

El sexo y la muerte social en *Calle Mayor*

Will Derusha

University of North Carolina-Greensboro



A primera vista, es una situación bastante irónica si no absurda. En 1956 una actriz americana, quien no puede trabajar en Hollywood por sus tendencias comunistas, es invitada a la España anticomunista del dictador Francisco Franco para intervenir en una película cuyo director es miembro clandestino del Partido Comunista Español desde los años cuarenta (Alegre 69). En medio del rodaje el director es detenido por sus tendencias comunistas, y la actriz se recluye en un hotel madrileño—bajo vigilancia de varias agencias americanas y españolas—resistiendo la presión de trabajar con otro director políticamente más aceptable (Blair 69). Después de dos semanas, y sin explicación alguna, se le deja en libertad al director, que termina la película, la cual cruza las fronteras francesas de contrabando y gana el Premio de la Crítica Internacional en el festival de Venecia (Roberts 19).

Se trata de la película *Calle Mayor*, tal vez la más conocida del director Juan Antonio Bardem (1922-2002). Hoy en día se considera *Calle Mayor* como una de las mejores películas españolas de la década de los cincuenta: lo que, francamente, no es un gran elogio, ya que el cine español de la época no provoca—justificablemente—mucho interés fuera del país. Al estallar la guerra civil en 1936, los centros de cine establecidos quedan en territorio republicano—en Madrid, sobre todo—de manera que las pocas películas producidas, privadas de fondos y material, son de carácter documental y propagandista. Cuando los deteriorados estudios caen por fin en manos nacionales en 1939, se enfrentan a una censura feroz y, a partir de 1943, a un sistema de clasificaciones que intentan controlar la industria por medio de subvenciones que sirven la ideología del régimen (D’Lugo 10). No es esto sino otra cara de la compulsión represiva de la dictadura, que fomenta la fusión de fascismo y religión que se conoce como el nacional-catolicismo. La tarea principal de la Junta de Clasificación y Censura es la de “ejercer la censura de las películas nacionales y extranjeras en cuanto a su contenido moral, de buenas costumbres, político y social”, buscando así un conformismo en las imágenes a través de las cuales se ve la Nueva España en el espejo del cine (Gubert 71). La censura franquista no se limita al cine, desde luego, sino que intenta englobar cualquier faceta de la sociedad española para “despersonalizar a la población y convertirla en una masa uniforme, compacta, produciendo en ella una parálisis política, social, cultural, etc... o sea que el pueblo se encuentra ante tal actitud en la obligación de pensar lo que el Gobierno le impone” (Beneyto 13).

Además del ambiente represivo de la dictadura fascista, España sufre una profunda miseria material surgida de la guerra civil y agravada por los años del bloqueo aliado, circunstancias que solamente durante los cincuenta, empiezan a mejorar por el cambio geopolítico que trae la Guerra Fría. Olvidando el pacto entre Hitler y Franco, las democracias occidentales se valen del Caudillo español como baluarte contra la amenaza de la Unión Soviética. Aunque los fondos del Plan Marshall empiezan a llegar a España—tema de otra película de la época, *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), con un guión escrito por el propio Bardem—, el cine español no deja de ser inferior al francés, al italiano y al inglés, tanto en su técnica como en su recepción internacional (Higginbotham 10).



Como si no hubiera ocurrido la guerra civil, el cine español de los años cuarenta sigue con los temas de siempre: la zarzuela, los gitanos estereotipados y los melodramas folletinescos (D’Lugo 10). Permanece en cartel el cine heroico, como *Raza* (1941), película que retrata veladamente al Caudillo, y también obras dramáticas de época, como *Locura de amor* (1948), historia de Doña Juana la Loca (D’Lugo 11). Entre los dramas religiosos, como *El capitán de Loyola* (1948), resulta popularísimo el llamado “cine de curas” sobre misioneros heroicos (Stone 38). Bastante aplaudidas también son adaptaciones de novelas decimonónicas, como *Marianela* de Benito Pérez Galdós (1940) y *El clavo* de Pedro Antonio Alarcón (1944), aunque el estilo tiene más que ver con la novela rosa que con el realismo del siglo XIX (Ducaý 103-104). En una palabra, es un cine de evasión circunscrito dentro de los gustos oficiales del régimen. En la pantalla se entretrejen la política, la historia y la religión, todas distorsionadas por la lente ideológica del nacional-catolicismo.

A partir de los años 50 aparecen algunos directores que quieren adelantar, modernizar, incluso europeizar el cine español abrazando las tendencias novelísticas de Francia e Italia. El intento produce una serie de películas cuyo estilo refleja el neorrealismo en voga en otros países. La actitud, la perspectiva e incluso los gustos de estos escritores se relacionan con la agenda de las revistas cinematográficas *Objetivo* de Madrid y *Cinema Universitario* de Salamanca, publicaciones relacionadas a su vez con una creciente cultura de disidencia que se expresa en revistas literarias como *Ínsula* e *Índice* (D’Lugo 13). La censura es consciente de estos intentos renovadores; por ejemplo, el gobierno suspende *Ínsula* a fines de 1955 a raíz de un homenaje dedicado a Ortega y Gasset con motivo de su muerte (Beneyto 130).

Entre los nuevos directores de tendencias realistas se encuentra Juan Antonio Bardem y su *Calle Mayor*. En un discurso pronunciado en Salamanca en 1955, el propio Bardem clasifica el cine de la primera posguerra como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico” (Roberts 24).¹ A

principios de la década le había impresionado una fiesta de películas italianas celebrada en Madrid. El llamado neorrealismo italiano, según Bardem, logra “acercarnos al hombre, al prójimo, sin desarraigarle de su entorno y construir con él y sobre él el corazón palpitante del film”. No obstante, en una entrevista de 1957 Bardem pretende distinguir entre el neorrealismo italiano y “ese realismo español que algunos y yo pretendemos hacer”. Es decir, ¿por qué abandonar la estilizada película tradicional o folclórica—junto con sus valores, estereotipos, tópicos y narrativas ideológicamente neutrales—solamente para esquivar la realidad contemporánea de España en busca de una perspectiva extranjera que resultaría igualmente espuria? El deber del cine realista, según precisa Bardem en una entrevista de 1962, es siempre el de “mostrar en un lenguaje de luces, imágenes, sonidos, la auténtica realidad de nuestro mundo, de nuestro ambiente cotidiano, ‘aquí y ahora’, en el lugar donde vivimos hoy” (24). Dentro de este intento de arraigar el cine en la actualidad española, la película *Calle Mayor* se situaría en la transición de los años cincuenta, durante el experimento capitalista de Franco a través del cual una nueva clase profesional va sustituyendo a la vieja guardia falangista en la gestión del país (32).

Curiosamente, lo de “aquí y ahora” en la cita de Bardem tiene poco que ver con el origen del argumento de *Calle Mayor*. Como anuncian los créditos de la película, está “inspirada en una farsa de don Carlos Arniches”, a saber, *La señorita de Trevélez*, estrenada en 1916. El novelista Ramón Pérez de Ayala había clasificado la obra original como “una de las comedias de costumbres más serias, más humanas y más cautivadoras de la reciente dramaturgia humana”, un elogio que ayudó a establecer la fama de Arniches como un dramaturgo serio (Roberts 26). *La señorita de Trevélez* guarda elementos del sainete, el género chico que Arniches había perfeccionado, especialmente en el empleo de personajes típicos, situaciones absurdas y argumento cómicamente complicado (Marcos 1). En esta comedia el personaje Pablito Picavea y sus gamberros amigos—el llamado Guasa-Club—gastan una broma a su rival Numeriano Galán, la de falsificar una propuesta de matrimonio en nombre de éste a Flora de Trevélez, la solterona local. La pretendida víctima, entonces, no es la mujer, sino el hombre que se ve comprometido con una mujer grotesca. Gran parte del humor surge del carácter pomposo de la solterona con su atavío rimbombante y su sentimentalismo exagerado que imita directamente de las películas de la época. Como le comenta a un posible novio mientras intenta seducirlo:

¿Tú has visto por acaso en el “cine” una película que se titula *Luchando en la obscuridad*? [...] Porque en una de sus partes hay una escena tan parecida a ésta. [...] Es un jardín. Un rincón poético, una fontana rumorosa, la luna discreta, dos amantes apasionados. [...] De pronto los amantes, yo no sé por qué, se miran, se prenden de las manos, se atraen. [...] Y un beso une sus labios; un beso largo, prolongado; uno de esos besos de “cine”, durante los cuales todo se atenúa, se desvanece, se esfuma, se borra, y... aparece un letrero que dice “Milano Films”. (Arniches 109-110)

Pese a su inclinación romántica, la solterona presenta al mundo un aspecto repelente. La acotación de su primera aparición en escena la describe así: “Se abre la ventana poco a

poco y asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrajeada y sonriente de la señorita de Trevélez” (84). El efecto provoca horror a los hombres; uno la denomina “la jamona de Trevélez” (88). El dramaturgo, entonces, se burla tanto de la mujer como de los gamberros, tratando a Flora como a un payaso que no merece la mínima consideración, una figura patética destinada a provocar la risa. Invita al público a gozar también del absurdo. No obstante, al final de la comedia el personaje Marcelino reprocha a los bromistas y denuncia a la vez el “ambiente de envidia, de ocio, de miseria moral” de una vida de provincias y “el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no [se] ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno” (144-145). En este sentido la comedia rechaza la idealización de la vida y de la sociedad de provincias, pero sólo después de explorar las posibilidades cómicas de ese espíritu “cruel, agresivo, burlón”.



La farsa disfrutó de una continuada popularidad y, en 1936, en vísperas de la guerra civil, *La señorita de Trevélez* fue filmada en Madrid. Al rodar la adaptación al cine, el director Edgar Neville decidió que la comedia original era demasiado corta y, con la aprobación del propio Arniches, amplió el guión con una serie de bufonadas adicionales (Roberts 27). Del esfuerzo resulta una obra aun más burlesca y moralizante. Al final, la película hizo que Flora tomara conciencia de sus ilusiones ridículas, aceptara la realidad social de ser una solterona en una ciudad de provincias y abandonara la absurda ropa teatral para vestirse apropiadamente de negro. El estreno de *La señorita de Trevélez* de Neville fue interrumpido por la guerra civil, y la película nunca

tuvo una gran difusión. Curiosamente, la actriz en el papel de Flora en la versión del año 36—María Gámez—figura como la madre de la víctima en la adaptación de 1956, *Calle Mayor*.

Pese a alguna tendencia elíptica en la narrativa, debida en parte a la censura, el argumento de *Calle Mayor* es bastante más brutal que la farsa de Arniches. La película de Bardem gira también alrededor de una broma que realiza un grupo de hombres en una ciudad de provincias, sin más complicación que la ignorancia de la víctima. La broma resulta innegablemente sádica: los amigos obligan a Juan, uno de los suyos, a confesar falsamente su amor por Isabel—una soltera de treinta y cinco años—sólo para romper el noviazgo en una fiesta municipal, o sea, sólo para humillar a la víctima en público. La desesperada Isabel se traga la mentira ansiosamente sin notar nunca la reticencia e incluso la impaciencia de su supuesto enamorado. Miramos fascinados el desastre moral, esperando el punto culminante, el momento en que Isabel descubra el despiadado engaño y preguntándonos qué hará la solterona. ¿Venganza? ¿Suicidio? Mientras tanto, el mediocre Don Juan sufre una crisis de conciencia que le corroe como un cáncer y por fin desaparece, dejando que un amigo forastero desengañe a Isabel el mismísimo día del baile. La víctima, sin hablar ni una palabra más en la película, regresa a casa y mira el mundo desde su ventana lluviosa. Fin. El esperado punto culminante pasa rápidamente,

sin catarsis alguna, y el consenso de la crítica se declara insatisfecho con la brevedad del desenlace.



No hay en el reparto nadie que sorprenda: el grupo de bromistas consta de profesionales, negociantes y empleados amorales que se encuentran en cualquier ciudad de provincia en cualquier película o novela; la soltera vive con la madre viuda y una criada vieja que son cariñosas, católicas y cómicas, o sea completamente estereotipadas; nuestro Don Juan tiene—un poco inexplicablemente—un amigo guapo e idealista de Madrid

que sirve de conciencia de la película; Don Juan visita también a una prostituta que le ama, una de estas mujeres de mundo sensibles, sabias y dotadas de una claridad moral tales como suelen figurar en el cine. A todos los personajes secundarios los hemos visto antes en una población de provincias, como monjas, seminaristas, soldados e intelectuales fracasados. O sea que los personajes son tópicos, bastante unidimensionales, a veces impenetrables o superficiales, ya que la fuerza motriz no depende de los motivos personales, sino del argumento. Al mismo tiempo, los actores—de Estados Unidos, España y Francia—muestran un carácter tan natural que nos convencen usualmente de su realidad, y las escenas urbanas—una mezcla de Logroño, Cuenca, Palencia, Valladolid y un estudio madrileño—nos logran colocar concretamente en un mundo verosímil. Todo esto coincide con las prácticas del cine neorrealista italiano: se emplean exteriores y problemas actuales de la vida cotidiana, por miserable que sea. Las calles, los bares, las plazas, los habitantes en su ambiente natural integran toda una sociedad que nadie puede superar, dominar ni evadir. La sociedad es producto de los personajes y los personajes por su parte son productos de la sociedad, lo cual mantiene un sistema circular y cerrado. Hasta cierto punto, entonces, el verdadero protagonista de *Calle Mayor* es la pequeña ciudad de provincias. Como afirma un crítico, Bardem pretende mostrar que la mezquindad y el convencionalismo de la sociedad provinciana conducen a la destrucción moral de sus personajes centrales (Roberts 28-29).

A diferencia de la comedia y de la película anterior, *Calle Mayor* no quiere burlarse de una solterona que ignora los límites de su edad y de su posición social. Isabel a los treinta y cinco años no se viste exageradamente como una estrella del cine mudo, tampoco es una persona presumida y cursi, sino una mujer que vive discretamente con su madre y su criada, una mujer plenamente visible en la vida religiosa de la ciudad, casi una monja laica: tiene vírgenes en todos los cuartos, velas y rosarios en el dormitorio y dominando la cama está colgada una de las Inmaculadas del pintor Murillo. Isabel asiste a las novenas y misas en la catedral, participa en las procesiones marianas y da limosnas a las monjas.



Entonces, ¿por qué se le acosa a una mujer tan buena, tan piadosa? ¿Qué ha hecho Isabel para merecer tal crueldad?

En la farsa *La señorita de Trevélez* de Arniches, el presidente del Guasa-Club asevera que la actividad bromista desempeña un papel socialmente higiénico. Justificando lo cruel de la burla proyectada, Tito Guiloya explica:

La burla es conveniente siempre; sana y purifica; castiga al necio, detiene al osado, asusta al ignorante y previene al discreto. Y, sobre todo, cuando, como en esta ocasión, escoge sus víctimas entre la gente ridícula, la burla divierte y corrige. (71)

Pero la película *Calle Mayor* no pone de manifiesto el motivo de la burla. A menudo la crítica atribuye la crueldad de los bromistas al contexto histórico-cultural, esa base del cine neorrealista. Si la protagonista es de verdad la España provinciana, entonces la burla brota como un producto natural de la cultura, interpretación que el régimen quiso evitar. Según explica Bardem en el guión de su película (ii), la censura le impuso al comienzo de la película una voz en off que declara rotundamente lo universal del tema:

La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas. El color del pelo o la forma de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír y hablar no debe ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros. (*Calle Mayor* Escena 0)

Pese a la voz de la censura, Bardem asevera que la película es “un testimonio riguroso del mundo español provinciano de 1956. [...] Creo que la gente era absolutamente consciente de que esa ‘ficción’ era congruente con la ‘realidad’ de su vivir cotidiano” (Alegre 70).



El personaje don Tomás, escritor e intelectual local, representa explícitamente este punto de vista, ofreciendo la explicación neorrealista—o tal vez naturalista—de Bardem. Al enterarse de la broma dirigida a Isabel, don Tomás intenta convencer a Federico, amigo forastero de Juan, de que a fin de cuentas los hombres no son los culpables. Todo se debe al ambiente provinciano:

¿Una broma?... Es natural. Se aburren. Nada les interesa. Cumplen su trabajo, hasta bien, si Vd. quiere. [...] Necesitan divertirse. Un buen día descubren que el prójimo es un espectáculo formidable. Sobre todo si uno está fuera de él, lejos. ¿Comprende? Entonces es la mejor diversión. Igual que un niño jugando con hormigas, también se puede jugar con los prójimos. ¿Cómo? Dando una broma. ¿Qué quiere? Es una ciudad de provincias. (Bardem 124-125)



De hecho la película se abre con una broma gastada al propio don Tomás: al amanecer los hombres le entregan un ataúd y un par de candelabros, para que la víctima se despierte en medio de sus propios funerales. El intelectual se ve reducido a gritos desde su balcón, en el que aparece vestido con su pijama, acusando a sus torturadores de “asesinos”. No puede sino dejar la impresión de que su conformidad ante la crueldad corriente, el hecho de que no quiera hacer

nada para rectificar la injusticia, se debe indudablemente a la cobardía moral. A través de don Tomás—al principio el personaje se inspiró en Miguel de Unamuno, aunque recuerde más a un agotado José Ortega y Gasset de provincias—el cineasta Bardem arremete contra la vieja guardia intelectual de las primeras décadas del siglo XX, la cual habita como fantasmas la España de la posguerra.

Años después del rodaje la actriz principal coincide con algunos críticos al creer ver en la película *Calle Mayor*—aparte o además de una crítica de la vida provinciana—una fuerte protesta contra el franquismo. Es interesante lo que escribe al respecto la actriz Betsy Blair—nuestra Isabel—en sus memorias:

Fue *Calle Mayor* un guión original que se inspira en *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches. Se manifiesta también algo de *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca. En cada obra una mujer *joven* se ve atrapada dentro de una sociedad en la que su único futuro consiste en el matrimonio. Nunca puede ser independiente. Mi personaje Isabel es el eje de la película, pero el talento particular de Bardem fue el de revelar la totalidad de esa sociedad. La trama gira alrededor de una broma que un grupo de hombres *jóvenes* gasta a Isabel. El *más guapo* corteja a Isabel, finge que está enamorado de ella, le propone matrimonio y, al aceptar ella, la abandona en público. La mujer se recluye detrás de la ventana para mirar pasar la vida. La Iglesia Católica era una fuerza reaccionaria en España, pero es la crueldad de los hombres, la estéril dureza de sus emociones, donde se ve el reflejo directo del verdadero villano, el régimen de Franco. [El énfasis es mío.] (268-269)²



Cito un pasaje bastante extenso porque señala—tanto en lo acertado como en lo equivocado—dos aspectos importantes para entender el arco dramático de *Calle Mayor*. Primero, lo acertado: es imposible negar la presencia religiosa en la película. O más precisamente, un nacional-catolicismo de símbolos religiosos. Además de las imágenes y actividades religiosas mencionadas, sucede que la Calle Mayor pasa entre los bares, las tiendas, el llamado Círculo Recreativo—es

decir, la vida laica—y la imponente catedral de Logroño. Ésta domina el paisaje urbano, y no sólo visualmente, sino también con la banda sonora de su repetida campanada. Incluso los bromistas borrachos pasan por la catedral y dejan una limosna a manera de expiación (*Calle Mayor* Escena 8). A principios de su farsa amorosa Juan persigue a Isabel hasta el templo donde, en un eco paródico de Petrarca y Laura de Nova, los dos se miran furtivamente a través del aire consagrado. De las “tres cosas que forman el diapasón” de la ciudad, según el intelectual don Tomás, dos surgen de la presencia religiosa: las campanas de la catedral y “los seminaristas por la Alameda, en el crepúsculo, de tres en tres” (Bardem 9).

Al mismo tiempo, presenciamos la impotencia del elemento religioso, la ineficacia de las oraciones y devociones de las mujeres (Isabel, la madre y la criada Chacha), y la adulteración de Estado e Iglesia durante una procesión mariana, imagen por excelencia del nacional-catolicismo. A fin de cuentas la religión traiciona. Cada vez que Isabel levanta los ojos hasta el cielo dando gracias por las atenciones de Juan, sabemos que éste es un verdadero desalmado, que no viene para bendecir, sino para destruir. La perspectiva religiosa es la de puro marxismo, un narcótico para aliviar el dolor existencial que termina por engañar.



En sus memorias Betsy Blair se equivoca también, pero de manera reveladora. Isabel tiene treinta y cinco años, los hombres poco más o menos y algunos ya están casados y hasta con hijos; son de mediana edad. No obstante, la actriz hace hincapié en lo joven de los personajes—“una mujer *joven*, [...] un grupo de hombres

jóvenes”—como si se tratara de una novela rosa. Lo irónico es que la fama de Betsy Blair reside en hacer el papel de solterona: primero como Clara Snyder en la película estadounidense *Marty* (1955), papel nominado para un Óscar, y al año siguiente como Isabel en *Calle Mayor*. Parece que la actriz no entiende bien que el aspecto más conmovedor de la trama depende totalmente de la edad de Isabel: su personaje entiende perfectamente que una mujer de treinta y cinco años no va a tener otra oportunidad de casarse en esta ciudad de provincias.



Al mismo tiempo el error apunta al hecho de que estos personajes son ejemplos de un desarrollo atrofiado. Cuando los hombres martirizan a don Tomás gastándole la broma con el ataúd o golpeando el piso que le sirve de techo, cuando tiran cosas contra los cristales para que salga un amigo y cuando hablan de las mujeres de la ciudad como “el ganado” (Bardem 10), exhiben actitudes y conducta absolutamente pueriles. Gastar bromas es de por sí un pasatiempo de niños. Estos hombres trabajan o hacen novillos cuando quieren, van a misa con la mujer o visitan un prostíbulo, se pelean y se emborrachan, juegan a los billares toda la tarde, cantan y bailan en la calle a medianoche como delincuentes juveniles, buscan divertirse constantemente. Solamente juegan a adultos. El propio médico participa en una broma afligiendo a la víctima con inyecciones innecesarias.



Si Isabel tiene algún defecto, es el optimismo infundado; no deja de esperar que llegue un hombre que quiera casarse con ella. Como dice la propia Isabel en una de las primeras escenas con Juan: “No se preocupe por mí... Yo sigo esperando... pero menos. Soy fuerte... Estoy sana... Todavía puedo aguantar unos años más, ¿verdad?” (Bardem 68). En el mundo de Bardem, desde luego, la esperanza, como el amor, es peor que una ilusión. Es otro narcótico

que oculta los síntomas del miedo y del aislamiento social, igual que la promesa del amor romántico enmascara la crueldad, el egoísmo, la indiferencia. La película carece de una mujer y un hombre que se enamoren. El amor confesado de Tonia, la estereotípica prostituta sentimental, es iluso además de no correspondido: lo que siente su cliente Juan

no es amor, sino dependencia. A pesar de la evidencia alrededor de Isabel, la solterona sigue esperando. Y deseando. Los bromistas insinúan que este optimismo de Isabel es un agravio a la sociedad decente. Al verla hablar por casualidad con Juan, los demás se ríen como siempre:

—Pobrecilla, —dice uno.

—Idiota, —le replica el Calvo. — ¡No sé qué te habrá hecho la chica!

A lo cual grita un tercero: — ¡Existir!



Y a continuación escuchamos una conversación entre los cuatro hombres, todos gritando como muchachos, durante la cual se concibe la broma (Bardem 38). El bromista Luis plantea las tres opciones aceptables para Isabel: “¡Todas las chicas de su quinta ya están casadas o se han hecho monjas o se están en la cocina!” La perdurable esperanza de Isabel, manifestada en actividades inapropiadas para una mujer de cierta edad—por ejemplo, el “pasearse todo el día por la Calle

Mayor” y el asistir a los bailes públicos—, pide a gritos una represalia. Como todas las pandillas adolescentes, los bromistas ostentan un exagerado sentido de las buenas costumbres, según las definen ellos y a las que ellos mismos no se ajustan. No se trata de la moralidad ni de la ética, sino del decoro público.

Se ve el atraso emocional de Isabel en su romanticismo optimista. Sus acciones efusivas—abrazando y besando a un Juan poco entusiasmado—sugieren que Isabel busca mucho más que el mero matrimonio con cualquiera; busca el amor romántico. Un amor sexual en un mundo nacional-católico. ¿Por qué no lee Isabel un manual español de la época, titulado *El sexo cristiano*, que aconseja lo siguiente a la novia: “La caricia más ingenua es el primer anillo de una cadena que será doloroso e imposible romper. Y cuando vayas al cine, coloca delicadamente tu abrigo sobre las rodillas para evitar peligros; da prueba de pudor y pon alambrada a tu jardín” (Radius 44). ¿Y por qué desprecia Isabel otro libro popular para la novia, *Luz en el camino*, que afirma que “sólo hay dos besos limpios: el que da la madre a sus hijos y el primero que a su novio da la novia; todos los demás son esputos. [...] Cuando beses a un hombre, recuerda tu comunión última y piensa: ¿Se podrán unir en mis labios la Hostia Santa y los labios de este hombre sin sacrilegio?” (Blázquez 172). Estos son los consejos convencionales en el mundo de Isabel y de los bromistas, ejemplos del puritanismo despiadado de la posguerra que niega a la mujer su autonomía emocional y sexual. En términos nacional-católicos, el papel social de la mujer exige la abnegación por Dios y por Patria.³ El rígido conformismo de la época restringe drásticamente los sentimientos aceptables, ninguno de

los cuales debe evidenciar la autonomía, la independencia ni los deseos sexuales de la mujer. El modelo de la Virgen María—con virtud, pureza sexual y altruismo más allá del nivel humano—no deja de ofrecerse a la meditación de las jóvenes digamos buenas, por inalcanzable que sea la perfección femenina en la mezquindad y la represión de la España de posguerra.



No obstante, es tremenda el hambre de amor que sufre Isabel; de hecho, resulta que esta “buena” mujer es mucho más expresiva físicamente que las prostitutas del bar *Chez Madame Pepita*. A pesar de la evidencia a la vista, Isabel se echa a los brazos de Juan, incluso cuando éste intenta advertirla. Por ejemplo, al decir Isabel que le quiere, Juan le contesta: “¿Por qué? Ni siquiera sabes cómo soy... [...] A lo mejor no soy cómo te imaginas”. Cada vez más

irritado ante la ceguera de Isabel, Juan casi se lo confiesa todo, diciendo: “Si no te quisiera... Si todo fuese una broma” (Bardem 127-129). Isabel no le hace caso, no se atreve. Es esta obstinada actitud adolescente lo que explica tal vez la falta de compasión por parte de algunos críticos de la época, como Derek Granger, que escribió en el *Financial Times* de Londres que le había dejado curiosamente frío este triste espectáculo sobre una solterona plantada (Roberts 20).



Al desnudarse emocionalmente, al mostrarse como un ser sexual, al creer ciegamente en un amor que no existe, Isabel también se muestra atrofiada. Se intenta rebelar contra la realidad social, pero resulta demasiado inocente o desesperada para sospechar la trampa. Al verse engañada y traicionada, Isabel renuncia a la causa. Queremos que proteste a gritos, pero no pronuncia otra palabra en la película. Queremos que salga para Madrid con

Federico, el amigo de Juan, pero regresa a casa. La única clemencia que la película le proporciona es la de mostrar en silencio las últimas carcajadas de los bromistas al pasar la mujer en la Calle Mayor rumbo a su suicidio simbólico. Es el destino prefigurado desde el principio de la broma. Como el propio Juan anuncia en su momento de tímida protesta: “No entendéis... La vamos a matar” (Bardem 120).

El tema de Bardem no se centra en la manera en que sufre el individuo como consecuencia del chisme provinciano, como mantiene un crítico (Schwartz 9), aunque es innegable que la sociedad de provincias termina por aplastar al individuo. Más bien, la sociedad opresora del nacional-catolicismo no permite realizarse al hombre y a la mujer. Las ilusiones adolescentes llevan a Isabel a esperar más de lo que la sociedad le concede. Inconscientemente, los bromistas hacen un papel social, el de recordar a los demás el límite de libertad y autonomía personales en una dictadura; hasta cierto punto, son custodios del conformismo. Resumiendo la educación religiosa de la época, el libro *Cuarenta años sin sexo* señala cómo trataban a los niños con dos raseros: “Ellos, los machos, deben ser agresivos, un poco brutotes [...]. Ellas se comportarán con ‘actitudes femeninas’, aunque sean buscadas y un poco acomodaticias e hipócritas” (68). El resultado de esta ideología lo vemos en la película *Calle Mayor*. La infantilización de Isabel, como la de los hombres, refleja las actitudes paternalistas de una época que adoctrina a los dos sexos, tanto al hombre como a la mujer, según una ideología nacional-católica, una represión que se refuerza socialmente, utilizando para ello a sus propias víctimas.

Notas

- (1) En este párrafo todas las citas de Bardem aparecen en el libro de Steven Roberts.
- (2) “*Calle Mayor* (Main Street) was an original screenplay, inspired by *La Señorita de Trevélez*, by Carlos Arniches [*sic.*]. One can also find a trace of *Doña Rosita la Soltera*, by Federico García Lorca. In each of these stories a young woman is trapped in a society where her only future lies in marriage. She can never be independent. Isabel, my character, is the center of the film, but Bardem’s particular gift was to show this society as a whole. The plot revolved around a trick played on Isabel by a group of young men. The handsomest of them courts her, pretends to be in love with her, proposes to her, and, when she accepts, drops her in public. She retreats behind her window to watch life pass her by. The Catholic Church was a reactionary force in Spain, but it is in the cruelty of the men, in the barren harshness of their emotions, that one sees a direct reflection of the real villain, the regime of Franco.” La traducción es mía.
- (3) Paradójicamente, en *Calle Mayor* la mujer que rechaza abiertamente las expectativas convencionales sí tiene su sitio en la sociedad de provincias: el prostíbulo.

Obras citadas

- Alegre, Sergio. "Entrevista con Juan Antonio Bardem." *Film-Historia* 8.1 (1998): 67–74.
- Arniches, Carlos. *El amigo Melquíades y La señorita de Trevélez*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1954.
- Bardem, Juan Antonio. *Calle Mayor*. Madrid: Alma-Plot, 1993.
- Beneito, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- Blair, Betsy. *The Memory of All That: Love and Politics in New York, Hollywood, and Paris*. New York: Knopf, 2003.
- Blázquez Carmona, Feliciano. *Cuarenta años sin sexo*. Madrid: Ediciones Sedmay, 1977.
- D'Lugo, Marvin. *Guide to the Cinema of Spain*. Westport (CT): Greenwood Press, 1997.
- Ducay, Eduardo. "The Spanish Cinema." *The Texas Quarterly*. Special Issue: *Image of Spain*. Ed. Ramón Martínez-López. Austin: U Texas P, 1967.
- Gubert, Román y Doménec Font. *Un cine para el cadalso: Cuarenta años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- Higginbotham, Virginia. *Spanish Film under Franco*. Austin: U Texas P, 1988.
- Marcos, Gema G. "Carlos Arniches, el maestro del sainete." *El Mundo* (9 de octubre de 2000): 1.
- Radius, Emilio. *El sexo cristiano*. Madrid: Paulinas, 1966.
- Roberts, Steven. "In Search of a New Spanish Realism: Bardem's *Calle Mayor* (1956)." En *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999. 19–37.
- Schwartz, Ronald. *The Great Spanish Films: 1950–1990*. Metuchen (NJ): The Scarecrow Press, 1991.
- Stone, Rob. *Spanish Cinema*. Harlow (GB): Longman, 1993.