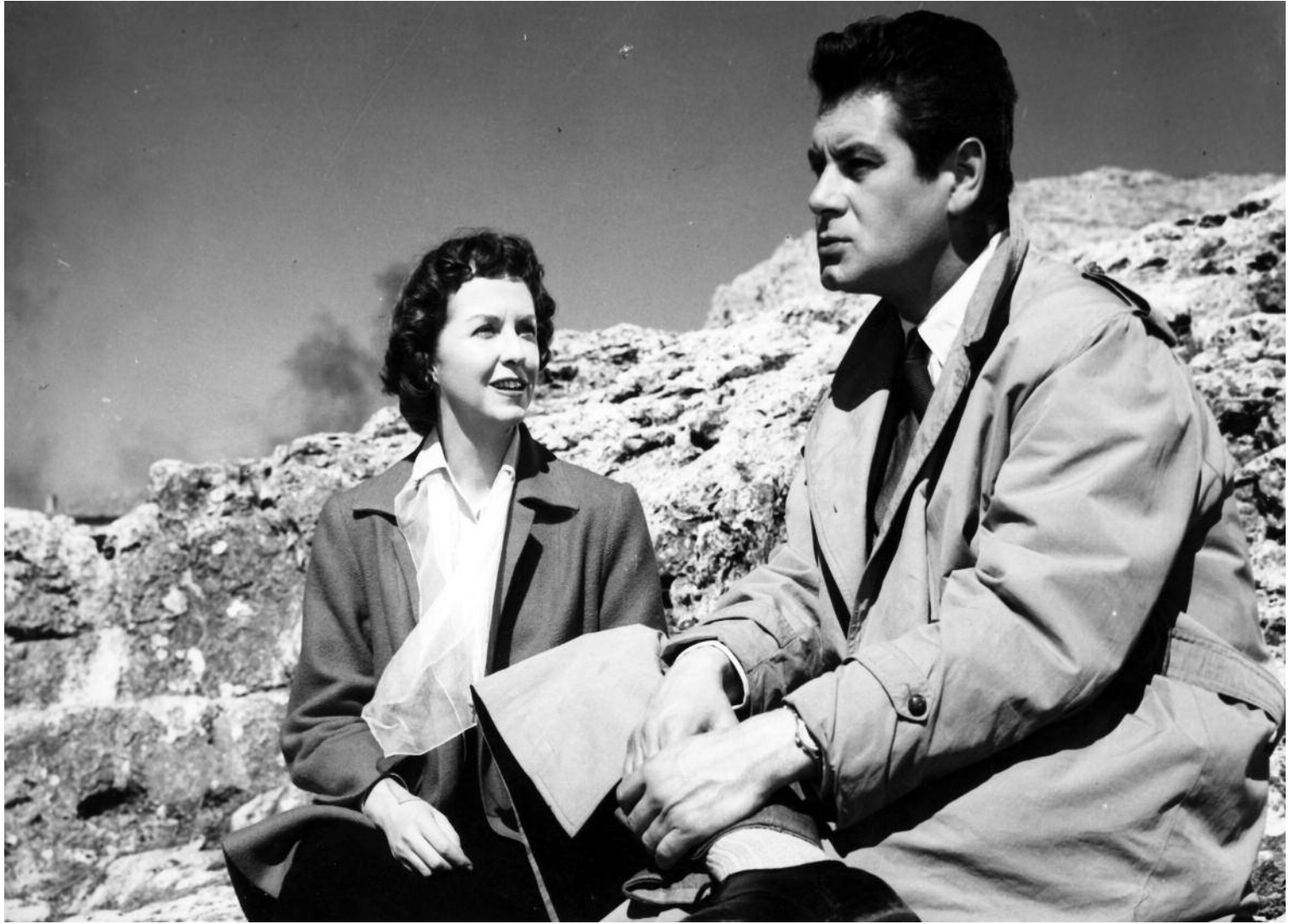




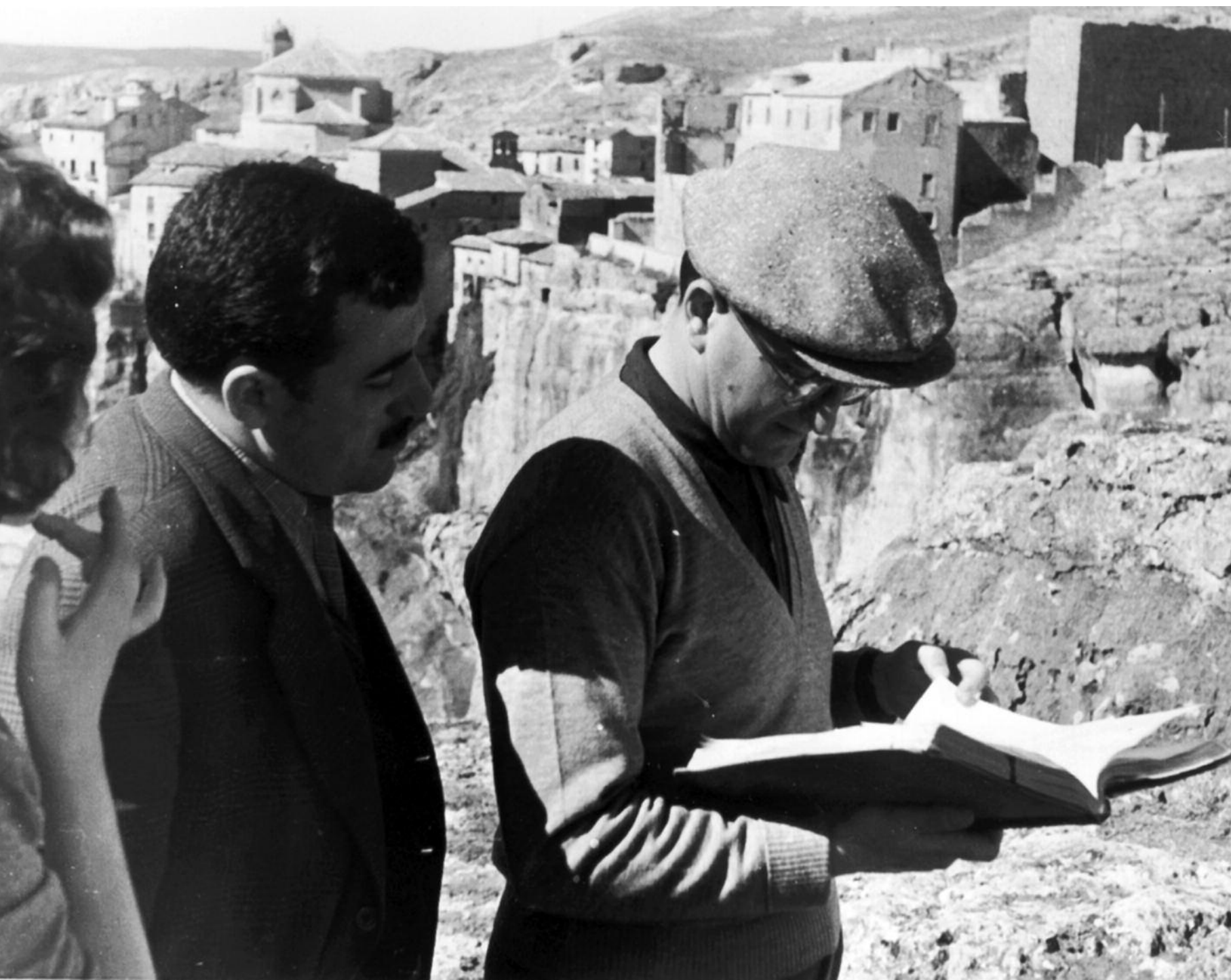












EL BARRIO OBRERO

El Barrio Obrero al otro lado del río. Casas de una sola planta, de dos a lo sumo, o también a veces, bloques-colmenas impersonales, desgastados, feos. Las calles no tenían un verdadero pavimento o lo habían tenido hace innumerables años. Algunos faroles descabezados producían dolor. Este era un mundo de desmontes con papeles y latas, de vallas de madera ya despintada, de paredes carcomidas de ladrillo rojo, de ropa puesta a secar, de olor a comida, de gritos, de silencio. A lo lejos, vigilaban tres altas chimeneas apagadas. Un tren silbó cercano y cruzó por detrás de unas vallas filtrando un humo gris por entre las rendijas de la madera. Jugaban en el arroyo críos con el culo al aire y un grupo de obreros en bicicleta volvió del trabajo. La campana de la catedral sonó muy lejos, y llegó débilmente hasta Juan. Porque Juan estaba ahora ahí, en ese barrio, al otro lado de la ciudad y del río (pág. 62).









Las fotografías recogidas en este capítulo corresponden a la escena número 28 del guion original, filmada por Bardem en Cuenca y finalmente desechada en la fase de montaje.

Mientras Juan espera a Isabel, que está dando clases de catequesis a los niños pobres del barrio obrero del otro lado del río, unas «mujeres sin ninguna gracia física, con vestidos negros o de color ala de mosca, con bolsas vacías y críos silenciosos en los brazos» charlan sobre Isabel y curiosoan en torno a su relación con Juan, hasta que una de ellas le pregunta: «¿usted es su novio, verdad?»

Cuando Isabel termina y aparece en el «umbral del portón» se dan la mano y empiezan a pasear, al tiempo que mantienen una conversación aderezada con una carga social impensable en el cine español de hace sesenta años, a pesar de que, muy inteligentemente, Bardem contrapone las dos posiciones respecto a la naturaleza de las desigualdades sociales disfrazando el compromiso de Isabel tras una velo de caridad cristiana, con la evidente intencionalidad de superar las barreras establecidas por la Censura.







Este libro se terminó de imprimir el día 3 de marzo de 2017
sesenta y un años después de que Bardem llegara
a Cuenca para comenzar el rodaje de Calle Mayor

