

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

TRANSITANT PER CALLE MAYOR

ROSANNA MESTRE PEREZ

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2002

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 29 de
Septembre de 2002 davant un tribunal format per:

- Dr. D. Santos Zunzunegui Dies
- Dr. D. Pilar Pedraza Martines
- Dr. D. Ianol Zumalde Arregi
- Dr. D. Juan Miguel Company Ramon
- Dr. D. Giulia Colaizzi

Va ser dirigida per:

Prof. Dr. D. Jenaro Talens Carmona

©Copyright: Servei de Publicacions
Rosanna Mestre Pérez

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-5714-0

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

«No hay psicología, sociología o semiología (semiótica) que no comprometa a quien la practica, obligándole a colocarse en un área definida del saber y forzándole a precisas opciones culturales que serán fundamentales para toda la investigación (...) y, en cualquier caso, aún más, determinantes para las sucesivas opciones tácticas y metodológicas».

Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*

«Sólo el mítico Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, en verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena. Esto no pasa con la palabra humana histórico-concreta, que sólo de manera convencional y hasta cierto punto, puede sustraerse a ese fenómeno».

Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*

INTRODUCCIÓ

La gènesi d'aquest treball es remunta a la seducció que la pel·lícula *Calle Mayor*¹ (1956), de Juan Antonio Bardem, va exercir sobre qui escriu aquestes línies, fa ja alguns anys. Des del primer visionat ens va impressionar la particular combinació d'atreviment i sensibilitat amb què el film construïa una atmosfera social on l'anècdota argumental resultava tristament versemblant. La intuïció que en l'any 1956 el desenvolupament d'un projecte cinematogràfic d'aquestes característiques era un fet més aviat singular i que les condicions de producció d'aquella època hi devien haver sigut poc favorables, ens va dur a realitzar una investigació que analitzara les particularitats discursives del film sense perdre de vista la vinculació d'aquell amb el context sociocultural en què va sorgir.

Probablement la primera cosa que ens va impactar de *CM* va ser l'implacable destí a què s'hi veu condemnada la protagonista pel fet de ser dona, de tenir una certa edat i una certa posició, i de no tenir nuvi... La variable de gènere sexual, sumada a la de classe social, condicionen la seua existència fins a tal punt que viu la seua solteria involuntària com una lacra que la margina i la converteix

¹ D'ací endavant, *CM*.

en un ser incomplet, en una *indivídua* (permeteu-me el neologisme) defectuosa. La construcció del gènere sexual semblava, per això, molt important en la pel·lícula.

Però no hi ha víctima sense botxí, i això ens va dur a reflexionar sobre els factors que entren en joc a l'hora de portar a terme bromes tan agressives i, sobretot, sobre qui pot gaudir-ne sent conscient de les, més que previsibles, conseqüències. El fet que els artífexs de les bromes fóra un grup de barons de classe mitjana va refermar la hipòtesi anterior que les qüestions de gènere i classe eren importants, però hi havia alguna cosa més. La prepotència, la hipocresia i la crueltat que caracteritza aquests personatges no sembla respondre-hi a una psicologia patològica o individualment extravagant. Tot al contrari, s'hi troba clarament tolerada i promoguda per unes xarxes de relacions socials vinculades a l'associacionisme de casino. Les estratègies de cohesió i d'evasió de l'amistat grupal s'hi revelaven, doncs, com un altre factor determinant.

Al mateix temps, ens va cridar l'atenció la infinita quantitat de detalls tinguts en compte a l'hora d'organitzar la posada en escena del film, tant en la composició interna de cada pla com en l'acurat embastat del muntatge audiovisual. De tots aquests elements, vam trobar que en el film hi havia un tractament particularment expressiu dels espais de la petita ciutat representada en *CM*. Sobretot resultaven emblemàtics alguns llocs de caràcter públic on es fa palesa

l'estreta vinculació entre el territori geogràfic i l'ús social. Per això vam trobar profitós atendre la densitat estètica d'aquests espais.

Sobre *CM* hi ha documentats un bon nombre d'articles breus, especialment en els anys immediatament posteriors a la seua realització, i alguns capítols dels, per altra part escassíssims, estudis dedicats de manera genèrica a tota la filmografia del director. La inexistència d'investigacions àmplies i de certa profunditat referides específicament al film de J. A. Bardem és un lamentable buit que el present estudi modestament pretén contribuir a paliar i que justifica la seua pertinença.

Per concretar quina construcció social de la realitat articula *CM* vam considerar oportú tenir present el marc social, econòmic, polític i cultural extradiegètic que determinava la construcció de la realitat social en els anys cinquanta i que funcionen com a hipòtesis prèvies de treball. Volem aclarir que en absolut compartim els pressupostos en què es basa la vella teoria de la mímesi dels textos de ficció com a espill de la societat en què naix. La pel·lícula *CM no és un reflex* de la societat dels anys cinquanta però, és la nostra hipòtesi, sí està construïda a partir d'una sèrie de paràmetres socioculturals estretament vinculats a aquella. Les premisses del treball es van orientar, per això, tant a les condicions socioculturals de la dècada dels cinquanta en general, com a les condicions de

censura institucional sobre el cinema de producció estatal i al desenvolupament del projecte cinematogràfic encetat per J. A. Bardem des de l'escriptura del guió.

Al mateix temps, va resultar evident que el film mantenia una sèrie de vincles discursius amb altres produccions de ficció, ja foren literàries o cinematogràfiques, nacionals o estrangeres, sincròniques o diacròniques, que pagava la pena tenir presents. A pesar que el nombre d'al·lusions puntuals és llarg, tres textos han sigut un referent quasi permanent: *La señorita de Trevélez*² (1916), de Carlos Arniches; *I vitelloni*³ (1953), de Federico Fellini; i *Les grandes manoeuvres*⁴ (1955), de René Clair.

I, a més de llegir amb especial atenció els textos de referència, vam veure convenient revisar algunes consideracions sobre l'estatut teòric que ocupen tant els fenòmens de traducció/adaptació com les relacions intertextuals, en tant que premissa imprescindible per determinar el punt de vista des del qual havíem de tractar el cas concret de *CM*. Amb els tres textos més amunt citats la pel·lícula semblava mantenir cert tipus de relacions que era distinta de la que manté amb un quart text, el seu guió cinematogràfic.

² D'ací endavant, *LST*.

³ Endavant, *IV*.

⁴ Endavant, *LGM*.

La necessitat d'escometre totes aquestes variables en la fase d'anàlisi textual ens va portar a utilitzar una metodologia pluridisciplinar, bàsicament semiòtica, però recolzada en un calidoscopi de paradigmes teòrics procedents de diversos camps: sociologia, antropologia, història, filosofia i psicologia, principalment.

Per facilitar el treball, vam elaborar un material de suport de tipus descriptiu, el *découpage* de la pel·lícula, on es troba recollida la situació escènica, els tipus de plans, moviments de càmera, diàlegs, música i sorolls, transicions de muntatge, etc. de cada pla⁵. Disposar d'aquesta eina va ajudar a agilitzar sensiblement una part del procés.

A més d'una recerca bibliogràfica extensa i pertinent per a les distintes qüestions tractades en la investigació, vam consultar algunes dades necessàries en els expedients de censura de la pel·lícula actualment arxivats en els fons del Ministeri de Cultura. La recerca del material audiovisual, per altra part, ens va

⁵ Les abreviatures fetes servir són les següents. PD: pla de detall; PPP: primeríssim primer pla; PP: primer pla; PM: pla mig; PMC: pla mig curt; PA: pla americà; PG: pla general; GPG: gran pla general; PAN.: panoràmica; PAN. HOR. DRE.: panoràmica horitzontal dreta; PAN. HOR. ESQ.: panoràmica horitzontal esquerra; PAN. VER. AVA.: panoràmica vertical avall; PAN. VER. AMU.: panoràmica vertical amunt; PAN. OBL.: panoràmica obliqua; MOV. DE GRUA: moviment de grua; TRAV. DRE: travelling cap a la dreta; TRA p/cp: pla-contrapla; T: transició per tall; FE: transició per fosa encadenada; FN: transició per fosa en negre; OE: obri de negre. La numeració de cada pla consta de tres parts: primer el número de seqüència, després el número relatiu del pla dins de la seqüència i, entre parèntesis, el número de cada pla dins del film, en termes absoluts. Així, 6.2(18). significa que estem en el segon pla de la seqüència sisena, i que eixe pla és el número 18 de tot el film. Quan ha calgut, les variacions significatives d'enquadraments dins d'un mateix pla estan indicades amb una lletra minúscula: 6.2.c., per exemple, correspon al tercer enquadrament significatiu del segon pla en la seqüència sisena.

aportar un cos bàsic (quatre textos fílmics més tres de procedència originalment televisiva⁶) i algunes sorpreses en el cas de les distintes versions de *CM* que hem tingut oportunitat de consultar (en suport vídeo).

La presentació final del treball està estructurada en sis apartats. En el capítol I es presenten les hipòtesis de treball en quatre subapartats: primer les coordenades històriques generals sobre l'Espanya dels anys cinquanta, després el funcionament de la política de censura cinematogràfica en aquesta mateixa dècada, seguit d'algunes dades importants sobre el naixement i desenvolupament de *CM*, per acabar amb algunes notes sobre les nocions de traducció i d'adaptació, i sobre l'estatut teòric del guió cinematogràfic.

El capítol II correspon a l'apartat d'anàlisi textual de *CM* i està dividit en tres parts. En la primera es tracta de quina manera es construeix en el film l'estigmatització de la solteria femenina involuntària dins del model tradicional de gènere sexual; en la segona com funcionen les relacions d'amistat informal en el grup de *señoritos* de casino; i la tercera està dedicada a examinar en quins termes s'articula l'ús social de determinats espais de la petita ciutat provinciana on transcorre la història.

⁶ Dos documentals sobre la censura en el cinema espanyol i un programa-tertúlia sobre pel·lícules de nacionalitat espanyola, concretament *CM*.

El capítol III conté les conclusions i el IV dos annexos: la fitxa tècnica de *CM* i el *découpage* del film. Finalment, el capítol V presenta la relació de materials consultats, tant de caràcter bibliogràfic, com arxivístic i audiovisual.

I. HIPÒTESIS DE TREBALL

1.1. COORDENADES HISTÒRIQUES

El panorama sociocultural¹ del període que ací ens interessa, la dècada dels cinquanta, està determinat pel govern dictatorial imposat pel general Francisco Franco, després dels tres anys de lluita fratricida que van seguir l'alçament de les seues tropes insurrectes, el 17 de juliol de 1936, contra el govern democràtic de la II República espanyola presidit per M. Azaña. La nova dictadura franquista naixia, doncs, a partir d'una realitat bèl·lica, i amb un propòsit clar de trencament i rebuig al període anterior, si bé no tenia un programa clar sobre la manera concreta de consolidar tal poder. Això no obstant, la repressió exercida pel bàndol *nacional* entre 1936 i 1939 va anunciar el tarannà amb què tractaria els vençuts en els anys posteriors, i que va ser especialment dramàtic durant la immediata postguerra.

La ideologia política dirigida per Franco a partir de 1939 ha sigut

¹ Entenent per sistema sociocultural el marc significatiu referent, resultat d'un procés dinàmic i acumulatiu, en el qual intervenen dos nivells: la societat i la cultura. El nivell de societat seria aquella estructura economico-social (l'organització determinada de l'explotació del medi, de la producció i la distribució social) que marca les condicions socials canviants del grup per mitjà de les quals s'ordenen les seues experiències subjectives. El nivell de cultura seria aquell codi compost per creences, idees, valors i normes que determinen la conformació d'una cosmovisió que aporta significació i legitimitat a les experiències subjectives dels individus i dels grups. mentre que l'espai social seria aquella àrea d'autonomia personal o individual en què es duen a terme les realitzacions que estan configurades, entre d'altres, pels models d'amistad imperants.

caracteritzada per l'historiador Javier Tusell (1998) a partir de tres notes bàsiques: una visió autoritària bàsica, el concepte del nacionalcatolicisme i un cert pluralisme social. La dècada dels cinquanta, encaixada en el període central de la dictadura (entre els primers i autàrquics anys de la postguerra, i l'etapa d'aperturisme i desenvolupament econòmic del tardofranquisme), són anys de plenitud i apogeu del Règim gràcies sobretot a una certa recuperació econòmica i a una desarticulació de l'oposició.

Dins de l'Estat espanyol, dues qüestions de política exterior van tenir una importància cabdal en l'evolució de la política interior franquista: els acords diplomàtics establerts pel govern de Franco amb la Santa Seu, per una banda, i els firmats amb els EUA, per una altra, tots dos en 1953 (*l'annus mirabilis* del franquisme). La signatura d'ambdós pactes, afavorida pel tens context de l'anomenada Guerra Freda, representà per al Règim franquista el reconeixement d'un estatus internacional entre els països occidentals. Això suposà un gir copernicà respecte a la situació en què es trobava el país en l'etapa prèvia, quan es va veure condemnat a l'ostracisme a causa de l'aprovació d'una sèrie d'expulsions o de vots en els organismes internacionals, amb els quals es volia penalitzar el govern resultant de la sublevació feixista.

La signatura del Concordat amb l'Estat vaticà va sorgir a iniciativa de

l'Estat espanyol per tal de consolidar el paper del catolicisme en la societat espanyola i, al mateix temps, refrendar i mostrar la confiança de l'Església catòlica respecte al franquisme. En realitat, la principal repercussió política del pacte, mai no reconeguda explícitament pel Vaticà però hàbilment explotada pel Règim, va ser, en paraules de Gonzalo Fernández de la Mora,

«el solemne y definitivo respaldo de la legitimidad de origen y de ejercicio del Estado español; era la proclamación de la concordia ejemplar entre las dos soberanías, una de las cuales, con su suprema autoridad moral, confirmaba la rehabilitación internacional del Estado español» (TUSELL, 1999: 294).

A part d'això, les contrapartides aconseguides sobre el paper pel franquisme no van ser més que pur formalisme (com els diversos honors pontificis i litúrgics que va rebre Franco o el manteniment del sistema de nomenament dels bisbes sota tutela estatal). En canvi, l'Església catòlica sí que va rebre importants mercès d'un estat disposat a acceptar nombroses concessions, com ara la consagració de la unitat religiosa, certes dotacions econòmiques i exempcions fiscals per a les activitats assistencials i educatives, la creació d'Acció Catòlica o el reconeixement, per als ordes religiosos, d'un estatut jurídic com mai no l'havien tingut al llarg de la història espanyola.

Per la seua part, els pactes bilaterals (militars i econòmics) signats per Espanya amb l'administració dels EUA, van reportar importants beneficis per a l'economia peninsular², així com una positiva repercussió internacional. Després d'una dècada de rebuig al règim franquista, el nou context internacional generat per la Guerra Freda (així com la presència del general republicà Dwight D. Eisenhower³ en la presidència del país americà) va provocar un canvi rotund en la política exterior nord-americana que, moguda per la necessitat d'instalar bases arreu del món per tal de contrarestar l'expansionisme soviètic, van prestar ajudes econòmiques a molts països, fins i tot a alguns de comunistes. L'aprovació per part del Senat dels EUA, al gener de 1951, del nomenament d'un ambaixador seu a Madrid, Stanton Griffis, va ser una altra contribució a millorar la imatge exterior de la dictadura aleshores vigent a Espanya.

Les ajudes nord-americanes (crèdits, divises, tractors i llet en pols fonamentalment) arribaren ací fora del plan Marshall, perquè el Règim no reunia les condicions polítiques per formar-ne part. Van ser, a més a més, el resultat d'un pacte signat en desigualtat de condicions de les parts. Els EUA van aconseguir

² Relacions econòmiques parodiades per la pel·lícula *Bienvenido, Mr. Marshall*(1952), de Luis García Berlanga (i guió del director i de Bardem).

³ L'anterior president dels EUA, Harry S. Truman, no s'hi mostrava tan favorable. En 1952 va declarar davant un grup de periodistes que no sentia massa simpatia pel règim espanyol perquè, com a protestant convençut que era, no podia admetre un nacionalcatolicisme que negava qualsevol dret a les altres confessions religioses. A Espanya, el diari *Madrid* titlava d'inacceptables les declaracions *masòniques* de Truman (la cursiva és nostra).

importants objectius estratègics i, a canvi, Espanya aconseguí una sèrie d'ajudes econòmiques⁴ que es van fer efectives al llarg dels nou anys següents i que depenien de les assignacions votades pel Congrés nord-americà (molt inferiors a les obtingudes per altres països de l'entorn geogràfic⁵).

Aquests ingressos van resultar decisius per a la millora de la situació interna, i van ser paral·lels al procés de reconeixement del Règim per part de diversos organismes i estats occidentals. Ja abans de la signatura del pacte amb els EUA, Espanya havia entrat a formar part d'algunes organitzacions internacionals com la FAO (1950), i posteriorment s'integrarà en la Unió Postal Internacional (1951), en l'Organització Internacional de l'Aviació Civil (1951) i en la UNESCO (1952). El suport nord-americà va ser definitiu, sobretot, a l'hora que s'acceptara la candidatura espanyola per formar part de l'ONU (1955), de l'Organització Europea de Cooperació Econòmica (1958) i del Fons Monetari Internacional (1958). També va afavorir la presència d'una representació espanyola en molts altres organismes internacionals, com el Banc Internacional de Reconstrucció i Foment, i l'Organització Internacional del Treball.

⁴ Entre 1953 i 1961 Espanya va rebre 618 milions de dòlars en ajudes extraordinàries (matèries primeres de les quals els EUA eren excedentaris), 437 milions en ajuda militar i 404 milions en crèdits destinats a millorar la situació econòmica.

⁵ Una dècima part del que va rebre, per exemple, França entre 1946 i 1960.

Una altra cara de la política exterior del Règim estava orientada envers el món àrab, amb el qual l'Espanya franquista havia mantingut una certa proximitat (l'anomenada política de *tradicional amistat*) en el període previ d'aïllament internacional, com a substitutiu de les relacions comercials occidentals. En la dècada dels cinquanta es produí una alteració important de la situació arran d'una sèrie de conflictes amb el protectorat marroquí motivats per les seues reivindicacions nacionalistes (sorgides inicialment en la part sota control francès). En març de 1956 França va acabar acceptant la independència marroquina i

«un mes más tarde Franco puso fin a un imperio de cartón piedra que siempre fue un sumidero de dinero y sangre. Para los militares africanistas fue una catástrofe. Era el fin de los sueldos dobles, los ascensos rápidos y el prestigio social, y comenzaban el pluriempleo y la penuria económica. Entonces volvieron sus ojos a los territorios que aún le quedaban a España más al sur: Ifni y el Sahara» (BÁRBULO, 1999: 411).

En la política interior espanyola, podríem dir que els fets més rellevants dels anys cinquanta van ser l'absència de commocions vertaderament importants per a la continuïtat del model repressor del Règim instaurat en la dècada anterior i la tendència de recuperació econòmica -amb alts i baixos-, que es faria molt més notable en la dècada posterior.

Des del punt de vista econòmic, a començaments dels cinquanta es va produir un creixement significatiu de la renda nacional per primera vegada en la història del franquisme: la desaparició de la *cartilla de racionamiento* en 1951 n'és una dada emblemàtica. Una via decisiva per a l'entrada de divises va ser, com ja hem dit, l'acceptació de l'Estat espanyol entre les potències occidentals democràtiques, sobretot a partir del moment en què els pactes amb els EUA es fan efectius. L'ajuda nord-americana va tenir un efecte estabilitzador i expansiu per tal com va permetre les importacions i el creixement industrial⁶ (paral·lel a importants fluxos de migració rural envers les ciutats). Al mateix temps, l'economia nacional va passar de ser principalment agrícola a ser semiindustrial, gràcies al nou equip de govern constituït per Franco en 1951, més competent que l'anterior des del punt de vista tècnic i econòmic, tot i que va haver d'enfrontar-se a la dificultat afegida de les tensions sorgides amb els sectors de tendència autàrquica (sobretot falangistes).

En el període 1951-1954 es va produir un creixement econòmic que va aconseguir recuperar els nivells de renda de preguerra amb una política orientada al manteniment de l'estabilitat dels preus. En 1952 es va decretar la llibertat de comerç, preu i circulació de la majoria dels productes i, encara que les

⁶ La taxa mitjana de creixement del producte industrial es va situar en un 8% anual, i alguns anys, com 1952, va ser del 15%.

exportacions continuaren sent febles, es va acceptar, almenys teòricament, la possibilitat de considerar el comerç exterior com un mitjà habitual per resoldre els problemes sorgits de les deficiències de l'oferta interior.

Entre 1955 i 1957, en canvi, el creixement va ser ràpid i fortament inflacionista, amb la indústria com a principal motor. Per això el nou govern format en 1957 va haver d'enfrontar-se a una difícil situació, ja que les reserves de divises estaven pràcticament esgotades i la inflació era galopant. Pressionat per les circumstàncies, Franco va donar llum verda a les iniciatives del ministre d'Hisenda, Navarro Rubio, qui va desenvolupar l'anomenat Pla d'Estabilització de 1959. El Pla va suposar una tornada a l'ortodòxia financera: respecte a la iniciativa privada, retall de l'intervencionisme, reducció de la despesa pública, increment dels impostos, congelació dels salaris i liberalització comercial. Paral·lelament, la creixent pressió del moviment obrer, cada vegada més descontent amb el baix nivell de vida, va aconseguir algunes fites importants, com la Llei de Convenis Col·lectius.

L'efecte del Pla d'Estabilització va ser immediatament positiu per a la balança comercial però, d'altra banda, va suposar, a curt termini, una recessió de la demanda de consum i l'enfonsament de la inversió. La producció industrial va experimentar una forta aturada i els treballadors d'aquest sector se'n ressentiren

dramàticament. La desocupació va créixer en un 34% i com a conseqüència es van produir importants processos migratoris envers Europa principalment (migracions que no sols van afavorir el descens de la taxa de desocupació, sinó també l'ingrés de divises estrangeres). D'altra banda, els ingressos derivats de l'entrada del turisme començaren a ser importants a partir d'aquest moment. La confluència d'aquests factors va produir una important millora econòmica en 1960, i en 1961 la crisi semblava haver-se superat.

Des del punt de vista de l'estructuració socioeconòmica, les oligarquies agrofinanceres tradicionals comencen a ser desplaçades per una nova burgesia comercial i protoindustrial, que acumulava capital amb la sobreexplotació d'una classe obrera sindicalment indefensa, l'especulació i l'empara de privilegis burocràtics de l'Administració. Amb aquesta burgesia naixien també noves formes de consum:

«Las aspiraciones de los nuevos burgueses y de sus hijos, de los cuales se había de hacer cómplice la publicidad, se orientaban hacia la consecución de los pequeños placeres materiales que propicia la sociedad de consumo, desde poder veranear hasta adquirir un cochecito funcional, una nevera o una lavadora» (MARTÍN, 1994: 213).

En definitiva, les mesures neocapitalistes i europeistes adoptades en la segona meitat de la dècada pels anomenats tecnòcrates de l'Opus Dei van permetre inserir l'economia espanyola en el mercat internacional i beneficiar-se, encara que fóra amb un notable endarreriment i en condicions d'inferioritat tecnològica i productiva, dels avantatges derivats de la fase expansiva de les economies occidentals entre 1950 i 1970. Amb això, es va donar per tancada l'etapa autàrquica del nacionalsindicalisme alhora que es va tractar de dissimular la imatge totalitària de l'Estat i els seus orígens feixistes.

Tornant al canvi ministerial decidit per Franco en 1951, cal dir que va suposar la tornada de la Falange a la primera fila de l'activitat política (amb figures com Girón, Fernández Cuesta i Muñoz Grandes); la reaparició d'organismes com la Secretaria General del Moviment, o la celebració del primer i únic Congrés de la Falange van ser altres importants esdeveniments en el terreny social. Aquest increment de la influència falangista es va produir en els primers anys de la dècada en perjudici de les altres *famílies* del franquisme, com els catòlics i els monàrquics. La situació, però, no es va mantenir invariable al llarg de tot el període, i justament la lluita interna entre les diverses branques per tal d'aconseguir majors parcel·les de poder (lluita moderada sempre sota l'arbitratge personal del *caudillo*) en va ser una de les constants.

El nou gabinet va comptar amb la presència d'un nou Ministeri d'Informació i Turisme, fet que expressa la contradicció de línies polítiques: per un costat, la necessitat d'oferir, sobretot a l'exterior, una imatge -més aviat falsa- d'apertura capaç d'atraure ajudes econòmiques i divises a través del turisme; per un altre, l'obsessió per continuar controlant l'aparell intern de propaganda enfront de qualsevol mesura liberalitzadora. El falangista acèrrim i catòlic integrista Gabriel Arias Salgado va ser l'encarregat de gestionar les competències manlevades al Ministeri d'Educació. La seua presència, que es mantindrà durant tota la dècada (sobrevivint fins i tot al següent canvi de govern en 1957) fins que serà rellevat per Manuel Fraga Iribarne en 1962, va suposar per als sectors immobiliers una garantia d'ortodòxia i de fermesa en l'exercici de la censura.

Un ministre triat per contrarestar el pes de la Falange en el nou govern va ser Joaquín Ruiz-Giménez, membre de la «família» catòlica. La seua gestió cultural de tarannà *liberal* (en la mesura que es mostrà receptiva a la intel·lectualitat d'esquerres) va resultar explosiva als ulls dels sectors clericals més reaccionaris. Van formar part del seu equip *liberalitzador* noms com Laín Entralgo, Antonio Tovar, Fraga Iribarne, Rodríguez Valcárcel, Sopeña, Álvarez de Miranda, o el catòlic José María García Escudero, qui va ser nomenat director general de Cinematografia i Teatre.

Els problemes del nou ministre Ruiz-Giménez van començar amb la Llei d'Ensenyament Mitjà i es van multiplicar amb l'apertura cultural universitària (recolzada en sectors falangistes liberals, els anomenats *falangistes d'esquerrres*), que va estar marcada per un intent de recuperació de la tradició intel·lectual liberal espanyola de finals del segle passat i de les figures d'Unamuno i, sobretot, d'Ortega i Gasset⁷. Manuel Vázquez Montalbán evoca aquests fets amb la fina ironia que caracteritza la seua *Crónica sentimental de España*:

«[Ortega y Unamuno] empezaban otra vez a infiltrarse en las universidades, en dura competencia con Santo Tomás de Aquino y el neotomismo. El padre Ramírez reunía datos para provocar directamente la excomuni3n de Ortega. Unamuno estaba a punto de clausurar el Índice. Tambi3n se oyó un comentario radiof3nico, en el diario hablado de sobremesa, en el que se acusaba a una serie de intelectuales de intentar volver por los fueros de los que habían traído la Segunda Rep3blica y sus desmanes. Una coletilla del comentario suscitó una cierta sorpresa. Se acusaba a los intelectuales actualmente disolventes de no llegar a la suela del zapato de los intelectuales disolventes de 1931. Era un reconocimiento a la calidad intelectual de Pérez de Ayala, Marañ3n, la Generaci3n del 27, que tampoco debió sentar muy bien a los que opinaban que el 3ltimo *hit* de la cultura espa3nola había sido Ramiro de Maeztu» (VÁZQUEZ,

⁷ Les adhesions liberals a Ortega i Gasset van convertir-lo en una figura inc3moda per al Règim. Fundador de l'Agrupaci3n al Servei de la Rep3blica, l'escriptor va passar uns anys en l'exili però va tornar a la Península a principis dels 50 convertit en un símbol per als qui, des de posicions moderades, s'oposaven a l'ortodòxia doctrinal del Règim.

1998: 145).

El rebuig frontal de la citada política cultural va procedir dels sectors més tradicionals de l'extrema dreta (uns sectors d'orientació monàrquica i per això de tendència paradoxalment semiliberal en matèria política), emblematisats per Rafael Calvo Serer. La disputa entre ambdues opcions entre 1951 i 1953 va acabar bruscament a finals de la segona data amb el defenestrament de Serer, i amb ella es van esvaïr les iniciatives de debat cultural. El nomenament de Franco com a doctor *honoris causa* per la Universitat de Salamanca no va canviar la seua actitud personal, reticent i cautelosa, envers el món universitari (posició que, a més, era encoratjada pel sector clerical i reaccionari del Règim).

Hem al·ludit més amunt al desigual intercanvi d'influències que va produir-se com a resultat del pacte del Govern espanyol amb el del Vaticà. Però encara més determinant que aquelles contrapartides recollides formalment sobre el paper va ser la imposició, a tot l'Estat espanyol, d'una ideologia de base religiosa designada sota l'ambigu⁸ rètol de *nacionalcatolicisme*. El nacionalcatolicisme és el resultat de la penetració del discurs religiós catòlic dins de la maquinària legislativa i repressiva de l'autoritat civil, maquinària que ahora opera al servei

⁸ Ambigu per la varietat d'usos que se n'ha fet des de finals del s. XIX, cfr. en A. Botti (1992): *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza.

d'aquell per tal de cohesionar una nova societat.

«A grandes rasgos, esta instrumentalización recíproca entre ambas instituciones puede sintetizarse de esta forma: la adopción de una ideología religiosa de pueblo escogido, la dotación al régimen, por parte de la Iglesia, de la unidad cultural e ideológica y del apoyo moral y la legitimación que necesitaba, la incorporación institucional del clero, o al menos de su jerarquía, a funciones de poder político, el acomodamiento de la legislación civil al dogma católico, un fuerte poder económico a manos de la Iglesia, que recuperará el control sobre la educación, especialmente el monopolio de la enseñanza secundaria, y el sometimiento institucional del clero a los poderes políticos» (ROCA, 1996: 22).

Fruit d'aquest maridatge estat-catolicisme, l'Estat franquista, programàticament dictatorial, androcèntric i confessional, va reforçar i legitimar els trets fonamentals de l'organització social patriarcal, i va obstruir qualsevol esclletxa que s'hi haguera produït durant el període republicà. Moltes de les reformes legals van apuntar, segons García Ferrando (1999), en una direcció tant natalista i protectora de la família (amb premis a la natalitat i avantatges per a les famílies nombroses), com normativitzadora de la discriminació laboral⁹.

⁹ Fins al 1970, per exemple, les dones estaven obligades a abandonar el seu lloc de treball quan contreien matrimoni, però es tolerava que les dones realitzaren «tasques femenines» (faenes de neteja, cura infantil, confecció, perruqueria, etc.), sovint no regulades contractualment, quan els ingressos econòmics aportats pel baró eren insuficients o inexistents. Eren treballs caracteritzats per basar-se en un ensinistrament previ rebut a la llar familiar i que, «por ser considerado[s] naturaleza y no aprendizaje, permite catalogarlos como no especializados y pagarlos por debajo de lo que sería necesario en caso de reconocerles su especificidad» (AMADOR, 1989: 80).

La Secció Femenina, creada per la Falange ja en 1934, va ser un altre actiu i eficaç instrument de socialització política de les dones. La Secció Femenina operava al servei de la consagració d'un model familiar tradicional en què s'assignava a les dones el paper de mare-esposa com a destí natural, i se les privava d'autonomia social i de recursos personals per esdevenir econòmicament dependents del baró, a qui, en canvi, s'alliberava de les càrregues domèstiques. Dues eren les principals missions d'aquest organisme després de la Guerra: servir a la pàtria en tasques pròpies del gènere femení i preparar-lo perquè poguera formar una família cristiana, patriòtica i exemplar¹⁰. Els anys de la Secció Femenina va ser un temps en què, en paraules de L. Otero (1999), «a la mujer española se le pedía ser hogareña, patriota, obediente, disciplinada, abnegada, diligente, religiosa, decidida, alegre, sufrida y leal».

No obstant això,

«even within a hermetically sealed culture such as Francoist Spain, the dominant

¹⁰ Amb la retòrica grandiloqüent i metafòrica característica dels discursos oficialistes de l'època, la revista *Medina* de la Sección Femenina descriu com segueix els seus objectius, en 1942 (fem notar les al·lusions velades a altres models socials i femenins no conservadors, implícites en «el passat pitjor» i «el dolorós oblit» de certs conceptes): «Pretende el plan de formación de la Sección Femenina la más noble y alta empresa jamás intentada en la mujer española: enraizarla al destino patrio, ligarla íntimamente al pasado mejor y al futuro más soñado, injertar bellamente en los espíritus femeninos la santa misión de España y modelarlos para que en la empresa gigante que la Falange acaudilla rendir puedan sus grandes o pequeñas posibilidades. Nada más sencillo ni más completo que este plan que abarca las esferas culturales más simples, donde el yermo ofrece su desnudez a la siembra, a las madres, en cuyas manos alienta una nueva vida, esperanza de la Patria. No pretende la creación de culturas superiores, sino el desarrollo en la mujer de los conceptos prístinos y eternos, dolorosamente olvidados. Con ellos, con esta luz en el alma de la mujer, soñarse pueden lejanías hoy para nosotros vedadas. Y la Falange soñó mirando a las cimas más altas, donde la altura se resuelve en luz» (OTERO, 1999: 15).

ideology could never be totally monolithic; its hegemony was always being contested and negotiated by conflicting historical forces and by alternative ideologies» (KINDER, 1993: 20).

I una d'aquestes forces va procedir d'una part de la joventut universitària inconformista (la primera generació d'estudiants que no havia viscut la Guerra Civil), que entre 1955 i 1956 va pertorbar l'ordre establert amb certs aldarulls. Si bé és cert que els esdeveniments que s'hi van produir no van tenir prou rellevància per desestabilitzar l'aleshores sòlid basament del Règim, també ho és que van provocar un petit terratrèmol que tindria una importància cabdal, des del punt de vista generacional, de cara a les dècades següents:

«Ampliamente aireado por una prensa y una radio sometidas a un severo sistema de censura previa, el suceso (...) marcó el comienzo de la lucha estudiantil antifranquista de los años posteriores (...)» (PRADERA, 1999: 408).

La sacsejada va iniciar-se amb l'adherència massiva dels estudiants als actes necrològics organitzats per la mort d'Ortega i Gasset en l'octubre de 1955, fet que va ser motiu d'alguns incidents estudiantils. Sols un mes després es va produir un altre conflicte protagonitzat principalment per estudiants afins a les famílies falangistes i catòliques (i no obstant això d'orientació ben diversa, encara que

també s'hi afegí una minoria d'ideologia antifranquista d'esquerres), amb motiu de l'anunci de la celebració d'un Congrés de joves escriptors. El 19 de febrer, el xoc entre manifestants de distint signe¹¹ culminaren amb el jove falangista Miguel Álvarez greument ferit en el cap pel tret d'un altre falangista.

La resposta institucional va ser immediata i fulminant: es va decretar l'estat d'excepció amb la suspensió d'alguns dels Furs dels Espanyols (articles 14, 15 i 18) durant dos mesos, per primera vegada des de la Guerra Civil. També es produí la detenció de Dionisio Ridruejo, així com les de Ramón Tamames, Javier Pradera, Miguel Sánchez Mazas, Enrique Múgica o el mateix Juan Antonio Bardem¹² -cap d'ells aleshores estudiant-, entre d'altres. Pedro Laín Entralgo va dimitir com a rector de la Universitat de Madrid i els representants dels dos sectors en conflicte, Ruiz-Giménez (ministre d'Educació) i Fernández Cuesta (ministre del Moviment), van ser destituïts, mentre que el falangista Arrese va recuperar una cartera ministerial i també el falangista Jesús Rubio, qui substituï Ruíz-Giménez.

Com a conseqüència, l'aperturisme cultural des de l'interior de

¹¹ El xoc es va produir quan algunes desenes de falangistes uniformats, que venien de commemorar l'aniversari de la mort de Matías Montero (assassinat en 1934 en un enfrontament entre joves feixistes amb militants socialistes) toparen amb una manifestació d'estudiants de Dret i de Ciències Polítiques i Econòmiques, organitzada en protesta per l'operació de castic realitzada el dia anterior a la Universitat Central per la Guàrdia de Franco i la Primera Línia del SEU.

¹² Qui en aquell moment rodava tranquil·lament *CM* a Palència, alié a totes aquestes manifestacions, com comentem més endavant.

l'entramat institucional va quedar clausurat i des d'aleshores haurà de fer-se palés fora del seu marc, quan no en contra seu. Els intel·lectuals que eventualment van donar suport al franquisme van deixar de fer-ho, si bé es desplaçaren més envers una actitud passiva que envers una bel·ligerància explícita. I la figura de Franco es va veure reforçada com a decidit vigilant de la discòrdia al si del Règim, per bé que no va poder evitar la consolidació de diversos, encara que petits, grups d'oposició política interna¹³. Precisament l'aprofitament d'aquestes esclotxes va ser

«el caldo de cultivo en el que arraiga la "cultura de la disidencia", menos proclive a la confrontación radical (ciertamente inviable en aquellas circunstancias) que a las refriegas posibilistas en busca de espacios para la expresión propia, por limitados o conflictivos que éstos fueran» (HEREDERO, 1993: 36).

Quant a l'oposició antifranquista no integrada dins del Règim, ja hem dit més amunt que en aquest període va ser bastant ineficaç pel fet de trobar-se desarticulada i fortament reprimida. En aquesta segona dècada de dictadura franquista, l'alternativa republicana estava ja esvaïda. Els cercles monàrquics afins a Juan de Borbón, per la seua banda, van mantenir ambivalents contactes amb

¹³ Les insatisfaccions dins del Règim van ser el caldo de cultiu per a l'aparició, justament a partir de 1956, d'un seguit d'associacions i partits minoritaris però sens dubte preocupants per als sectors oficials, en la mesura que, des de dins, podien aconseguir la fragmentació de la unió liderada per Franco. Així, Dionisio Ridruejo va crear Acció Democràtica, Gil Robles el partit Democràcia Social Cristiana, Manuel Giménez Fernández l'organització Unió Demòcrata Cristiana, Unió Espanyola va ser creada per sectors monàrquics i Julio Cerón va organitzar el Front d'Alliberament Popular.

franquistes i antifranquistes, esperant que la política interna evolucionara en un sentit favorable als seus interessos. Al setembre de 1956 el príncep Juan Carlos s'incorporà a l'Acadèmia Militar de Saragossa.

Per altra part, partits com el PSOE i el PCE estaven pràcticament neutralitzats a causa de la seua condició d'il·legals, la repressió generalitzada, la falta d'entesa interna i amb les altres forces d'oposició, i la disgregació provocada per l'exili de bona part dels seus membres (que reprengueren els contactes amb l'oposició interna justament a partir dels esdeveniments de 1956). Això no obstant, no eren grups totalment inactius. De fet, la connexió amb els nuclis polítics opositors es canalitzà, majoritàriament, a través del PCE. En els cercles cinematogràfics, per exemple, es va crear l'anomenat Grup Piqueras (en homenatge al crític de cinema valencià, militant comunista i membre fundador de la revista *Nuestro Cinema*, mort en 1936), format per Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Julio Diamante, Francisco Rabal, Antonio Artero, Joaquín Jordá, Juan Julio Baena, Manuel Rabanal Taylor o el mateix Juan Antonio Bardem¹⁴.

En 1956 començaren els primers intents d'institucionalització del

¹⁴ J. A. Bardem està considerat com un dels intel·lectuals clau en el panorama de l'anomenada cultura de la dissidència espanyola fins que es va produir la mort de Franco. «Además, Bardem fue un disidente singular; fue nombrado jurado en el Festival de Cannes en 1953, y eso le proporcionó cierta influencia fuera de España, en una época en que los intelectuales españoles eran totalmente desconocidos en el extranjero y muy pocos de los disidentes tenían la oportunidad de salir del país» (MANGINI, 1987: 81).

Règim, malgrat les reticències que Franco hi sentia (en realitat, el procés no va culminar fins al 1965, però ja des de 1962 la continuïtat del Règim era un problema obert). La insostenible situació econòmica del moment va provocar un altre canvi de govern en 1957 (que durarà cinc anys), amb una àmplia renovació de l'equip: de dotze ministres, dotze van ser substituïts. Es va imposar el criteri de Carrero Blanco i la força de la Falange va veure's afeblida. El nou govern va aprovar importants projectes legislatius, com ara la Llei de Règim Jurídic de l'Administració de l'Estat (1957) i la Llei de Principis Fonamentals del Moviment (1958).

Pel que fa a la intel·lectualitat de l'època, bona part de les figures més importants procedien dels sectors més puristes del Règim (catòlics o falangistes), com ara Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Aranguren, Tierno Galván, Marías, etc. A falta d'una major reflexió sobre l'Espanya contemporània, sembla que va haver-hi un cert punt de coincidència entre molts d'ells orientada a recuperar la tradició intel·lectual liberal i espanyolista de finals del segle passat i començaments de l'actual, problematitzant l'èsser d'Espanya.

En aquest terreny cultural, el Teatre Espanyol Universitari, dependent del SEU, i diversos cineclubs van ser focus d'una intensa activitat teatral i cinematogràfica. També algunes revistes de l'època, junt amb altres de caràcter

immobilista, van donar testimoni d'un cert inconformisme des d'una àmplia pluralitat de posicions, com *Ínsula*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos para el Diálogo* o *Papeles de Son Armadans*. Segons J. Tussell, també

«en *Laye* y en *Alcalá*, dos revistas intelectuales cercanas a la Falange, más laica la primera y más católica la segunda, es posible percibir una derivación del radicalismo de algunos de sus redactores hacia un confuso marxismo. En *El Ciervo* un cristianismo autocrítico abrió el camino (...) hacia un cierto compromiso con el comunismo. En *Praxis*, una revista cordobesa, también fue perceptible la conexión entre lo religioso y revolución. La revista *Índice* tenía conexiones con algunos de los gerifaltes del régimen pero en ella es perceptible, a la vez, un entusiasmo por las revoluciones del Tercer Mundo y por la recuperación del exilio¹⁵» (TUSELL, 1998: 400-401).

Algunes de les produccions literàries més destacades de l'època van sentir la necessitat de donar testimoni del seu temps, introduint-hi elements quotidians i històrics. Sota el paradigma del realisme¹⁶ s'aglutinà una tendència

¹⁵ La difusió de tan variades formes de resistència ideològica al franquisme des de les pàgines d'aquestes revistes (estudiades per José-Carlos Mainer en *Falange y literatura* i per Juan F. Marsal en *Pensar bajo el franquismo*) troba un element de cohesió, segons R. Gubern, en el gest comú de recuperació del pensament regeneracionista defensat pels intel·lectuals d'origen burgès en el canvi del segle XIX al XX. «En aquellos años de severísima censura administrativa, el espíritu "regeneracionista" del 98 fue recuperado por estas revistas como reacción tras la catástrofe político-social de la Guerra Civil y sus secuelas, parangonable a la "catástrofe colonial" que concienció a los intelectuales del 98 (...)» (GUBERN, 1981: 32). Convé remarcar-hi, però, l'ambient coercitiu en què els intel·lectuals dels anys cinquanta produeixen el seu discurs crític: la de mitjans de segle és una proposta de regeneració que no fracassa en materialitzar-se sinó que naix ja morta, asfixiada.

¹⁶ Les etiquetes són sempre perilloses i el terreny literari no n'és una excepció. De fet, ni l'orientació realista, ni el concepte de *literatura compromesa* (en vigor des del Romanticisme), ni l'obsessió pels problemes socials (a penes interrompuda des de finals del segle passat) no són una novetat en la literatura espanyola en llengua

literària (i artística, en general) no homogènia i irregularment crítica amb el Règim¹⁷ que es va fer palesa en novel·les com *La colmena*, de C. J. Cela, *La noria*, de L. Romero o *El Jarama*, de R. Sánchez Ferlosio. La crítica social és molt més perceptible, en canvi, en les obres de García Hortelano, o els germans Juan i Luis Goytisolo. Realisme, compromís i testimoni estan presents també en l'obra poètica de Celaya, Gil de Biedma, Otero i Hierro o en les estrenes teatrals (no sempre sincròniques amb la data d'escriptura) d'A. Buero Vallejo, J. Poncela, A. Sastre i M. Mihura (per molt que les seues no foren precisament les peces de més èxit de taquilla). En 1956 J. Ramón Jiménez, exiliat a Puerto Rico, va rebre el Premi Nobel de Literatura.

Quant a la premsa escrita, el nul·l increment en la difusió de periòdics durant els anys cinquanta il·lustra el fet que molt pocs espanyols llegien aquesta mena de publicacions. Sols a finals de la dècada alguns sectors juvenils començaren a interessar-s'hi. En 1956 hi havia un total de 104 diaris a tot l'Estat peninsular i la major part d'ells pertanyien a la cadena del Moviment, l'Editorial

castellana: en adoptar aquests principis, la jove generació literària dels anys cinquanta no fa sinó «reanudar una tradició viva, represtinándola y procurando separar la ganga del metal puro» (NORA, 1982: 261).

¹⁷ En *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Shirley Mangini analitza la constitució i evolució de l'anomenada *cultura de la dissidència*. Nascuda ja en 1939 encara que en condicions molt limitades, aquesta forma de resistència al franquisme, afirma l'autora, va poder prendre forma justament en la dècada dels cinquanta, en especial quan es començà a escriure poesia de protesta en contra del Règim, etiquetada com a *poesia social* i aparegué l'anomenat *realisme social*, «eufemismo que se empleó para referirse a la creación artística general (arte, literatura y cine) que fue utilizada para denunciar la situación sociopolítica en la España de entonces» (MANGINI, 1987: 10).

Catòlica i d'altres afins. *Arriba*, *Pueblo* i *Ecclesia* capitalitzen la difusió dels missatges oficials. *ABC* havia perdut la independència no partidista que va impulsar el seu naixement en 1903 per convertir-se en un diari franquista però monàrquic, que mantenia una política afalagadora i alhora crítica del Règim. Juntament amb la premsa oficial, altres grups d'editors privats van veure's institucionalment recolzats, com ara *Prensa Española*, *Godó*, *Semana*, *As*, *Grupo Bilbao* i *Prensa Canaria*; un desplegament que a la llarga acabarà amb el protagonisme de *Ya* i *Arriba*.

La responsable última d'aquesta situació va ser la gestió d'Arias Salgado, qui va mantenir una legislació, la de 1938, que en els anys cinquanta ja havia quedat desfasada per la llunyania de la Guerra Civil. J. Tussell valora així la política portada a terme pel ministre:

«Lo peor de Arias Salgado fue su intento de justificar su política informativa en una supuesta doctrina española de información, extremadamente clerical y pacata gracias a la cual pensaba seriamente salvar las almas de los pecadores. El Estado español -decía- quería llegar a la libertad a través de la conquista de la verdad; para ello la prensa no debía ser del Estado pero sí debía ser "orientada" por él. Tan peregrina tesis de hecho se reducía a la pura censura arbitraria» (ABELLA, 1990: 44).

Un fenomen peculiar va ser el del setmanari *El Caso* fundat al maig de 1952 i nascut amb l'objectiu de nodrir-se de la crònica sagnant. En poc de temps, els baixos instints, la sang, la morbositat i la misèria aconseguiren una ressonància social inesperada entre lectors tan temerosos com ignorants. Alguns crims, com els comesos per l'anomenat *Jarabo*¹⁸, van aconseguir portades de més de mig milió d'exemplars, una autèntica feta per a l'època.

En el camp de les arts plàstiques, ja a principis dels cinquanta aparegueren per primera vegada mostres d'acceptació i fins i tot de promoció de l'art d'avantguarda entre les instàncies oficials. Els primers contactes amb l'estètica de l'avantguarda internacional els iniciaren Brossa, Tàpies, Ponç, Cuixart, Tharrats... a través de la revista catalana *Dau al set* (1948-1956). S'hi van celebrar diverses biennals d'art hispanoamericanes, en la tercera de les quals (Barcelona, 1955) A. Tàpies va presentar els seus quadres matèrics. A partir de la segona meitat de la dècada la informació sobre el que s'esdevé a l'estranger en el terreny artístic començà a circular lliurement per Espanya i l'informalisme, tendència aleshores de moda als EUA, començà a imposar-se ací també. Es constituïren grups tan

¹⁸ *El Jarabo*, malnom de José Manuel Jarabo Pérez-Morris, qui responia aparentment a la tipologia del *señorito* ociós de família adinerada dels anys cinquanta, va ser jutjat i condemnat a mort (va ser l'última víctima del *garrote vil*), a pesar de les seues influències (comptava amb parents que ocupaven importants càrrecs en la judicatura). El càrrec va ser l'assassinat de quatre persones, al juliol de 1958. Les motivacions dels crims d'*El Jarabo*, així com el destí final del personatge, van atraure l'atenció i l'especulació de bona part de l'opinió pública (deia la llegenda que no havia sigut condemnat, sinó que havia fugit al Carib). En 1985 J. A. Bardem va dirigir un episodi dedicat a ell i protagonitzat per Sancho Gracia, dins la sèrie *La huella de un crimen*, produïda per TVE.

importants dins del nostre territori com Parpalló (1956), Equipo 57 o El Paso (1957), dins del qual Millares, Saura, Rivera, Feito o Canogar van desenrotllar una estètica deutora de l'avantguarda nord-americana però també farcida de referències espanyoles. També s'hi desenvoluparen altres tendències de tipus racionalista, com l'abstracció geomètrica assajada en pintura i escultura per Sempere, Labra, Alfaro i Palazuelo, entre d'altres, a finals dels cinquanta i principis dels seixanta.

La ràdio, juntament amb el cinema, va ser un dels mitjans de comunicació que més impacte va tenir en la societat del període que ens ocupa. Les transmissions radiofòniques no sols van actuar com la principal font d'informació popular (totes les emissores havien de connectar amb Ràdio Nacional dues vegades al dia per cobrir la informació oficial), sinó sobretot de distracció.

«La radio tenía una envergadura considerable y estaba en condiciones de dictar la sentimentalidad popular, y así lo hizo entre 1950 y 1960. La cosa tuvo su prehistoria infraestructural: la intensa electrificación del país, la definitiva comercialización de los receptores. Se llegó a estimular las más variadas formas crediticias para comprar una radio. Por ejemplo: la de la radio hucha que funcionaba a base de ir metiendo monedas por una ranura. Periódicamente, pasaba un empleado de la empresa vendedora y se llevaba la recaudación del

mes. ¡Qué papel tan activo tenía el ciudadano en la búsqueda de su propia alegría!» (VÁZQUEZ, 1998: 119).

Els cinquanta van ser els anys de més popularitat de la ràdio, gràcies a l'aparició d'una nova programació basada en espais humorístics, serials i magazins de variat contingut (que incloïen des de concursos fins a audicions musicals). Si Guillermo Sautirer Cassaseca va ser un dels guionistes de més èxit en el camp dels serials, per exemple amb *Lo que nunca muere*, el locutor hispanofrancoxilè Bobby Deglané ho va ser en el dels programes d'entreteniment, com *Cabalgata de fin de semana* (programa que «lo era todo en el ocio nocturno de la España cincuentañera. Allí estaba el gusto popular en todo su esplendor» (VÁZQUEZ, 1998: 120)). Escoltar emissores estrangeres com la BBC, Radio París en castellà o Radio España Independiente no sols era una aventura en aquells anys, sinó també un delictes (i segons qui, també pecat).

Pel que fa als gustos musicals, en la primera meitat de la dècada van predominar el flamenc i els boleros. Aquests últims, que ja havien quallat en la dècada anterior (amb Machín o Los Panchos), van veure en els cinquanta la seua època d'esplendor amb el xilé Lucho Gatica o el nord-americà Nat King Cole, cantants de tant de talent com popularitat. També en el món de la cançó flamenca,

les que havien sigut estrelles en els quaranta, com Concha Piquer, Juanita Reina, Marifé de Triana, Luis Mariano i Lola Flores, entre altres, van conèixer aleshores els seus millors temps (alguns simultaniejant la interpretació musical amb la cinematogràfica). Foren també els anys d'aparició de *niños prodigio*¹⁹, com Joselito, qui en 1953 va aconseguir les majors vendes de l'any amb la cançó «Doce cascabeles». Les emissores de ràdio van parlar de noms nous, com el cantant Manolo Escobar, compositors com Manuel Alejandro, Herrero i Armentero, Juan Pardo o Fernando Arbex (que despuntaran en el pop dels anys seixanta).

Dels corrents musicals procedents de l'estranger, la música italiana va ser una de les que va tenir un major impuls en el mercat musical espanyol d'aquesta dècada. A imitació del Festival de San Remo va sorgir ací el Festival de Benidorm, en 1958. Per a la cançó *charra* mexicana, en canvi, la dels cinquanta va ser l'última gran dècada en el mercat espanyol; el popular Jorge Negrete va morir en 1953. En canvi, la revolució (no sols musical) que va suposar el *rock and roll* en el món anglosaxó durant aquests anys no es popularitzaria ni es problematitza a Espanya fins a la dècada dels seixanta.

¹⁹ La proliferació dels xiquets prodigi sembla que va ser un fenomen estés en la postguerra europea. L'Espanya d'aquests anys va contemplar el sorgiment de diverses figures que exhibien els seus sorprenents dots, sobretot com a actors (Pablito Calvo) o com a actors i intèrprets musicals alhora (Joselito, Marisol, Rocío Durcal o Ana Belén). L'evolució professional d'aquests joves precoces va ser desigual.

«En todo el mundo aparece una incipiente rebeldía juvenil convertida en movimiento de masas. Los jóvenes siempre habían sido rebeldes -decían los padres preclaros-, pero *nunca* así. La rebeldía juvenil había sido plasmada en las novelas de Glasworthy. Era la rebeldía de uno en uno, la rebeldía literaria del joven que no quiere ser comerciante como su padre y emigra a las colonias. Allí se hace comerciante, como su padre, y regresa a tiempo de cerrar los tranquilizados ojos del autor de sus días. Pero esta nueva juventud rebelde que agita las cadenas de sus bicicletas, que viste *blue jeans* y cazadora de cuero, que practica incipientes formas de amor libre, es agresiva. Se les reprocha esa agresividad de grupo que esconde una cobardía individual. (...) Pero nadie habla de la agresividad y la violencia implícita, omnipotente, que se refugia en todos los códigos que superestructuran la vida común, en beneficio de las castas» (VÁZQUEZ, 1998: 147).

Però no sols la cultura del *rock* va ser descoberta tardanament. Molts corrents culturals de repercussions internacionals en aquests anys no van arribar sincrònicament a Espanya i la difusió d'altres es va veure seriosament obstaculitzada. Pensem en el desenvolupament cultural de ciutats com Londres i Nova York, l'eclosió de l'existencialisme francès o del *Pop Art*, el *Free Cinema* britànic, la *Nouvelle Vague* francesa, la *International Lettriste* o la *Internacional Situacionista* (poc després que G. Debord publicara *La sociedad del espectáculo* en 1957), per citar-ne sols algunes fites importants. Si l'endarreriment espanyol

respecte a l'evolució dels països occidentals va ser cridaner en matèria econòmica, en el terreny de les arts i l'oci va ser especialment penós.

La televisió va començar a emetre regularment en la nostra geografia el 28 d'octubre de 1956, en els estudis que Televisió Espanyola tenia al Paseo de La Habana, a Madrid, quan sols hi havia 600 aparells receptors a tot l'Estat. Al principi s'hi emeteren sols informatius i serials importats, doblats en el castellà de Puerto Rico; però prompte s'hi afegiren programes de producció pròpia. Entre 1958 i 1963 s'incrementà significativament la presència d'antenes i receptors, i alguns espanyols començaren a familiaritzar-se amb *Embrujada*, *El Santo*, *Bonanza* o *Perry Mason*. La capacitat d'impacte social de la televisió va ser, doncs, molt incipient a finals dels anys cinquanta, cosa que canviarà radicalment en les dècades següents.

També minoritària va ser la motorització d'aquella societat. La difusió dels automòbils entre les classes de nivell econòmic mitjà no va començar a produir-se fins a la fabricació del model Seat "Sis-cents" a partir de 1957, sols tres anys després que s'haguera comercialitzat el particular biscúter.

Els cinquanta són, en canvi, els anys de la consagració del futbol com l'esport amb més capacitat de convocatòria (i més present en les converses dels espanyols). I això malgrat que la participació dels equips locals en les competicions internacionals va tenir resultats poc brillants. La intervenció de l'Estat es va fer palesa en diversos aspectes d'aquesta manifestació esportiva. Fins al 1967 tots els equips havien de comptar almenys amb dos falangistes, mentre que els presidents dels clubs van ser originàriament nomenats pels mateixos delegats nacionals. Les denominacions en anglés dels equips espanyols van ser suprimides i el vocabulari periodístic esportiu totalment castellanitzat. Un dels locutors que, sens dubte, va imposar la marca del seu estil personal a les retransmissions esportives va ser Matías Prats qui, d'altra banda, era considerat com *la veu esportiva del Règim*. M. Vázquez Montalbán ens recorda la seua inconfusible retòrica verbal:

«Dotado de una especial metodología narrativa que le acerca a los mejores novelistas del realismo socialista, Prats siempre ha sabido hallar el correlato histórico totalizador que corresponde al hecho deportivo. No. No ha sido un locutor lineal, positivista, neopositivista, ¡ni siquiera neopositivista! Ha sido un locutor dialéctico, que, por ejemplo, cuando España ganó a la URSS en Madrid en 1964, ofrendó aquel triunfo a la conmemoración de los XXV Años de Paz» (VÁZQUEZ, 1998: 106-107).

En 1956 Espanya no va competir en els Jocs Olímpics com a conseqüència de la sublevació hongaresa i en 1960 es va negar a competir amb Rússia. En 1964 sí que ho va fer i el triomf espanyol va ser celebrat gairebé com una gesta militar. L'entitat esportiva de major projecció internacional en aquesta època va ser el Reial Madrid i hi va ser ostentosament recompensat. Quan en 1955 aquest equip va guanyar la Copa Llatina a París els seus jugadors van ser guardonats amb l'*Orden Imperial del Yugo y las Flechas*. Cinc copes d'Europa successives van valdre l'Orde d'Isabel la Catòlica al jugador Di Stefano i a un directiu de l'equip.

Un altre element de l'anomenada cultura de masses que va trobar gran acceptació popular en l'època van ser les publicacions d'històries gràfiques. D'una banda, els cinquanta van suposar un punt d'inflexió en l'humor gràfic, fins aleshores abstracte i molt influït pels humoristes italians²⁰. Cap a la meitat de la dècada, juntament amb aquest model, va sorgir un altre tipus d'humor més concret, més apegat a la vida quotidiana i que gosarà retratar frustracions socials. Les vinyetes de Mingote i Chumi Chúmez van ser de les millors en aquella època; i el setmanari *La Codorniz* un dels més destacats. També van veure la llum una sèrie

²⁰ Eren característics dels anys anteriors acudits poc compromesos com el citat per Luis Carandell: «Un señor en pijama dice: "Yo siempre pongo en la mesilla de noche un vaso lleno de agua por si tengo sed y uno vacío por si no tengo sed"» (ABELLA, 1990: 138).

d'herois i antiherois de paper que es feien eco de les misèries nacionals o suggerien dissimulades anotacions de crítica popular. Eren personatges casolans i pròxims als lectors, com ara el reporter Tribulete, les grises germanes Gilda, Doña Urraca o el famolenc Carpanta, que apareixien en publicacions com el *TBO* o *Pulgarcito*. En el còmic d'aventures, les aparicions setmanals del Capitán Trueno, l'heroi medieval de tarannà democràtic, coincidien amb les de Roberto Alcázar i Pedrín, o El Guerrero del Antifaz, nascuts en la dècada anterior i acèrrims faedors de la ideologia oficialista.

Gran acceptació de públic tenien les revistes musicals als *tablaos* dels anys cinquanta. En un temps en què les relacions sexuals estaven severament regulades, la insatisfacció de tants espanyols generava una mitologia eròtica sovint sublimada en aquesta mena d'espectacles lleugerament *pujats de to*. Hi actuaven *vedettes*, nacionals i estrangeres, no alimentades pel racionament, com Blanquita Amaro, que «sacaban una pierna gordita de un pliegue estratégico y miraban al público con lo que la crítica llamaba picardía» (VÁZQUEZ, 1998: 112). Un gran èxit de l'època va ser *La Blanca Doble*, de Jacinto Guerrero:

«Guerrero, compositor de *la situación*, tenía la figura y la obra muy glosadas por

los medios informativos. Se sabía que daba propina al ciego de la esquina de su casa y que quería mucho a su madre. Guerrero triunfó en toda España con *La Blanca Doble*. Especialmente gustaba una canción satírica. "Ay qué tío, ay qué tío... ¡qué puyazo le ha metío!"... era el estribillo. Cuarenta y ocho horas después del estreno había treinta variantes populares de la canción, alusiones más aceradas, aunque siempre chistosas, a la situación política, alimenticia y eléctrica del país» (VÁZQUEZ, 1998: 113).

Aquesta tornada apareix versionada també en *CM*²¹.

Quant a la producció cinematogràfica espanyola d'aquests anys es pot afirmar que va actuar com un poderós instrument de socialització que va comptar amb una gran acceptació entre les classes populars. En termes numèrics, la quantitat total de cintes produïdes és variable (segons les fonts que es consulten i els criteris que s'hi apliquen), però sembla que la xifra oscil·la al voltant de les huit-centes. Si ens atenim al catèleg elaborat recentment per C. Heredero (1993), caldria destacar-hi sobretot la pregressió creixent, gairebé amb total uniformitat, al llarg de tota la dècada (de 48 pel·lícules en 1950 es passà a 91 en 1961), així com el

²¹ Quan els amics de Juan celebren junts l'acord del grup sobre la broma que el protagonista ha acceptat portar a terme. La variant és «Ay qué tío, ay qué tío, ¡qué bromazo le ha metido!» i «Ay Juanito, ay Juanito, qué bromazo le ha salido...» (Annex 2, 16.3.b).

destacable lloc que ocuparen les coproduccions (3 en 1950, però 21 en 1961, amb un trienni àlgid entre 1956 i 1958), a les quals ens referirem més endavant.

Pel que fa al tipus de gestió que va aplicar l'administració franquista i a diferència del període anterior, els cinquanta presenten una destacable particularitat que ve donada per l'aparició d'una limitada tendència institucional a acceptar mínimes expressions d'aperturisme legislatiu i de renovació ideològica, sense per això canviar el trajecte bàsic de la política oficial. Així, paral·lelament a les produccions majoritàries continuadores de l'orientació dominant en la dècada dels quaranta, marcada per una conjuntura de postguerra i una política autàrquica guiada pel falangisme ultraconservador, als cinquanta van manifestar-se alguns indicis de canvis qualitatius -més aviat tímids- en un reduït nombre de pel·lícules que van aportar una onada d'aire, filtrat, però fresc. Pot afirmar-se que es van produir fines i alhora determinants escletxes en el ferri edifici construït i vigilat per l'aparell franquista.

El panorama cinematogràfic dels cinquanta va incloure, doncs, la consolidació d'una primera generació de realitzadors sorgits al caliu de la insurrecció franquista (Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Ignacio F. Iquino,

Luis Marquina, Juan de Orduña o Antonio Román), el desplegament d'una segona generació també afí al Règim (Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde, Antonio del Amo o Francisco Rovira Beleta) i l'eclosió d'alguns nous i joves realitzadors amb voluntat crítica i renovadora, fins on la censura ho va permetre (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri i Carlos Saura).

Quant a la producció per gèneres, segons C. Heredero,

«la invasión o el contagio de unos géneros con otros, la facilidad con la que personajes o situaciones características de un género aparecen en otro modelo contiguo o no tan cercano, es una de las señas de identidad más acusadas de todo este período» (HEREDERO, 1993: 163).

No obstant això, un gènere com el musical folklòric es va resistir bastant a la renovació, probablement perquè les antigues fórmules es mostaven prou eficaces en films com *Un caballero andaluz* (1954), de L. Lucia, entre molts altres. Manuel Vázquez Montalbán comenta de quina manera va ser acollida una novetat estrictament tècnica dins del gènere i com aquest va evolucionar:

«Se adoptó el agfacolor -tras la desafortunada experiencia del cinefotocolor de *En un rincón de España-* (...) y Cesáreo González creó la primera estrella cinematográfica española a pleno color: Paquita Rico. Cuando Paquita Rico (...) se puso las botas en *Debla, la Virgen gitana*, al lado de Alfredo Mayo, hubo una conmoción propagandística casi tan importante como la que siguió al descubrimiento de la gasolina artificial, unos años antes. Paquita (...) inauguraba el período de cine a la española con guapa folklórica en agfacolor. Por la puerta que ella abrió pasaron Carmen Sevilla (...), Lola Flores y paren ustedes de contar, porque, pese a algunos intentos posteriores, la definitiva apertura de España hacia Occidente de la mano del pacto hispanonorteamericano y del *Rock around the clock*, de Elvis Presley, o del *You are my destiny*, de Paul Anka, frustró el progreso del andalucismo en agfacolor» (VÁZQUEZ, 1998: 90).

A finals de la dècada, es va produir una variació destacable, l'anomenat cicle del cuplet, amb *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña i *La violetera* (1958), de Luis César Amadori. Totes dues van llançar a la fama l'actriu protagonista, Sara Montiel, i van aconseguir la major permanència en cartellera. La principal novetat que recollien aquestes pel·lícules va ser la inauguració, en les pantalles espanyoles, d'un model femení de *femme fatale* o Eva d'origen autòcton i inèdit fins aleshores, i fortament oposat a l'arquetip de mare de Déu, asexualada i

espiritual, aleshores dominant²². S. Montiel es convertí en el prototip de dona com a ésser sexual, impregnada d'erotisme, que traspuava libidinositat, desig i passió (J. A. Bardem va intentar continuar explotant la fórmula amb l'actriu en *Varietés* (1970), però no va funcionar com esperava).

Les produccions de tarannà religiós van veure's beneficiades per la col.laboració del director R. Gil amb el guionista V. Escrivà, per exemple en *Un traje blanco* (1956) i sovint es van fondre amb pel.lícules grollerament anticomunistes, com *El canto del gallo* (1955). Les pel.lícules històriques van quedar reduïdes a subproductes o casos significatius aïllats (com el gran èxit popular de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958), de J. I. Luca de Tena) sobretot a partir d'*Alba de América* i *La leona de Castilla*, dirigides per Juan de Orduña en 1951. També tendí a desaparèixer el *dramón* rural del tipus *Fuego en la sangre* (1953), d'I. F. Iquino.

Dins de la comèdia, a més de les tendències majoritàries de caràcter,

²² No debades la literatura *edificant* de postguerra està plena de referències a santes com Inés, Margarida Maria Alacoque, Rosa de Lima, Gemma Galgani, Rita de Casia, Joana d'Arco, Cecília, Llúcia, Àgueda o Teresa de Jesús, a personatges protagonistes de gestes heroiques, com Bernardette de Lourdes, Maria Goretti, Antonia Messina o Emma Mariani. Altres personalitats menys submises i pusil.lànimes, com Isabel la Catòlica, Agustina d'Aragó o Mariana Pineda, van ser introduïdes pel discurs falangista en contraposició a les personalitats de vida domèstica dels noms primerament citats (ROCA, 1996: 24). Alguns d'aquests personatges femenins van passar també al cinema, sobretot en els gèneres religiosos i heroics.

diguem-ne, clàssic, es va produir una evolució significativa de la qual el més destacable seria el seu funcionament al servei de denúncies i crítiques. Ens referim a la versió còmica de l'anomenat cinema de la dissidència, influït per certs corrents neorealistes italians i al qual poden adscriure's films com *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), de L. G. Berlanga, o *Historias de la radio* (1955), de J. L. Sáenz de Heredia.

Entre les novetats genèriques més destacades, caldria ressaltar l'actualització del cinema de gàngsters, detectius, policies i delinqüents, partir de *Brigada criminal*, dirigida per I. F. Iquino, i *Apartado de correos 1001*, de J. Salvador, totes dues de 1950. També es desenvolupà l'anomenada comèdia de professions (de periodistes, advocats, metges i infermeres...), d'influència italiana i punt d'inflexió del cinema del desenvolupisme, segons ha assenyalat J. E. Monterde (1995), a partir de l'èxit de *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), de R. J. Salvia. I sens dubte una de les novetats de major acollida comercial van ser les pel·lícules amb xiquet, com *Marcelino, pan y vino* (1954), dirigida per L. Vajda i protagonitzada per Pablito Calvo, que van generar el subcicle destinat al lluïment de *niños prodigio*. *El pequeño ruiseñor* (1956), d'A. del Amo, protagonitzada per Joselito, inaugurà l'onada de xiquets cantants, reforçada amb altres joves com Marisol o Rocío Durcal, que protagonitzaren algunes de les pel·lícules més

taquilleres de l'època.

Simultàniament al desenvolupament del bloc de pel·lícules fins ací esbossades i que podríem etiquetar de continuistes, van veure la llum uns pocs films que encara hui desprenen una voluntat comuna de fer al·lusió als problemes de la, fins aleshores inesmentable, realitat social espanyola. Des de diferents posicionaments ideològics dels directors (de falangistes liberals com Nieves Conde a comunistes com Bardem), des de diversos gèneres (de les comèdies de Berlanga, Fernán-Gómez i Ferreri als drames de Bardem), més o menys *tocats* pels esperits neorealista²³ (italià) o regeneracionista (del començament de segle espanyolista) i amb qualitats finals i grau d'acceptació popular molt diversos, hi va haver un grup de pel·lícules que compartiren alguna cosa més que les dificultats interposades per la Junta de Classificació i Censura.

²³ Fem servir l'expressió vaga d'*esperit neorrealista* perquè compartim l'opinió d'aquells que com José Enrique Monterde (1992) o Carlos Heredero (1993) sostenen la inexistència d'un moviment neorealista espanyol, especular de l'italià. Assenyalem, breument, dos factors determinants d'aquesta distinció. D'una banda, a Itàlia, les pel·lícules neorealistes del anys quaranta representen un trencament amb el feixisme i el passat de cartó-pedra: és el cine de la reconstrucció nacional sobre unes bases democràtiques; la pretensió d'escometre de manera directa la realitat social, en unes condicions d'aquesta mena, és, a l'Espanya dels anys cinquanta, autèntica ciència-ficció. D'altra banda, l'accés del cinema neorealista italià a les pantalles comercials espanyoles va ser endarrerit, escàs, selectiu; el coneixement dels cineastes espanyols d'aquests films es produirà, majoritàriament, a través de viatges particulars a l'estranger, cineclubs o projeccions en 16mm a col·legis i parròquies (destaquen, en aquest sentit, les dues setmanes dedicades al cinema italià a Madrid, per iniciativa de l'Institut Italià de Cultura (1951 i 1953), en les quals es projectaren alguns títols importants i es comptà amb la presència d'alguns representants destacats, com ara Cesare Zavattini).

Citarem ací els títols més destacats, per tal com configuren el grup en què també cal incloure *Calle Mayor*. De les dirigides per J. A. Nieves Conde, *Surcos* (1951) i *El inquilino* (1957); de F. Fernán-Gómez, *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959), i un poc més tard, *El mundo sigue* (1963) i *El extraño viaje* (1964). De les realitzades per M. Ferreri a Espanya, *El pisito* (1958) i *El cochecito* (1960). El debut de C. Saura amb *Los golfos* (1959) i el retorn de L. Buñuel a Espanya amb *Viridiana* (1961). El debut conjunt de L. G. Berlanga i J. A. Bardem en *Esa pareja feliz* (1951), o les dirigides per Berlanga ja en solitari, *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956), *Los jueves milagro* (1957), *Plácido* (1961) i *El verdugo* (1963). I finalment, els films de Bardem, a més de l'esmentada *Esa pareja feliz*, *Felices Pascuas* (1954), *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), el nostre objecte d'estudi, *Calle Mayor* (1956), així com *La venganza* (1957), *Sonatas* (1959), *A las cinco de la tarde* (1960) i *Nunca pasa nada* (1963).

En el terreny de la producció, historiadors i membres de la indústria cinematogràfica coincideixen a afirmar que la situació era irregular i poc sòlida. Un dels principals problemes va ser l'existència del que podríem anomenar minifundi empresarial, enfront de sols una mitja dotzena de productores fortes. Una d'elles, Cifesa, dirigida per V. Casanova, va enfonsar-se estrepitosament durant aquesta

dècada, mentre la competidora més directa, Suevia Films, de Cesáreo González, va experimentar un ascens paral·lel.

En canvi, un fenomen que sí que va resultar molt profitós per al cinema va ser l'aparició i desenvolupament de les coproduccions internacionals, justament a partir dels anys cinquanta (va exigir una legislació específica sorgida al març de 1953). La seua importància ha sigut destacada per J. Pérez Perucha (1990) en un triple sentit. D'una banda, va posar en contacte una indústria acostumada al proteccionisme estatal como era l'espanyola, amb altres mètodes més avançats i competitius. D'una altra, la comunió d'interessos econòmics entre dues indústries emmarcades en sistemes polítics tan contraposats (com la dictadura franquista i les democràcies parlamentàries dels altres països) va forçar els límits de l'asfixiant censura espanyola i, en els casos d'incompatibilitat, va afavorir la solució de la «doble versió» (versions diferents per a administracions amb diferents graus de tolerància).

I, finalment, l'estimulant solidaritat de les productores estrangeres amb certs projectes espanyols i les pressions econòmiques amb les institucions (quan va caldre), van permetre la viabilitat de projectes políticament arriscats per la seua

intenció democratitzant o opositora, com quasi totes les pel·lícules de J. A. Bardem (inclosa *CM*) o de L. G. Berlanga. De fet, el recurs a la coproducció esdevingué un dels instruments més efectius de resistència contra la censura, sobretot a partir de 1959, en part gràcies als baixos salaris de tècnics i figurants, en part a les possibilitats paisatgístiques de la geografia espanyola. Una coproducció podia arribar a *salvar* una pel·lícula.

En el cas de les transposicions cinematogràfiques d'obres literàries, les particulars condicions històriques van afavorir el reduccionisme i la simplificació discursives. La recerca de la màxima rendibilitat econòmica i política va fer que en molts casos es prioritzara l'adaptació fàcil de temes i arguments, en perjudici de l'aventura que comporta investigar la transposició discursiva en termes audiovisuals. Més preocupats per assolir la popularitat i els beneficis econòmics que les seues obres literàries mai no tindrien per elles mateixes, diversos escriptors van ser còmplices d'aquelles solucions convencionals i desfasades que entenien la cinematografia com una extensió en cel·luloide del llenguatge teatral o novel·lesc. E. Ducay s'hi refereix en els següents termes:

«El fenómeno singular y sorprendente, digno de reflexión y detenido estudio, es

cómo toda una literatura pequeño-burguesa, muchas de cuyas figuras podrán, sin duda, poseer algunas virtudes y obras singulares, pudo apoderarse de la naciente industria española y manejarla a su antojo... Al margen de los autores citados (Cristóbal de Castro, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Eduardo Marquina...), se realizaron naturalmente gran número de films. Films, en general tan vacíos e inútiles como los otros. Sin embargo, el vicio inicial estaba totalmente adquirido. No, el cine español no podían ser los Quintero, ni Arniches, ni Linares Rivas, ni Benavente. Y, sin embargo, tan fue de éstos y de otros la influencia que nuestro cine sonoro nació así» (PEÑA-ARDID, 1992: 36-37).

Finalment, no podem cloure l'apartat sense fer esment del debat sorgit per la confluència de professionals de diversos sectors i variada ideologia (falangista purista, falangista liberal, catolicisme progressista o esquerra marxista) en les controvertides *Conversaciones de Salamanca*, celebrades a aquesta ciutat pel maig de 1955. La valoració històrica de les converses és un tema controvertit entre els especialistes, però sens dubte va ser una fita digna de menció pel fet insòlit de consensuar la presència d'un ventall de veus dissidents amb l'objectiu comú de debatre el lloc que havia d'ocupar el cinema dins de la societat espanyola. S'ha de matisar, però, que la *presència física* de certs professionals no afins al règim no va anar acompanyada d'una vertadera llibertat d'expressió per a tots els posicionaments. Altrament no s'explicaria que en les -moderades- conclusions de

la trobada se sol·licitara a l'Administració *un codi de censura*. Aquesta demanda només pot entendre's com un mal menor inevitable en aquell context polític, ja que denunciar la política proteccionista i exigir l'abolició total de la censura eren fites del tot impensables en un acte oficial com aquell.

Segurament la dreta de la ciutat castellana va ser la més beneficiada de la convocatòria, com més d'un autor ha assenyalat, però la sacsejada que provocaren algunes ponències com el cèlebre pentagrama de J. A. Bardem²⁴ van remoure les aigües. Entre les conseqüències pot detectar-se tant el sorgiment d'una certa unitat entre els sectors crítics, com un canvi de tendència involucionista entre les autoritats franquistes.

²⁴ «Después de sesenta años de cine, el cinema español es Políticamente ineficaz, Socialmente falso, Intellectualmente ínfimo, Estéticamente nulo, Industrialmente raquítico» va ser la provocadora síntesi que J. A. Bardem (1964b) hi va fer sobre la situació del cinema espanyol d'aleshores.

1.2. LA POLÍTICA DE CENSURA CINEMATOGRÀFICA EN ELS ANYS CINQUANTA

D'acord amb el marc sociocultural esbossat més amunt, segurament no seria exagerat considerar la restricció a les llibertats públiques com una de les senyes d'identitat del període franquista i, per tant, també dels anys cinquanta. És clar que aquesta restricció no era una novetat en termes absoluts, ja que la legislació espanyola està esguitada d'alternances progressistes i reaccionàries en matèria de llibertat d'expressió des que les Corts de Cadis se'n pronunciaren el 1810. També durant el breu període de la II República²⁵. Però sens dubte el sistema repressor instaurat pel franquisme a imitació d'altres polítiques feixistes en matèria de comunicació va suposar un dels períodes més foscos (encetat ja en els anys de Guerra Civil²⁶).

La censura, entesa com una restricció a la llibertat d'informació o d'expressió, és una manifestació de poder que institucionalment s'ha rabejat amb crueltat en les produccions cinematogràfiques, i això tant sota governs dictatorials

²⁵ La legislació republicana de preguerra ja preveia la censura cinematogràfica, per exemple en el Decret de 25 d'octubre de 1935 del Ministeri de Governació.

²⁶ Bans de juliol i novembre de 1936 de la Junta de Defensa Nacional.

com constitucionalment democràtics de tot el món. Les raons històriques i sociològiques que han fonamentat la instauració de la censura aplicada al cinema han sigut objecte de diversos estudis. Ja en els anys setanta Richard S. Randall i Guy Phelps n'albiraven les següents:

«1. A diferencia del teatro, la literatura o la pintura, el cine no ofrecía la garantía y respetabilidad histórica de una tradición cultural noble ni de una protección jurídica específica, lo que le hacía más vulnerable a las críticas, ataques o restricciones.

2. A diferencia de los medios de comunicación citados, que eran elitistas o minoritarios, el cine se convirtió desde sus orígenes en un medio de comunicación de masas, dirigido a un vasto público popular, heterogéneo, pero en gran parte compuesto por miembros de la clases obrera con bajos niveles educativos, (...) [hecho que] lo hizo sospechoso y potencialmente peligroso para las clases dominantes.

3. A diferencia de la fruición privada del libro o del periódico, la comunicación cinematográfica se efectuaba en amplias salas oscuras y ante un público mixto, compuesto por hombres, mujeres y niños. Este carácter social y promiscuo del espectáculo cinematográfico lo hacía sospechoso a los ojos de los moralistas. (...)

4. El realismo y sugestión de la imagen fotográfica en movimiento hacían presumir que su eficacia psicológica, su poder emocional y su capacidad para

inducir conductas eran superiores a los de cualquiera de los restantes medios de comunicación conocidos y, por lo tanto, digno de especial vigilancia. (...)

5. Los peligros psicológicos y morales atribuidos al espectáculo cinematográfico se potenciaban en relación con el sector de público juvenil e infantil, de escasa formación, y de mayor impresionabilidad y vulnerabilidad psicológicas ante las imágenes animadas. El tema de la protección de la infancia y de la juventud ante la amenaza de espectáculos dañinos para su personalidad inmadura será una preocupación constante en la historia de la censura cinematográfica» (GUBERN, 1981: 12-13).

Efectivament, a partir del moment en què el cinema es consolida com a mitjà de comunicació d'audiència massiva, el seu potencial com a instrument de difusió ideològica no passa desapercebut als estats, i tampoc no se li va escapar a la dictadura liderada per Franco. La necessitat de controlar aquest potencial d'una banda, i la manca de disponibilitat de capital inversor financer, d'altra banda, legitimaren el desenvolupament d'una política adient.

Els organismes oficials encarregats van ser creats en la línia d'ordres ministerials anteriors²⁷. En la dècada dels cinquanta la Direcció General de

²⁷ Ordres ministerials de 2 de novembre de 1938, de 15 de juliol i 24 d'agost de 1939, de 23 de novembre de 1942 i de 28 de juny de 1946, dels ministeris d'Interior, Governació i Educació Nacional, a través de la

Cinematografia i Teatre va passar a dependre, com assenyalàvem més amunt, del Ministeri d'Informació i Turisme (creat en 1951). El seu titular durant tota la dècada, Gabriel Arias Salgado, era un home ja familiaritzat amb l'exercici censor en càrrecs previs (vicesecretari d'Educació Popular i delegat nacional de Premsa i Propaganda). Luis Villar Palasí va ser nomenat subsecretari del Ministeri i va actuar com a home de confiança d'Arias Salgado. En la Direcció General, José María García Escudero va ser el primer gestor, entre agost de 1951 i març de 1952. El seu successor va ser Joaquín Argamasilla de la Cerca y Elío, marquès de Santa Clara, fins al febrer 1955. El va substituir Manuel Torres López, qui va exercir el càrrec fins a l'abril de 1956, quan el rellevà José Muñoz Fontán. J. Muñoz va ser destituït en 1961 i en el seu lloc Jesús Suevos va ocupar la Direcció fins al 1962, data en què J. M. García Escudero va tornar a gestionar-la, nomenat per l'aleshores nou ministre, Manuel Fraga Iribarne.

Dins de la Direcció General es van crear una Junta de Classificació i Censura i una Comissió Superior de Censura. La primera tenia, entre d'altres, les funcions d'autoritzar i classificar les pel·lícules, mentre que la segona estava encarregada de revisar els dictàmens de la Junta si el ministre ho requeria o de resoldre els recursos d'apel·lació que es pogueren interposar. Tant la Junta com la

Subsecretaria d'Educació Popular i la Direcció General de Cinematografia i Teatre.

Comissió tenien una configuració semblant, constituïda pel director general de Cinematografia i Teatre com a president, el secretari de la Direcció General com a vicepresident, un vocal representant de l'Ordinari Diocesà, un altre vocal representant del Ministeri de la Governació i sis vocals designats pel ministre d'Informació i Turisme.

La gestió d'aquests organismes va ser dirigista i intervencionista, i es va desplegar, ja des de començaments dels anys quaranta, en dues direccions: la repressió directa a través de la censura i la protecció manipuladora a través de les mesures de foment²⁸.

Pel que fa al segon tipus de mesures, cal dir que en la pràctica va funcionar com una forma de censura *indirecta* -si es pot dir així- sobre tota la indústria del cinema. És impossible comprendre per què el cinema espanyol dels anys cinquanta es va desenvolupar amb una tendència tan uniforme orientada a reproduir el discurs conservador dominant sense valorar fins a quin punt la gestió

²⁸ L'aprovació de l'article 19 de la Declaració Universal dels Drets de l'Home de 1948 per l'Assemblea General de les Nacions Unides reconeixent que «todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión» (GUBERN, 1981: 8), no va tenir més valor que el del paper mullat per als successius gabinets ministerials de Franco al llarg dels quasi quaranta anys de dictadura, per molt que l'Espanya franquista aconseguira ser admesa en l'ONU en 1955.

proteccionista no protegia en realitat la producció cinematogràfica sinó la permanència i reproducció de la ideologia dominant. Seria ingenu atribuir exclusivament la responsabilitat d'aquesta tendència als efectes grollerament repressors de la censura *directa*. Perquè les successives mesures legislatives promulgades ja des dels anys trenta i *perfeccionades* en els quaranta i els cinquanta van tendir a refermar, quan no a incrementar, el poder de control de l'Estat franquista sobre l'expressió cinematogràfica al llarg de tot el seu procés d'elaboració (sobre la producció, però també sobre la distribució i exhibició). Fins al punt que l'aparell de l'Estat esdevingué, en paraules C. Heredero (1993: 46): «historiador y crítico cinematográfico, árbitro mercantil, censor y mecenas artístico todo al mismo tiempo».

És clar que una política proteccionista i dirigista d'aquest tipus no va sorgir del no-res, sinó com una imitació d'algunes de les estratègies més efectives de la legislació de la Itàlia feixista (anys 20)²⁹ i de l'Alemanya nazi (anys 30)³⁰.

²⁹ A més de la censura prèvia de guions i una sèrie de criteris censors de tarannà feixista, la legislació mussoliniana va inspirar, amb la seua *Legge di difesa del Idioma*, l'obligació franquista del doblatge al castellà de totes les pel·lícules estrangeres (implícitament exercida ja durant la Guerra Civil però institucionalitzada per l'abril de 1941) i que afectà les produccions dels anys cinquanta. La legislació de 1941 va prohibir, així mateix, l'ús de les altres llengües peninsulars en les produccions espanyoles.

³⁰ La legislació nazi preveia la censura prèvia de guions i posterior al muntatge, el control dels films alemanys produïts amb anterioritat a 1934, els estrangers importats, així com la difusió de tots aquells que pogueren alterar l'ordre públic, ofendre la moral del nacionalsocialisme, que inclogueren la participació de professionals jueus, etc.

D'aquesta segona ens interessa destacar l'establiment d'una disposició econòmica que tingué conseqüències decisives en la legislació franquista en matèria cinematogràfica i, per tant, en l'evolució de la cinematografia espanyola, tant des del punt de vista industrial com estètic: la subvenció estatal de les pel·lícules. En 1937 una Comissió de Censura dependent del Ministeri de Propaganda regit per J. Goebbels va dictaminar la classificació de les pel·lícules nacionals per tal de determinar quines tindrien subvenció econòmica estatal segons determinats criteris³¹. L'objectiu explícit era concedir aportacions amb caràcter selectiu en funció dels mèrits de les pel·lícules, però és evident que aquest sistema de classificació no va ser altra cosa que una mesura dirigista destinada a promoure un cinema afí a la ideologia dominant i a sancionar, per la via de la desincentivació econòmica, tota producció que no s'hi avenira.

A Espanya, la Subsecretaria de Começ del Ministeri d'Indústria dictà, al maig de 1943, unes mesures proteccionistes entre les quals figurava una destinada als productors, els quals serien gratificats amb la concessió de llicències d'importació i doblatge de pel·lícules estrangeres d'acord amb la qualitat de cada pel·lícula espanyola que produïren; qualitat que havia de ser estimada per una

³¹ Les categories de la classificació en són ben eloqüents: el primer lloc l'ocupaven les pel·lícules d'especial valor polític i artístic, el segon les de valor polític i artístic, el tercer les de valor polític, el quart les de valor artístic, el cinqué les de valor cultural i el sisé les de valor educacional.

Comissió Classificadora. Quant a la censura prèvia i obligatòria dels guions cinematogràfics, cal dir que ja era vigent des de juliol de 1939, segons una Ordre Ministerial de Governació (i es mantindrà fins als anys setanta).

Amb el pas dels anys, la política de subvenció indirecta va mostrar les seues limitacions. En el nivell econòmic, l'únic vertaderament rellevant per a l'administració, es generà tot un mercat negre de tràfic de permisos que provocà un efecte especulatiu paral·lel. Quan el catòlic liberal J. M. García Escudero va fer-se càrrec de la nova Direcció General de Cinematografia i Teatre a l'agost de 1951, es va produir un cert -encara que molt limitat- aperturisme en la Direcció, tant en matèria econòmica com de tolerància ideològica. Un dels seus primers objectius va ser intentar pal·liar el tràfic de permisos, tot i que amb tímides mesures, com ara el desplegament d'un nou control intervencionista que limitava l'exhibició anual de pel·lícules nord-americanes (ja aleshores les produccions estrangeres de més pes econòmic dins del mercat estatal). La gestió de García Escudero, però, no va durar molt perquè les seues pretensions modernitzadores i aperturistes, que el dugueren a la defensa d'un cinema d'intenció crítica i realista, van xocar amb la línia de continuïsm autàrquic i oficialista defensada per amplis sectors³². García Escudero

³² Emblemàticament representat en el terreny cinematogràfic per *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña. El conflicte sorgit per la classificació d'aquesta pel·lícula -d'elevat pressupost aportat per V. Casanova (CIFESA)- va ser sonat i sembla que una de les causes de la dimissió de García Escudero de la Direcció General de Cinematografia. *Alba* no va ser classificada d'Interés Nacional per García Escudero, malgrat les expectatives del

va dimitir pel març de 1952 i això li va impedir dirigir l'aplicació del paquet de mesures reformistes elaborat per ell (i aprovat per decret just pocs dies abans que presentara la dimissió).

Sota el manament del següent director general, J. Argamasilla, entraren en vigor les noves Normes de Protecció i Regulació de la Cinematografia Espanyola, a partir de juliol de 1952. Les Normes configuraven el cos legislatiu que hauria de regir, amb petites modificacions, durant tota la dècada dels cinquanta (i que responia bàsicament al projecte dissenyat per García Escudero). Era, en realitat, un altre tímid intent orientat a desvincular els permissos d'importació de pel·lícules de les llicències de doblatge. Com que en la pràctica un permís d'importació era inoperant sense el corresponent de doblatge, aquests últims continuaren sent comprats als productors, però en desvincular la protecció i la importació es va tallar el camí més fàcil per obtenir beneficis econòmics ràpids a través dels permissos i no de les taquilles. Això va fer, segons C. Barrachina (1995), que la dels cinquanta fóra la dècada més sana, des del punt de vista

productor, mentre que *Surcos*, influenciada pel neorealisme italià i emblema del nou cinema que volia recolzar el director general, sí que ho va ser. Els successius atacs oberts de V. Casanova a García Escudero en diversos mitjans de comunicació no sols li costaren, en part, el càrrec al director, sinó que, a més a més, combinats amb les seues influències en altes instàncies del poder (des de Carrero Blanco a Franco), li van reportar una reclassificació del film a la categoria per ell desitjada (una vegada que G. Escudero ja havia signat la dimissió) i, en conseqüència, els tan anhelats permissos d'importació -uns set o huit milions de pessetes-. Potser no està de més recordar que el tarannà i la manera de fer del valencià V. Casanova representava l'extrem oposat de Cesáreo González (coproductor de *CM*), «el gran rival de Casanova aquells anys», en paraules de F. Fanés (1989: 269); l'evolució d'ambós productors també va ser totalment divergent en els cinquanta, en favor de C. González.

econòmic.

No obstant això, el canvi més rellevant potser va ser una variació en el criteri de classificació de les subvencions a les pel·lícules de producció espanyola: el nombre de permisos d'importació va ser substituït per un percentatge en metàl·lic sobre el cost estimat de la producció segons els següents paràmetres:

1.Pel·lícules classificades d'Interés Nacional:	50%
2.Pel·lícules de 1a-A:	40%
3.Pel·lícules de 1a-B:	35%
4.Pel·lícules de 2a-A:	30%
5.Pel·lícules de 2a-B:	25%
6.Pel·lícules de 3a:	no-res.

Una reforma posterior, de juliol de 1956, va limitar a un màxim de tres milions de pessetes les ajudes per producció en un intent de contrarestar l'escàs control administratiu sobre el cost estimat de les pel·lícules, sovint *unflat* pels

productors. Pel març de 1957 les pel·lícules incloses en les categories de 3a i 2a-B van quedar, a més, excloses dels beneficis del crèdit sindical³³ i al febrer de 1958 les mateixes categories van ser vetades per a l'exhibició en sales d'estrena de Madrid i Barcelona.

En vista de les dades, resulta evident que qualsevol film que obtinguera una classificació per davall de la categoria 2a-A (les considerades de pitjor qualitat), ja no resultava rendible per al productor³⁴. L'interés per aconseguir una bona classificació, especialment la d'Interés Nacional, no sols esdevingué un estímul per als productors, sinó també un focus de competència exacerbada i de conflictes. Altres errors legislatius de tipus econòmic van ser l'obligació que el capital de les empreses cinematogràfiques nacionals fóra íntegrament espanyol³⁵ o la prohibició d'exportacions de pel·lícules espanyoles per raó de la seua *baixa qualitat*.³⁶ Amb tot, la conseqüència més lamentable de les citades mesures intervencionistes va ser l'efecte dirigista, la component de censura *indirecta*, que

³³ Durant els quaranta i els cinquanta, els diners concedits, prèviament al rodatge, pel Crèdit Sindical inicialment i pel Banc de Crèdit Industrial a partir de 1960, van representar una font de finançament fonamental per a la indústria cinematogràfica. Es tractava d'una mesura econòmica proteccionista destinada a compensar el que altres mesures, com les quotes de pantalla (des de 1941) i de distribució (des de 1955), restringien.

³⁴ La no concessió de cap permís era una manera directa d'impedir la producció de determinada pel·lícula, és a dir, de condemnar-la al fracàs.

³⁵ Segons el Decret de 14 de desembre de 1951.

³⁶ Segons el Decret de 21 de març de 1952.

portaven implícites.

Pel que fa a l'altra important vessant de control institucional sobre els cinema del període que ens ocupa, la censura més directa i agressiva, els motius adduïts per legitimar-la van apel·lar a la protecció del bé comú, la preservació dels bons costums o el manteniment de l'ordre públic, d'acord amb concepcions aleshores inqüestionables de les nocions de *bé comú*, *bons costums* i *ordre públic*.

Recordem que

«[e]ntre los principales rasgos que caracterizan a este discurso debe citarse, en primer lugar, su constante apelación a una atmósfera dominada por el peligro y el pecado presentes por doquier. Una situación de este tipo deberá generar, por fuerza, la necesidad por parte de los receptores del mensaje de estar siempre alerta, en sospecha permanente tanto del mundo exterior que les rodea como de su propio mundo interior. (...) A su vez, un planteamiento de esta naturaleza legitima el proyecto por parte del discurso dominante de regular y normativizar la totalidad de la experiencia vital de las personas. (...) La ausencia de argumentación racional favorecerá el predominio de explicaciones dogmáticas que deberán ser asumidas acríticamente por sus destinatarios. El carácter irreal y artificial que imprime el discurso dominante a la realidad que codifica favorece asimismo entre los receptores el fomento de la ignorancia y del desconocimiento

incorrecto, deficiente e incompleto» (ROCA, 1996: 22-23).

En aquesta línia, les tasques específiques de la Branca de Censura de la Junta Superior de Censura van ser, segons recull R. Gubern (1981a):

a) Exercir la censura de les pel·lícules nacionals i estrangeres pel que fa al seu contingut moral, polític, social i de bons costums.

b) Apreciar la valoració d'aquests films, establint-hi una puntuació relativa a les modalitats (que s'assenyalen en l'apartat anterior).

c) Informar sobre la conveniència del doblatge de cada pel·lícula estrangera i autoritzar l'exportació de cadascuna de les nacionals en funció dels seus valors polítics i espirituals.

Crida l'atenció que unes directrius tan breus i generals van ser capaces de crear una asfixiant atmosfera de repressió creativa i ideològica tan extrema com la que es va donar, sols alterada amb petites variacions segons qui fóra el responsable de la Direcció General al llarg de la dècada³⁷.

³⁷ Un director general com García Escudero va defensar sempre la necessitat d'un instrument tan manipulador com la censura en les seues declaracions públiques. A finals de la dècada, el mateix J. M. García

A més a més, i això pot semblar una paradoxa però segurament va ser sols una estratègia per fer-la més eficaç, la citada disposició era tan poc específica que l'actuació censora va exercir-se durant dècades sense l'existència d'un codi de censura concret on s'explicitaren els criteris que havien de regir-la³⁸. Valga l'opinió atribuïda al director de *Raza* (1941) sobre l'arbitrarietat regnant en aquest terreny:

«José Luis Sáenz de Heredia, que es un hombre tan fino, tan inteligente, tan lleno de gracia, dice que el defecto de aquella censura era que estructuralmente no hubiera dispuesto de un organismo superior que hubiera sido el censor de los criterios de la censura, para que esta labor hubiera sido un poco menos... imperfecta» (C. Fernández Ardavín, Doc. I).

La indústria cinematogràfica va quedar sotmesa, per això, a les dèries subjectives de cada censor particular. I quan parlem de subjectivitat no ens referim sols a manies personals (com ara les obsessions d'alguns contra els escots dels

Escudero (1958: 65-66) escrivia: «sería disparatado juzgar como suele hacerlo el asiduo de los cine-clubs (...) una censura como la que para él desea; es decir, ninguna censura» i, un poc més avant, «atendiendo a la situación actual del cine, la censura es necesaria y, como dice Manvell, nadie en el fondo lo pone en duda». Al mateix temps, però, advocava a favor d'un ús *just* de la censura: «Hay que distinguir entre un uso lícito de la censura y una aplicación abusiva (...) porque la extensión arbitraria no sólo es injusta, sino que esteriliza a los artistas después de irritarles, seca las fuentes de opinión de que se alimenta el propio Estado y, aún desde el punto de vista de éste, es como si tirase piedras a su tejado. Para evitarlo, la censura, sin negarse a sí misma, deberá tender a encogerse y hacerse cada día menor (...).».

³⁸ El director general de Cinematografía i Teatre entre 1955 i 1956, M. Torres López, va anunciar en unes declaracions publicades en el diari *Arriba* que estava elaborant un codi de censura. I fins i tot l'influent diari *ABC* va publicar en 1961 dos editorials en què advocava a favor de l'adopció d'un codi de censura amb normes concretes i ben delimitat. Mai no se'n va promulgar cap.

vestits femenins o contra certes paraules del vocabulari comú³⁹), sinó també a l'aplicació d'un cert principi -tampoc explícit- segons el qual millor era passar-se'n que quedar-se curt, a l'hora de prevenir perills potencials⁴⁰:

«Lo que está claro es que el censor, a su vez, tenía miedo. La gente tenía entonces mucho miedo a meter la pata. Quiero decir que este tipo de censor, este tipo de chupatintas, iba con mucho cuidado. Tenía además miedo. Te lo creaban a ti, pero tenían ellos también» (J. Camino, Doc. II).

Les pors de diferents tipus a què al·ludeix J. Camino són un indicatiu més de la importància, social i estatal, que va arribar a assolir la censura d'aquells anys. Però no totes les manifestacions de la censura es van emparar en l'ambigüitat o la subtilesa. A l'abast de tots estan les declaracions d'un dels directors generals, el falangista Jesús Suevos:

³⁹ L'elusió de les quals va generar, entre altres coses, una *llengua paral·lela*, políticament correcta però poc versemblant: «Se decía "jelines", en lugar de "joder". Se decía "niño pera", en vez de decir "niño gilipollas". En fin, se buscaban sucedáneos de las palabras de uso habitual. Con lo cual se inventó un segundo idioma» (J. M. Forqué: Doc. I).

⁴⁰ De les implacables conseqüències que la falta de mirament podia causar, n'és un símptoma el fet que la Direcció General de Cinematografia i Teatre va ser ocupada per cinc funcionaris diferents entre 1951 i 1962. Les substitucions sovint van ser causades per escàndols o enrenous sorgits com a conseqüència de pràctiques censors ineficaces, com ara la dimissió de Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío, marqués de Santa Cara (esdevinguda en 1955 a causa dels talls infligits a la coproducció hispanobritànica *La princesa de Éboli*, de Terence Young), o la destitució de José Muñoz Fontán en 1961 (amb motiu de l'escàndol suscitat per la presentació de *Viridiana*, de Luis Buñuel, al Festival de Cannes) (GUBERN, 1981a).

«Como a mí me gustan las cosas claras, y cara a cara, los reunía a todos los directores: Berlanga, Bardem, José Luis Sáenz de Heredia, Nieves Conde, César Fernández Ardavín y todos los demás. Y yo les dije: "Yo en esto voy a hacer exactamente lo mismo que hacen los comunistas rusos; es decir, prohibir todas estas películas, no por razones exclusivamente morales, que para mí sí valen, sino por razones de sanidad nacional y de decoro nacional"» (Doc. II).

Molt simptomàtica és, així mateix, la cura de vegades minuciosa que van tenir els autors de les manipulacions per evitar que aquestes foren percebudes pels espectadors. Per tal de naturalitzar la censura i fer-ne un instrument repressor màximament rendible calia esborrar-ne les marques, dissimular les destrosses. I per aconseguir-ho calgué la col.laboració involuntària -la major part de les vegades- dels mateixos cineastes, coaccionats davant el risc de veure enfonsar-se un projecte tan complex i costós com és una producció cinematogràfica.

Pel que fa als criteris morals que calia aplicar-hi, és sabut que el còctel del nacionalcatolicisme va tenir un gran pes en tots els ordres de la vida pública espanyola des del començament de la dictadura. Quan l'Estat va cedir la vigilància de la moral pública a la religió oficial, el model dominant que s'hi imposà va ser el catòlic, en la versió més integrista d'aquells temps. Simbiositzada amb les

institucions regulades per l'administració de l'Estat per a desenvolupar les tasques censors, l'Església catòlica va desenvolupar un ventall ampli d'estratègies per imposar els seus criteris fins on va poder (i va poder molt)⁴¹.

És sabut que des dels primers temps del cinema, l'Església catòlica espanyola es va esforçar per assenyalar els perills de les intangibles imatges en moviment, però no va ser fins a l'any 1950 que l'Episcopat espanyol va decidir d'organitzar-hi el seu propi mecanisme censor. D'acord amb les recomanacions i les indicacions contingudes en l'encíclica *Vigilanti cura* del papa Pius XIé, la Comissió Episcopal d'Ortodòxia i Moralitat, juntament amb la Direcció Central d'Acció Catòlica Espanyola, van constituir l'anomenada Oficina Nacional Permanent de Vigilància, que va confiar el seguiment de les seues normes a la Junta Nacional d'Acció Catòlica a través del seu Secretariat Central d'Espectacles i dels diversos organismes de les associacions adherits a Acció Catòlica. Eren objectius prioritaris de la citada Comissió contribuir a la unificació i coordinació

⁴¹ L'autocrítica revisionista de la pràctica exclusivament censora es feia pública, però, ja en 1948, en el número 372 de la revista *Ecclesia*: «Frente al mundo de la cinematografía (...) nuestra postura meramente negativa hasta ahora nos ha granjeado, por desgracia, una reacción de recelo, de antipatía y hasta de desdén. (...) Hay que deshacer ese recelo y conquistarnos la simpatía de ese mundo. ¿Cómo? Saliendo de nuestra actitud retraída, extendiendo los brazos hacia el campo. Hemos de demostrarles que somos capaces de hacer mucho más...» (HEREDERO, 1993: 50). I tant que ho van fer amb instruments gens menyspreables com van ser, en la dècada dels cinquanta, la creació d'una xarxa de sales d'exhibició controlades per Acció Catòlica; productores com Estela Films, Aspa P.C. i Pax Films; revistes com *Revista Internacional de Cine*, *Film Ideal* o *Documentos cinematográficos*; la celebració de la I Semana de Cine Católico a Saragossa, en 1955 o la I Semana de Cine Religioso de Valladolid, en 1956; una llarga llista de pel·lícules de vocació catòlica i un no curt repertori de films en què l'opció catòlica és el pretext argumental, des de *Balarrasa* (1950), de J. A. Nieves Conde a *Un traje blanco* (1956), de R. Gil -declarada d'Interés Nacional aquell any-.

de la crítica moral d'espectacles a tot l'Estat, adoptar una nova taula de classificacions i disposar de les normes genèriques que havien de guiar els crítics encarregats d'establir les classificacions.

L'autoritat censora eclesial esdevingué particularment significativa després de la firma del Concordat amb el Vaticà (agost de 1953), que va confirmar els seus excepcionals poders. Per exemple, s'hi reconegué explícitament el dret de censura, de manera que l'Església acabà atribuïnt-se els mateixos privilegis repressors que l'Estat en matèria d'expressió pública. Pràctica que, d'acord amb R. Gubern (1981*a*), vulnerava l'article 12 dels Furs dels Espanyols i que recull de manera poètica un passatge de la veu *over* en el Documental II:

«es una tentación irresistible imaginar a los censores como clérigos custodios de un limbo cinematográfico en el que quedaran eternamente olvidadas las imágenes prohibidas. Un limbo de películas proscritas con miles de latas conteniendo planos inmorales, escenas políticamente peligrosas, secuencias preñadas de libertad... Un limbo fantástico cuyos ángeles guardianes se encarnaron en funcionarios y habitaron entre nosotros».

Una altra de les particularitats de la censura franquista és que va controlar tant les produccions estrangeres com les nacionals (i, en bona mesura, *nacionals*), però amb significatives diferències, sempre en perjudici de les segones. Pel que fa als films estrangers, podria dir-se que els principals perjudicats van ser els espectadors espanyols de l'època, que van haver de contemplar versions eventualment alterades o que, simplement, hagueren d'esperar molt anys per poder veure-les dins de la geografia peninsular. Des del punt de vista històric (que no des del generacional o individual de cada espectador), això es podria valorar com un mal menor o, si més no reversible, en la mesura que, a diferència del que s'esdevingué amb la producció nacional, els efectes castradors de la censura *sols* van operar sobre el producte acabat i només sobre les còpies (traducció de títols, modificacions dels doblatges, talls de plans...) ⁴² que van arribar a l'Estat en aquells anys. Als països d'origen es podien conservar, simultàniament, les mateixes pel·lícules en versió original, almenys fins on l'obsessió repressora de cada administració d'origen ho permetera.

Entre la producció espanyola dels cinquanta, en canvi, la repressió va

⁴² En aquesta «trista edat d'or» (R. Gubern) de la censura vigilada pel Ministeri d'Arias Salgado, l'estretesa moral va ser especialment dura en la manipulació de doblatge, i va arribar a extrems grollers i ridículs com en el ja històric cas de *Mogambo* (1954), de J. Ford, en què per evitar la immoralitat d'un adulteri, el doblatge *inventà* involuntàriament un no menys immoral incest. Per trobar alguns detalls històrics sobre la censura del doblatge espanyol, vegeu el text d'A. Àvila (1997).

afectar totes les fases de la cadena d'elaboració, des dels esmentats entrebancs a la producció, distribució i exhibició de les pel·lícules acabades, fins a l'alteració (per addició o supressió) dels guions i arguments previs, del metratge original, a més de la devastadora autocensura creativa⁴³. Perquè si la repressió institucional de la llibertat d'expressió és sempre castradora, un dels seus efectes més perversos va ser provocar l'autocensura d'aquells que, per tal de conjurar el llapis roig del funcionari de torn, eliminaren o modificaren, prèviament a la presentació oficial davant la Junta, tot allò susceptible de ser censurat sense saber mai si alguna de les opcions rebutjades per ells mateixos hauria pogut superar el sedàs inconcret de l'època.

A causa de les diverses cares que va adoptar la censura franquista, molts projectes cinematogràfics mai no veren la llum⁴⁴; de moltes produccions mai no se sabrà com van ser originalment concebudes; i a tantíssimes altres sols podem accedir a través de les versions censurades, com en el cas de *CM*, i això malgrat els esforços individuals i institucionals de recuperació, encara hui imprescindibles.

⁴³ Efecte pervers subratllat fins i tot pels qui pensen, com fra Mauricio de Begoña, que la censura mai no ha frustrat una obra d'art autèntica: «La peor censura que hay es el miedo a la censura, la autocensura interior, asfixiante y, a la larga, rebelde y resentida (...) que coarta la creación». Tot i que, segueix, «con inteligencia y buen gusto se supera hasta la censura» (GARCÍA ESCUDERO, 1958: 65).

⁴⁴ Com diversos directors lamenten, la llista de les pel·lícules impossibles pot resultar dramàticament llarga. El mateix Bardem ho ha comentat en alguna ocasió: «Hay un compañero cubano, Tomás Gutiérrez Alea, que se me ha adelantado y ha escrito un libro que se llama "Las películas que no he hecho". Todos los estudiosos del cine dicen que te ponen la lista de las películas que has hecho. Pero nunca te ponen la lista de las películas que no has hecho y que te han llevado parte importante de tu vida» (ABAJO, 1996: 87).

1.3. LA GÈNESI DE CALLE MAYOR

Sobre els detalls històrics que envolten la realització, difusió i exhibició del guió i del film, cal dir que l'anecdolari d'entrebancs és llarg i divers. Ja arran de l'escàndol que va causar la projecció de *Muerte de un ciclista*, exhibida en versió íntegra a França l'any anterior⁴⁵, la Direcció General de Cinematografia havia *fitxat* Bardem i li dedicava una estreta vigilància, fins i tot més enllà del que era legislativament exigit:

«Por todo esto y para evitar males mayores, el nuevo Director General de Cinematografía, Don Manuel Torres López (...) me instó a presentar el guión de mi película inmediata, *Calle Mayor*, para aleccionarme antes de la presentación "oficial" de dicho proyecto» (BARDEM, 1993: i).

La petjada més ostentosa de la intervenció censora sobre *CM* és

⁴⁵ El recel institucional que va copsar el director arran de l'èxit internacional de *Muerte de un ciclista* va veure's incrementat per l'estímul a la controvèrsia fomentat per crítiques com les de Luis Gómez Mesa, aparegudes en el diari *Arriba*, demanant al director «que es definira políticament», tot i que a Madrid la pel·lícula es va exhibir convenientment mutilada i amb diàlegs alterats (BARDEM, 1993).

present ja a la primera seqüència del guió -i de la pel·lícula⁴⁶-. Tota ella és un afegit imposat amb el qual obligaren el director a assumir «esa tontería de que la historia que se cuenta puede pasar en cualquier parte y en cualquier país» (BARDEM, 1993: ii). La intenció, òbviament, era universalitzar i difuminar la crítica a la mediocre i asfixiant vida provinciana espanyola que el projecte de *CM* contenia i el film, malgrat tot, manté. Però, «(...) y la cara de los hombres y mujeres que yo mostraba, ¿qué? Evidentemente, las gentes de Logroño o Cuenca no pueden confundirse con holandeses o suecos» (BARDEM, 1993: i). Evidentment. Les empenyades paraules del guionista carreguen ací contra el principal punt feble de la imposició: la falsedat de la pretensió universalitzadora, la contradicció de tal afirmació amb el que s'esdevé durant la resta de la narració, per molt que s'anuncie de manera explícita tot just començar el film. Senzillament, no és versemblant, perquè si algun context històric pot servir de referent extradiegètic per comprendre el que es veu a *CM*, aquest no és un altre que el particular ambient opressor i immobiliista de la societat espanyola dels anys cinquanta.

Com ja hem esmentat més amunt, segurament una de les coses que

⁴⁶ «Una ciudad cualquiera en cualquier provincia de cualquier país. 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 deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros», afirma, en aquest sentit, la veu *over* de la seqüència 1 (Annex 2, 1.1-1.2).

més pot ofendre la sensibilitat d'un creador es veure's obligat a incorporar, com si fóra pròpia, una manipulació censora que, a més, resulta incoherent amb la resta del discurs cinematogràfic. D'acord amb una subtil estratègia orientada a esborrar al màxim els senyals de la seua intervenció, la Junta de Censura no va voler dissenyar les imatges i el text de la seqüència afegida, sinó que va instar el mateix director a fer-ho seguint determinades directrius. De manera que a la humiliació d'assumir el discurs repressor alié, cal sumar els beneficicis que la Junta Superior de Censura va obtenir de la perícia del guionista-director a l'hora d'inserir la seqüència, no sols dissimulant-ne l'origen sinó també fent recaure sobre el seu nom qualsevol deficiència o feblesa del fragment. L'operació de desempallegament sobre l'eficàcia de l'afegit acabà resultant, en el cas de *CM*, molt efectiva però també altament reveladora del que elsensors pensaven de la seua pròpia funció.

Altres problemes, tan greus com pot ser-ho l'empresonament del director, sorgiren ja durant el rodatge. Aquest va començar a principis de gener de 1956 amb els plans d'escenaris interiors (als Estudios Chamartín de Madrid) i a principis de febrer s'inicià el rodatge d'exterior a Palència. La nit del 12 de febrer la policia trucà a la porta de l'hotel on s'allotjava Bardem, i sense més explicacions se l'emportaren detingut a Madrid, davant l'estupor de l'equip de rodatge i la desesperació del productor. Pocs dies abans havien tingut lloc les manifestacions

estudiantils i l'episodi citat de l'enfrontament entre grups d'universitaris falangistes rivals. Com a resultat de la commoció governamental, la ràpida reacció política va ser rigorosa (estat d'excepció, cesament de ministres i detencions) i va esguitar el mateix Bardem, agafant-lo per sorpresa:

«estuve rodando en Palencia (...) y entonces se produce el primer estado de excepción de la dictadura de Franco. Porque es el momento de lo de Matías Montero, el lío entre los falangistas, el tiro ése, el muchacho herido, y se declara el estado de excepción, con lo cual se llevan por delante a todos los revoltosos, instigadores del movimiento estudiantil, y esto, principalmente aquí en Madrid. También en Barcelona. (...) Entonces, como la brigada política social vino a Palencia y se me lleva por delante, supongo que pensando que era como una especie de figura en pro de ese movimiento, estoy quince días detenido⁴⁷. La película se suspende y estoy incomunicado en el calabozo de la Dirección General de Seguridad. (...) Se intentó seguir rodando en mi ausencia (...) alegando que yo estaba de acuerdo, y entonces consiguieron, aunque yo estaba incomunicado, que hablase con Betsy Blair. Yo le dije: "Ni un fotograma sin que esté yo". (...) y yo recuerdo que leí en el calabozo que iba a ser juzgado por un tribunal militar y podría caerme la pena de muerte, porque a alguien, que creo que era uno de los Sánchez Ferlosio, le había llegado un ejemplar de *L'Express*, la revista francesa (...) y en la portada venía una foto mía al lado de la cámara. Yo

⁴⁷ El vincle real entre Bardem i la revolta estudiantil és inexistent. La detenció només s'explica per una reacció de caràcter preventiu, però desproporcionada, del règim.

me reía por lo exagerado. (...) Lo cierto es que hubo un bombardeo de firmas del mundo. La lástima es que allí se comentaba, se decía, que estaba prohibido mencionar mi nombre en la prensa. No se mencionaba nada de todos esos telegramas que llegaban. El ciudadano español de a pie no tenía ni idea de lo que pasaba» (ABAJO, 1996: 46-49).

Malgrat tot, Bardem va eixir aviat de la presó. La inconcreta acusació de delictes d'opinió i l'escàndol que la detenció va causar entre certs intel·lectuals europeus van obligar les autoritats franquistes a alliberar el director en un parell de setmanes, i el rodatge va poder continuar. Destacades figures internacionals del món de la cultura, com ara Bertolt Brecht o Charles Chaplin, hi van posar el seu important gra d'arena en enviar a les autoritats espanyoles telegrams de suport⁴⁸. Una altra important contribució va ser l'edició d'un número de la revista marxista italiana *Cinema Nuovo*⁴⁹, dedicat monogràficament al realitzador. Tota aquesta protesta internacional va ser possible gràcies als vincles de Bardem amb l'aleshores il·legal Partit Comunista. La mobilització va partir d'una campanya orquestrada per destacades figures espanyoles de la lluita antifranquista: per Jorge Semprún -segons J. A. Bardem- (ABAJO, 1996: 49) o per Ricardo Muñoz Suay -segon el

⁴⁸ Bardem hi al·ludeix amb satisfacció en una entrevista realitzada per Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos: «Pero yo recuerdo que me soltaron justo el día que habían recibido un telegrama de apoyo pidiendo mi libertad, y que estaba firmado, entre otros, por Charles Chaplin. Imagínate qué telegrama. Me gustaría enseñártelo, pero no tengo copia. Me gustaría ponerlo en un marco (ABAJO, 1996: 50)».

⁴⁹ El núm. 78, del 10 de març de 1956.

mateix R. Muñoz Suay- (CAÑEQUE, 1993: 306), i més probablement pels esforços de tots dos. A més a més, com que la pel·lícula era una coproducció hispanofrancesa, també s'hi va aconseguir la intervenció del Sindicat Francés de Cinematografia en favor de l'alliberament de Bardem, així com el suport de l'advocat i director francès André Cayette.

Convertit, fora de les nostres fronteres, en destacada víctima de la repressió cinematogràfica de la dictadura i, per tant, en actiu militant antifranquista, en les nostres terres Bardem i les seues pel·lícules van esdevenir objecte de vigilància molt més estreta per part de les autoritats censors. *CM* se'n ressentí, sens dubte, principalment perquè la versió ja muntada va ser examinada amb zel especial per part de la Junta de Classificació i Censura. Fruit de l'atenta revisió són un seguit de mutilacions a l'obra acabada que agreugen les ja operades sobre el guió. Cal matisar, però, que aquestes supressions no afecten seqüències completes o el nus de cap d'elles, ja que l'agressió més contundent es va produir en la fase prèvia de supervisió del guió.

En absolut pretenem, amb aquesta valoració, minvar la importància de les intervencions escurçoneres o justificar-ne les seues bondats, com alguns

críticos i censors afins al règim sí que han fet:

«Como muchos críticos ahora, y siempre, decimos: "¡qué lástima!, ahí hay una secuencia completamente inútil y estúpida". Pero (si) resulta que si la censura la cortaba, pues, aunque de una manera indirecta, pues uno se alegraba de que la hubieran cortado, porque la película mejoraba» (Cebollada, Doc. I).

Entre els no afins, sorprenen algunes interpretacions extraordinàriament optimistes sobre les restriccions a la llibertat d'expressió en l'època franquista, com la manifestada per John Hopewell:

«En términos generales, sin embargo, el arte contenidista proporciona un excelente *modus operandi* a los disidentes de una dictadura. Con él, los cineastas de la oposición tienen todas las de ganar. La inclusión o no de escenas polémicas o símbolos de realidades tabú proporcionan al espectador un barómetro muy preciso de las libertades culturales. Si se incluían, tales referentes constituían acusaciones al régimen de Franco hechas desde la realidad de las películas, mientras que si se prohibían o censuraban, equivalían a una acusación de represión del franquismo, pues proporcionaban una imagen perfectamente comprensible en todo el mundo por ser análoga a la del director de Hollywood que lucha contra las directivas de los estudios de cine: la del artista víctima cuyo

martirio condena al agresor de un modo más rotundo que cualquier victoria parcial sobre la censura. De ahí que *Muerte de un ciclista* se granjeara el aplauso general por sus referencias a la agitación estudiantil» (HOPEWELL, 1989: 36-37).

Cap dels plans suprimits en *CM* és, però, *inútil* o *estúpid*; les presumptes recompenses són també qüestionables. En tot cas, les censurades són frases i imatges deliberadament i calculadament triades per minvar l'afany crític que inspira el film de principi a fi. Segon explica J. A. Bardem (1993) en el pròleg a l'edició del guió de *CM*, les parts del guió afectades, objectivament o subjectivament, per la censura són les següents:

a)Seqüències suprimides per a la presentació «oficial» del guió: 5, 6, 9, 11, 20, 22, 23, 25, 30, 37, 38, 40, 41, 42, 51, 52, 53, 54, 71 i 75.

b)Seqüències modificades per la censura: 1, 2⁵⁰, 7, 10⁵¹, 18, 39, 45, 46, 50, 69 i 72.

⁵⁰ J. A. Bardem indica la núm. 3 però, atenent la descripció que en fa, es dedueix que es tracta d'un error i que en realitat la seqüència afectada és la 2.

⁵¹ L'autor no explicita la intervenció censora en aquesta seqüència en el pròleg, però segons consta en la documentació corresponent (EXP. 14.633, e/34.563) que tot seguit reproduïm, va haver de suprimir-se la frase de Juan «Aquí no vienen nunca compañías de revista» que coincideix amb la visió d'uns rectors passejant pel carrer.

Més concretament i segons consta en l'informe presentat per la Junta de Censura el dia 26 de setembre de 1956 (actualment catalogat en els Arxius Centrals del Ministeri d'Educació i Cultura⁵²), de la pel·lícula *CM*, presentada en 2.958 metres i 10 rotllos, van molestar la sensibilitat censora els següents punts:

«Rollo 2º.- Suprimir el gesto de Luis cuando en la barra del bar dice: "Nos vamos a cenar a "El Mesón", luego al café Nuevo y después...

Rollo 3º.- Suprimir el plano de tres sacerdotes que pasan por la calle, después que Juan dice: "Aquí nunca vienen compañías de revistas".-

Rollo 5º.- Suprimir las dos últimas palabras de la frase de Isabel: "Casi todos los que quedan de su promoción [referint-se a son pare] son generales y más".-

Rollo 6º.- Suprimir los primeros planos de las caras de las viejas en la procesión, comprendidas entre la frase de Juan: "¿Verdad que tú también me quieres, Isabel?" y la de la señora que pregunta a Juan: "¿Usted es de la Congregación?".

Ligar el plano de los novios en los soportales, cuando Juan dice: "Vámonos", con un plano lejano de los seminaristas en el parque,

⁵² Expedient administratiu 14.633, e/34.653. Altres dades rellevants, sobretot de caràcter administratiu, es poden trobar en els altres expedients del film (EXP. 15.209, e/34.579 i EXP. 202-55, e/13.833).

suprimiendo por consiguiente la escena de las monjas y los restantes planos de los seminaristas.-

- Rollo 7º.- Las efusiones amorosas entre los novios, en la puerta de la casa, quedarán reducidas al beso inicial del rollo y al de la despedida.-
- Rollo 10.- Suprimir la frase, en boca de Federico: "La ciudad. Toda la ciudad"⁵³ (EXP. 14.633 e/34.563).

Com s'aprecia a primera vista, la censura manifestava una clara fixació per desfigurar tres matèries de l'anècdota narrativa de *CM*: la religiosa, la sexual i la politicosocial.

Corresponen a la temàtica religiosa les reiterades al·lusions a la institució eclesial catòlica, especialment en la seua manifestació més corpòria i humana (seqüències 7, 10, 19 i 45). Resulta curiós constatar com les breus aparicions, aparentment innoqües, de rectors i seminaristes no passen desapercibudes a l'ull censor que sap detectar-hi el seu potencial corrossiu. Són presències de vegades mudes i, en general, poc significants, però no per això estan exemptes de certa densitat física, d'un espessor icònic altament eloqüent. Escenes

⁵³ Referint-se a la responsabilitat de la burla a Isabel.

que suggereixen, en un cas, el poder repressor de la Institució religiosa: quan la visió d'uns retors passejant coincideix amb la veu *out* de Juan lamentant l'absència d'espectacles musicals de revista, no calen més paraules per fer entendre la responsabilitat d'aquesta mancança. En un altre cas, el que molesta és la curiositat i el desig sexual mal amagats dels seus membres, manifesta en el grup de joves seminaristes que, no per passejar de tres en tres estan lliures de l'atracció que els apassionats besos de la parella suscita. I en l'altra ocasió, la irritació està causada per la presència d'un parell de monges que exhibeixen la sempre oportunista demanda de caritat (econòmica) cristiana per a la institució: unes menudetes però eficients religioses no dubten a fer ús d'una xiqueta (qui sacsa amb loquaç energia els diners d'una guardiola amb cara de xinés) per millor copsar el cor dels seus donants.

En matèria sexual, la pel·lícula conté poca cosa a mutilar perquè el guió ja havia sigut prou esporgat. Però encara hi van trobar alguns detalls. A més del que acabem de comentar en relació a la mirada curiosa dels seminaristes, els talls afecten una frase de Luis i, sobretot, les manifestacions afectives d'Isabel i Juan. Però, insistim, no es tracta tant de negar aquests elements com de minimitzar-ne l'expressivitat. En el primer tall, la frase de Luis (implícitament referida a la visita als locals de prostitució) es conserva, però no el seu gest, segurament per

considerar-lo massa eloqüent. I en el segon cas, els talls responen a la clara intenció de limitar la quantitat i distància a què poden ser vistos els besos que la parella s'intercanvia: pocs i distants sembla ser la «justa mesura» tolerable.

Pel que fa a les aparicions de Tonia, la prostituta, sola amb un home -ja siga Juan, ja siga Federico- (seqüències 39, 50 i 69), el seu perill no residia en l'acció o els diàlegs, sinó simplement en la localització en què aquelles tenen lloc. Així, Bardem va haver de substituir la presumptament immoral habitació de Tonia (que es troba dins del mateix Café Nuevo) per la neutralitat de les escales o d'alguna de les sales públiques del local, perquè estava prohibit terminantment veure'ls al llit o en una habitació on hi haguera un llit. En una altra de les escenes, la solució va ser molt més creativa:

«¿Cómo meter a Juan en la habitación de Tonia sin estar ellos en la cama o simplemente, sin que se vea una cama? Solución de urgencia en el momento de rodar, que es cuando Manuel J. Goyanes me transmite la prohibición de la Censura: la habitación la están pintando y hay un enorme revoltijo de cachivaches. Es decir, desguazamos el decorado» (Bardem, 1993: iii).

Crida l'atenció, no obstant, que s'hagen permés certs comentaris d'Isabel prenyats de connotacions sexuals, com ara els referits a les mides ideals del seu futur llit matrimonial o a la nombrosa quantitat de fills que a ella li agradaria tenir una vegada casada. Tal vegada les tissors censors van voler fer gala d'un excepcional grau de tolerància en consentir aquestes ambigües frases perquè, en boca d'Isabel, esdevenen comentaris més aviat innocents. I en una línia igualment ambigua cal situar l'al·lusió de la mateixa protagonista als efectes de la censura cinematogràfica sobre el mobiliari dels dormitoris conjugals (els pudorosos llits dobles del cinema). Es tracta d'una curiosa referència metadiscursiva inesperadament tolerada.

Finalment, sembla que la bona moral feixista no estaria convenientment custodiada si a més de les qüestions religioses i sexuals no es vigilara el que es considera políticament correcte. Sols d'obsessió malaltissa es pot qualificar el tall en què Isabel explicita la causa de la mort del seu pare: «una cosa del hígado». Els censors van considerar indigne d'un general que va lluitar en la *creuada* antirepublicana que una simple malaltia se l'enduguera tot just començar la Guerra. El tall, a més, es pot apreciar en la pel·lícula observant amb atenció el moviment dels llavis de l'actriu en el segon pla de la seqüència 22. Resulta curiós, en canvi, que no es detectara cap ironia en l'afirmació referida al coronel que no

tingué temps de fer-se general, *com sí van fer quasi tots el companys de promoció*.

Així mateix, en la pel·lícula van desapareixent per imposició censora alguns elements presents en el guió, com ara una frase referida als marquesos o nous títols recentment creats -pel *caudillo*-, en la seqüència 18. Un periòdic, el *Destino Imperial* (seqüència 2), deixà d'existir en la diègesi cinematogràfica, potser pel seu nom *massa realista*. I el nom d'un personatge va haver de ser modificat, segons relata Luciano G. Egido en un dels escassos llibres dedicats exclusivament a la filmografia de Bardem: Don Tomás, el vell escriptor, s'anomenava en el guió Don Miguel, «como Unamuno y que fue cambiado por Don José, como Ortega y Gasset, para terminar siendo don Tomás, no identificable con ningún conocido intelectual español» (EGIDO, 1983: 68).

De major rellevància són possiblement les frases tallades a Federico en un diàleg amb Isabel on relativitza la responsabilitat de Juan sobre la pesada broma, i es manifesta partidari de considerar que el culpable últim d'aquest tipus de comportaments és alguna cosa molt més àmplia i difusa: des del punt de vista de Federico, i del film en general, el vertader responsable n'és «la ciutat» o, més exactament, la societat de la ciutat on transcorre l'acció. És a dir, la ciutat entesa no

en un sentit merament geogràfic, sinó més aviat des d'una perspectiva geopolítica i social, en tant que territori físic en el qual s'estableixen relacions de poder i socials de diversos tipus. La petita ciutat de províncies, doncs, s'hi presentaria com el lloc on prenen forma els valors ètics establerts i tolerats que constitueixen una part de la superestructura social. És per això que haver de jutjar tota una societat, o més aviat, les causes que fan possible que sectors benestants i respectables d'aqueixa societat exhibisquen un comportament deliberadament cruel i immoral, resulta infinitament més incòmode que limitar-se a jutjar un sol individu i tancar l'assumpte descarregant-hi tota la ràbia col·lectiva. I això, sens dubte, és el que va incomodar la ideologia dominant i va motivar el tall de les paraules: «La ciudad. Toda la ciudad» (Annex 2, 52.34.). Cal dir, no obstant, que tallar les frases en qüestió va ser una precaució poc eficaç, des del nostre punt de vista, ja que n'elimina la referència explícita, però no evita que la continuació del seu parlament, i tot el film en general, continga una acusació implícita.

Per altra part, els esforços del director per desubicar⁵⁴ la pel·lícula segons les directrius imposades, es van veure pertorbats per un detall que passà desapercbut als ulls de Bardem, però no als dels membres de la Junta Superior de

⁵⁴ L'obsessió censora va contagiar inevitablement els responsables de la pel·lícula i el productor, Manuel J. Goyanes, va telefonar desesperadament Bardem durant el rodatge perquè no hi incloguera cap rètol que fera referència a botigues o bars locals (BARDEM, 1993).

Censura, i les conseqüències, des del punt de vista de Bardem, van ser catastròfiques. En la seqüència 72 del guió Isabel arriba a l'estació de trens on l'està esperant Federico i es dirigeix a la taquilla amb la intenció d'adquirir un bitllet que mai no arribarà a comprar i...

«¡Aquí fue Troya! La escena sigue igual entre Isabel (Betsy Blair) y el taquillero (Manuel Guitián) en la Estación. Claro que el taquillero lleva un uniforme y en el pico del cuello se lee RENFE. ¡Horror! O sea, que la película sí pasa en España y es en tiempo de Franco, por eso de la RENFE. La Censura, estoy seguro, no me lo perdonó nunca, y eso que lo hice sin intención. ¡Males del realismo en el cine! Y en mi siguiente película, además de cambiarme el título -*La venganza por Los segadores*- me hicieron incluir el inserto de un documento donde se leía 1931 y en los trenes ponía MZA. ¡Ah, la malvada República!» (BARDEM, 1993: iii).

De caràcter estètic i probablement més lamentable és una altra intervenció, la reducció que afecta els opressius primeríssims primers plans femenins durant la processó religiosa (seqüència 28). Són rostres acuradament seleccionats, marcats pel pes dels esdeveniments viscuts i expressió viva de la tenebrosa beateria que habitava tantes petites ciutats i pobles espanyols. Per què va caldre la intervenció censora? Potser perquè els plans no són cap asèptica opció

estètica, sinó que comporten una compromesa visió del món, poc harmònica amb l'univers immobiliària franquista. Amb aquesta ironia s'acomiada L. G. Egido (1983: 38) dels plans: «adiós, brujas goyescas, encarnadas en las brujas solanescas y justificadas en las brujas bardemianas».

El resultat de tota la *clarivident* activitat censora va ser l'existència d'almenys dues còpies diferents que nosaltres hem pogut consultar, l'una gairebé exempta de mutilacions per a ser exhibida a França i l'altra escurçada per als indefensos espectadors espanyols d'aquells anys. En un article publicat en 1962 en la revista *Premier Plan* (núm. 21), dedicat monogràficament a J. A. Bardem, el crític Marcel Oms denuncia els detalls que diferencien la versió espanyola de *CM* de la versió francesa:

«Voici les scènes de *Grand' Rue* que les Espagnols n'ont pas vues.

- Avant d'aller faire leur " virée " dans le bordel, les *gamberros* bavardent. Juan dit : ... " Et puis nous irons... " et il accompagne le sous-entendu d'un geste évocateur et " grossier ".

Suppression de la phrase et du geste.

- Federico, le jeune écrivain madrilène, au sortir du bordel, ne met rien dans le

tronc et s'en explique: " Il faut lutter contre les traditions stupides ".

Suppression de la scène en Espagne, du dialogue en France.

- Juan parle des distractions de la ville : " Ici il ne vient jamais de compagnies de music-hall "... Sur ces mots passent trois curés. Suppression de ce plan en France et en Espagne.

- Suppression des militaires qui précèdent la procession.

- Suppression de tous les baisers sur la bouche en gros plan.

- Isabel et Juan s'embrassent parmi les arbres ; passent les séminaristes et, voyeur, le dernier se retourne et s'attarde pour regarder. Suppression de cette scène.

- Isabel et son " fiancé " Juan rencontrent les religieuses du couvent où elle fut élevée ; elles font quêter une fillette pour l'érection d'une nouvelle chapelle.

Suppression de la scène.

- Dans la salle de bal encore vide Federico apprend à Isabel la farce dont elle est victime et il lui dit: " Ce n'est pas seulement la faute à Juan, mais à la ville, à toute la ville ".

Suppression de " mais à la ville, à toute la ville "» (OMS, 1962: 29-30).

Com es constata a partir de la comparació de les supressions referides per Oms amb les ja citades més amunt per a la versió espanyola (segons l'expedient 14.633, e/34.563 dels Arxius Centrals del Ministeri), el crític francès fa referència

a alguns detalls no especificats per la Junta de Censura en l'expedient corresponent. Detalls que, per altra part, coincideixen amb la cinta que actualment es troba a la Cinémathèque de l'Université de la Sorbone Nouvelle, de París.

Podria pensar-se que amb les dificultats del rodatge i els talls de censura finalitzen les agressions que van envoltar el naixement de *CM*, però no va ser així. La distribució internacional també es va veure afectada. La pel·lícula tenia opcions de ser triada per la delegació del Festival Biennal de Venècia que aquell any visitava els països concursants buscant les cintes candidates (seleccionades segons els criteris propis de la delegació i no dels països candidats) a formar part de l'edició de 1956. Quan els membres de la delegació arribaren a Espanya ja tenien notícies de la pel·lícula de J. A. Bardem i preguntaren per ella. La resposta oficial de la Direcció General de Cinematografia va ser que no estava terminada, tot i que el film es trobava ja en còpia estàndard. La col·laboració entre els coproductors espanyols i francesos va trobar una ingeniosa solució per remuntar aquest nou entrebanc, convençuts que si aconseguien que la pel·lícula arribara a França hi tindria una opció de ser triada. Així que Cesáreo González va passar la cinta de contraban en el seu cotxe, camuflada dins d'una llanda amb l'etiqueta d'un film de Lola Flores. Una vegada a París, s'hi van afegir els subtítols en francès i la

delegació italiana la va seleccionar⁵⁵.

En una conferència de premsa pronunciada dins dels actes del Festival es va anunciar que la pel·lícula concursaria en la Biennal de Venècia sota nacionalitat francesa i amb el títol de *Grand Rue* (juntament amb *Elène et les hommes*, de J. Renoir i *Gervaise*, de R. Clement). Quan la notícia va arribar a Espanya, les autoritats franquistes van posar el crit en el cel i van reivindicar la conacionalitat del film. Finalment, *CM* hi va ser guardonada (*ex aequo* amb *Gervaise*) amb el Premi de la Crítica Internacional (FIPRESCI) del Festival Biennal de Venècia⁵⁶ i va obtenir la Menció d'Honor per a l'actriu protagonista, Betsy Blair. Altres guardons internacionals van ser Cinema Nuovo (Milà, 1956), així com Cantaclaro (Veneçuela, 1957) i Ploma d'Or (Àustria, 1958). Dins del territori nacional, se li van concedir el premis San Jorge i Fotogramas (Barcelona, 1956), el quart guardó del Sindicat Nacional de l'Espectacle en 1956, Triunfo (Madrid, 1957); Betsy Blair també va ser premiada pel Cercle d'Escriptors Cinematogràfics.

⁵⁵ De tota aquesta peripècia Bardem (1964: 35) recorda el suport d'algunes persones amb especial agraïment, com ara «el comportamiento fabuloso» de Jacques Flaud, aleshores director del Centre Nacional del Cinema Francés i d'Ammanatti, director de la Mostra en aquells anys.

⁵⁶ En l'acta del Festival també es reconeixia, però, que tant *CM* como *Biruma na tate goto* (*El arpa birmana*, 1956), de Kon Ichikawa, havien sigut considerades candidates al màxim guardó -que finalment acabà desert- i se'n lloava la «mestria tècnica» i la «sinceritat moral».

A Espanya, la pel·lícula va obtenir la qualificació de Primera A⁵⁷ i va ser estrenada a Madrid el 7 de desembre de 1956, al cinema Gran Via, on va romandre en cartell fins al 3 de febrer de 1957. Sembla que la projecció de l'estrena va ser tot un esdeveniment cinematogràfic i que va ser interrompuda diverses vegades per les ovacions del públic qui, en acabar la sessió i després d'un llarg silenci, va aclamar entusiasmada la pel·lícula.

Per acabar d'arredonar el setge a què es va veure sotmesa *CM*, la premsa espanyola va haver de silenciar -tant com les autoritats van poder- qualsevol referència al director, fins i tot després d'haver assumit el film com a

⁵⁷ Segons consta en la documentació dels Arxius Centrals de l'actual Ministeri d'Educació i Cultura, la Branca de Classificació de la Junta de Classificació i Censura (pertanyent a la Direcció General de Cinematografia i Teatre, que aleshores depenia del Ministeri d'Informació i Turisme), reunida el dia 2 d'octubre de 1956, va votar per unanimitat la citada qualificació per a *CM*, i va determinar-ne el cost de producció en 5.275.000 pessetes. Formaven la Branca de Censura: el seu president, José Muñoz Fontán, i el vicepresident, Alfredo Tíermans Díaz. I constituïen la Branca de Classificació Antonio F. Mazarambroz, Francisco Gómez Ballesteros, Ramón P. Martín López, Alberto Reig, Eduardo Moya, Gaspar Gómez de la Serna, Manuel Andrés Zabala, Mario Guerrero i Jorge Tusell, mentre que Francisco Ortiz Muñoz era el secretari. *CM* va obtenir la categoria de Primera A, com hem indicat, i no va tenir prou vots per aconseguir la categoria d'Interés Nacional, però alguns membres de la Branca sí que van apostar-hi. Tot i que les signatures dels documents resulten en molts casos il·legibles, s'hi aprecia que concretament va haver-hi 8 vots en contra d'atorgar a *CM* la categoria més alta, 2 en blanc (s'hi sobreentén un vot negatiu, suposem) i 2 a favor (potser el de Mario Guerrero en va ser un). Cal remarcar, així mateix, que dels 12 documents corresponents a cadascuna de les votacions, en l'apartat destinat a les observacions personals de cada membre de la Branca, 7 estan en blanc i sols 5 contenen alguna indicació manuscrita. En un d'aquests cinc es llig simplement: «Buena realización cinematográfica» (firma il·legible); en un altre «Después de que tanto la crítica nacional como la extranjera se han ocupado tanto de esta película parece casi ocioso tratar de enjuiciar la categoría del film. Magnífica (...)» (i alguna cosa més sols parcialment llegible, que qualifica de genial la interpretació de l'actriu nord-americana i d'encarcarada la de José Suárez); Eduardo Moya afirma: «Magnífica película española a la que no puede ponerse ningún pero importante. Buen tema, excepcional realización y extraordinaria interpretación de Betsy Blair, bien secundada por el resto del reparto. Una gran película, en suma» (però desestima atorgar-li la categoria d'Interés Nacional); Gaspar Gómez de la Serna escriu: «Magnífica película desde todos los puntos de vista: argumental, técnico y artístico. La interpretación de Betsy Blair es insuperable y en torno a ella gira principalmente el interés de la película»; i la cinquena indicació, de signatura no identificable, afirma: «Es evidente, juzgando su calidad cinematográfica, que la categoría que la corresponde es la de 1ª A. Y ésta voto en razón de lo dicho» (Exp. 14.633, e/34.563).

producció nacional en el Festival de Venècia i després que la pel·lícula hi haguera estat guardonada. Paradoxalment, Espanya concorria a un festival cinematogràfic amb un film d'interés internacional (que no d'Interés Nacional⁵⁸), però dins de les fronteres nacionals la pel·lícula era *òrfena* perquè estava prohibit parlar del seu director. Les transgressions de les prohibicions, si gosaven produir-se, eren inevitablement penalitzades:

«Estaba yo en las oficinas del Diners Club, aquí en Madrid, y salió el director de esa oficina a saludarme, y me dice que si me habían puesto alguna multa por su culpa. Le contesto: "¿De qué me habla usted?" Y es que él me contó (...) que era entonces periodista y estaba en un periódico de Albacete, y decía las noticias de agencia, y en las noticias de agencia venía el enorme éxito que había tenido *Calle Mayor* en Venecia. Pero resulta que había una orden interior, que él luego me enseñó, por la cual no se podía hablar de ese tema. Y entonces, por publicarlo, le pusieron una multa» (ABAJO, 1996: 50).

El fenomen de la censura institucional exercida sobre el cinema espanyol no és, però, un tema vell o alegrement superat amb la fi de la dictadura franquista. Els seus efectes van ser devastadors des del punt de vista sincrònic, però

⁵⁸ En 1956 les pel·lícules obsequiades amb aquesta categoria van ser quatre: *Calabuch*, de L. G. Berlanga, *Embajadores en el infierno*, de J. M. Forqué, *La herida luminosa*, de T. Demicheli i la ja citada *Un traje blanco*, de R. Gil.

perduren i es revelen irreparables a llarg termini perquè els tentacles de la censura són llargs i permanents.

«Uno piensa que (...) la censura era un problema del pasado. Sin embargo, los efectos de la censura duran para siempre; son eternos. Porque son películas que ya están cortadas y entonces, cómo vas a explicar que esto no era así, que era de otra manera. O sea, la maldición de la censura fue una maldición para siempre»
(J. A. Bardem, Doc. I).

Fins i tot en els nostres dies, quan el marc polític de la monarquia parlamentària sembla haver conjurat el malefici de la falta de llibertat d'expressió en el món del cinema, *CM* continua sent-ne víctima. Hem pogut constatar com encara en l'actualitat, dins l'Estat espanyol, es troben a l'abast dels espectadors almenys dues versions en castellà de la pel·lícula, l'una de més duració que l'altra; és a dir, l'una menys censurada que l'altra. Si ens podem congratular perquè l'empresa King Home Video comercialitze una còpia en vídeo sols parcialment castrada i idèntica a la versió francesa que, per exemple, hi ha dipositada a la citada Cinémathèque francesa, no podem sinó lamentar que les diverses exhibicions emeses per l'ens públic Televisión Española n'hagen difòs, per contra, una versió escurçada.

Cal fer constar que ens estem referint a emissions produïdes recentment, tant sota el govern del Partit Socialista Obrer Espanyol com del Partit Popular⁵⁹. Especialment greu és, des del nostre punt de vista, que una d'aquestes emissions va tenir lloc en el marc d'un programa dedicat expressament a la difusió i millor coneixement del cinema espanyol com era *¡Qué grande es el cine español!* (1996), dirigit i presentat per José Luis Garci. És realment lamentable que per a tal emissió no sols no es buscara una còpia completa de la pel·lícula, sinó que tampoc no s'hi fera cap referència, durant els diversos comentaris que sobre el film van pronunciar els tertulians⁶⁰ convidats al programa, a l'existència de la doble versió.

Malauradament, al minso interés que el cinema espanyol anterior a la dècada dels noranta suscita entre els exhibidors cinematogràfics actuals cal sumar l'escassa sensibilitat manifestada durant anys pels dissenyadors de programació televisiva en general, i de l'ens públic en particular. Resultat d'aquesta desafortunada cruïlla de factors és el fet que els espectadors que només han pogut accedir a *CM* a través d'alguna emissió televisiva sols en coneixen la versió

⁵⁹ Si bé no disposem de les dates exactes d'aquestes emissions a través de la televisió pública espanyola, sí que comptem amb les dues gravacions en vídeo que personalment vam fer en els anys noranta, així com d'una altra gravació anterior de les mateixes característiques. En els tres casos es tracta de versions censurades de *CM*, on s'han operat les supressions indicades per M. Oms (1962: 29-30) més amunt. D'aquestes dades s'infereix que en les emissions televisives TVE fa servir habitualment la versió més censurada de *CM*, contribuint a difondre, deliberadament o no, una imatge esbiaixada d'aquesta producció espanyola, com si aquells obscurs anys de la censura continuaren vigents, malgrat el pas del temps.

⁶⁰ A més del director del programa, José Luis Garci, hi estaven presents Andrés Amorós, Fernando Méndez-Leite i Juan Miguel Lamet.

censurada, encara hui en dia.

1.4. LA NOCIÓ DE TRADUCCIÓ/ADAPTACIÓ

Si, com apunten la percepció intuïtiva i la teoria de la intertextualitat, la creació *ex nihilo*, en un sentit bíblic, és del tot impossible perquè qualsevol producte humà sorgeix al si d'una certa tradició i d'un cert univers sociocultural, les produccions cinematogràfiques que veuen la llum en un segle artísticament híbrid com el nostre no en són una excepció. Des dels seus orígens el cinema sempre s'ha mostrat, a més, com un mitjà d'expressió particularment obert i sensible a la mixtura amb els codis d'altres manifestacions culturals, especialment amb aquelles lligades a la representació i a la narració (des dels espectacles de fira i circ a la figuració plàstica, de la narració fulletonesca al teatre i la novel·la burgesos, per citar-ne sols algunes); però també hi han sigut igualment prolífiques les relacions intracinematogràfiques (citacions, *remakes*, metadiscursivitat, etc.).

«Cinema, it might in fact be argued, has been the most active catalyst in this process of convergence and exchange. Cinema was first evaluated as an art form in terms of a fantastic amalgamation. Phrases such as "a powerful synthesis" and "an extended expression" of all the arts echoed important aesthetic platforms of the nineteenth century» (COHEN, 1979: 1).

Això no obstant, l'inevitable mestissatge no sempre ha sigut valorat de la mateixa manera. Tant els espectadors com la crítica especialitzada han acollit el fenomen amb diversos graus de tolerància, sovint amb respostes extremes d'acceptació o refús. Així, poden constatar-se des de posicions de màxima aquiescència tendents a revaloritzar el producte cinematogràfic quan es troba avalat per una tradició considerada *noble* (com ara l'adaptació d'una peça de teatre clàssic), a postures de rebuig frontal que menyspreen les evocacions d'altres pel·lícules emparant-se en la manca d'originalitat i d'autonomia creativa del film que *es copia* (quan el *copiat* és un film de més prestigi per a la crítica, per exemple). Entre aquests dos corrents pantanosos es mou *CM* o, millor dit, algunes de les crítiques⁶¹ formulades a *CM* en funció de les manifestes relacions existents entre la pel·lícula i altres textos previs de diversa procedència (literària i audiovisual).

Els crèdits inicials de *CM* expliciten ben aviat el deute que la pel·lícula té amb una obra teatral de C. Arniches: s'hi indica que el film està inspirat en *LST*⁶².

⁶¹ Com comentem al final d'aquest apartat, la nostra opinió és que l'univers de les relacions hipertextuals o intertextuals pot ser molt enriquidor i productiu, a diferència del que pensen altres com Robert Benayoun, qui va acusar grollerament J. A. Bardem de ser un director plagiar de *LSG i IV* en *CM* (fama que ja s'havia guanyat pels punts de connexió entre *Muerte de un ciclista* (1955) i *Cronaca di un amore* (1950), de M. Antonioni). Benayoun va publicar comentaris com: «Mais quand Bardem cessera-t-il de consulter, comme un fichier, les films de ses contemporains?» (CERÓN, 1998: 141-142).

⁶² O, com diria A. Zamora Vicente (1957: 33) des d'una perspectiva més *terrestre*, «*Calle Mayor* (...) ha brotado de una comedia de Carlos Arniches: *La señorita de Trevélez*» (la cursiva és nostra).

No sabem si el director de la pel·lícula va incloure aquesta manifestació pública de dependència intertextual bé per curar-se en salut davant d'eventuals crítiques de plagi o de falta d'originalitat, bé per la necessitat moral de confessar públicament un reconeixement al text que va inspirar el projecte cinematogràfic o bé perquè de vegades l'evocació d'una obra literària consagrada pot avalar o facilitar l'acceptació d'una nova pel·lícula. D'altra banda, i sense que els crèdits de *CM* ho expressen explícitament, la pel·lícula manté també riques relacions amb altres produccions cinematogràfiques de la mateixa dècada que no van passar desapercebudes als crítics especialitzats.

Explícites o implícites, és evident que *CM* beu d'algunes fonts fàcilment identificables que situen la seua gènesi en el marc de les anomenades adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries, de la traducció entesa en un sentit ampli, o de les relacions hipertextuals o intertextuals. És a dir, ens movem en el relliscós terreny de la reescriptura textual.

Els problemes conceptuals de les adaptacions cinematogràfiques se situen en un espai de reflexió històricament vinculat a la noció de traducció

lingüística, de dilatada tradició en la nostra cultura⁶³. Els orígens de la traducció (i amb ells, els pressupòsits teòrics que la fonamenten) són antics i es remunten a la necessitat que, en tots els temps, els parlants de diferents llengües en contacte han tingut d'establir-hi comunicació verbal (oral i escrita). A pesar de tan llarg recorregut, la pràctica de la traducció no s'ha efectuat sempre d'acord amb unes premisses fixes i immutables, sinó variables, com la mateixa història.

L'estreta vinculació entre la visió del món d'una cultura i la seua manera de concebre la pràctica de la traducció està exemplarment palesada en el model de traducció fet servir pels grecs clàssics, qualificat d'etnocèntric (o linguocèntric) per Agustín García Calvo, per tal com

«para los griegos no había otra lengua que las griegas, las que entraban dentro del hablar en griego; y por tanto "hablar" propiamente era idéntico con "hablar en griego", puesto que lo demás era balbucear» (LÓPEZ, 1991: 11).

Altres vision de tarannà diferent podrien ser les que es constaten, per

⁶³ Si bé subscrivim l'opinió de G. Steiner en afirmar que «[c]ependant, en dépit d'une histoire aussi riche, et malgré la valeur de ceux qui ont écrit sur l'art et la théorie de la traduction, le nombre d'idées originales et marquantes sur la question est fort limité» (STEINER, 1978: 226).

exemple, a l'Edat Mitjana i al segle XIX europeus. Mentre que en les traduccions dels textos religiosos de l'època medieval opera una oposició binària entre el llatí, com a llengua *sagrada* per excel·lència, i les considerades llengües *humanes* dels textos traduïts, en la passada centúria era un factor de primera fila la preocupació per la literalitat o l'erudició de la traducció.

Per la seua part, el segle XX representa, probablement, el període àlgid en matèria de traducció, tant pel desenvolupament dels mitjans tecnològics, l'augment de les relacions internacionals o la varietat d'usos (traducció simultània, doblatge, pluralitat d'especialitzacions, etc.), com pel notable increment, sobretot durant la primera meitat de la centúria, de les publicacions de caràcter teòric⁶⁴. A partir de l'anomenada II Guerra Mundial sorgeixen els primers intents teòrics que, segons Amparo Hurtado (1994), proposen una anàlisi més descriptiva i sistemàtica (i no prescriptiva, com havia sigut majoritàriament fins aleshores) per part de l'anomenada «primera generació de traductòlegs»⁶⁵. Posteriorment s'han

⁶⁴ El text de W. Benjamin «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923), per exemple, és considerat com el manifest de la manera literalista de traduir. «Miseria y esplendor de la traducción» (1937) de J. Ortega y Gasset és una altra aposta literal. En *Breve teoría de la traducción* (1943) d'Ayala es critica tant la traducció «literal» com la «lliure». Altres textos significatius són: *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946) de Larbaud; els nombrosos treballs dels soviètics Chukovskii (sobre traducció literària) i Fedorov (sobre traducció literària, científica, tècnica i pedagogia de la traducció).

⁶⁵ Són treballs pioners els de diversos autors, com Cary en *La traduction dans le monde moderne* (1956), o Herbert i Rozan en els anys cinquanta, Van Hoof, Jumpelt i Jakobson a principis dels seixanta, molts d'ells des del camp de la lingüística (és representativa la crítica que Cary fa a aquesta orientació lingüística, encapçalada per Fedorov).

desenvolupat altres treballs des de perspectives diverses, com els que se centren en la traducció en tant que operació entre llengües⁶⁶, o els que n'incideixen en el caràcter textual, a partir dels anys setanta⁶⁷.

La diversitat d'enfocaments des de la qual s'ha escomés i encara en l'actualitat s'escomet aquesta pràctica textual amb vocació de disciplina autònoma que és la traducció, dona compte d'una activitat (teòrica i pràctica) viva i en constant evolució, però també de la pluralitat de criteris que envolten un concepte encara no tancat, de fronteres extraordinàriament flexibles.

Possiblement no és exagerat afirmar que un dels debats més sovintejats per escriptors i traductors dins d'aquesta llarga tradició siga aquell que s'ha ocupat de la polèmica sobre si en les traduccions ha de prevaler el respecte al sentit o a la literalitat del text traduït. N'és il·lustrativa la denominada per J. L. Borges «hermosa discusión Newman-Arnold» suscitada en el segle XIX entre dos professors britànics arran de la traducció a l'anglès dels textos d'Homer⁶⁸. M.

⁶⁶ Amb treballs d'estilística comparada com els de Vinay&Darbelnet, Malblanc, Intravaia&Scavée, Vázquez Ayora; enfocaments semiòtics com els de Ljuskovitch o Arcaini, i semàntics com els de Nida, Kade, Kloepfer o Durisin.

⁶⁷ Es tractaria dels estudis de Seleskovitch, Reiss, Meschonnic, Ladmiral, Coseriu, Holmes, entre molts altres.

Arnold representa el pensament d'aquells per als qui és preferible renunciar a la submissió literal al text original si amb això s'aconsegueix provocar en el lector l'efecte que la llengua original produeix en el lector nadiu. Enfront d'aquest plantejament, F. W. Newman defén l'exactitud literal com l'única garantia de fidelitat a l'original capaç d'evitar els perills de la imitació o la paràfrasi, ja que una traducció ha de reconèixer-se com a tal i no aspirar a semblar un text original. Si bé resultaria realment costós trobar textos traduïts seguint exclusivament un dels dos criteris, molts són els escriptors/traductors que s'han sumat a una polèmica plantejada bàsicament en termes de llicència o fidelitat al sentit o la literalitat del text traduït, i encara vigent en alguns cercles actuals.

És aquesta una visió que conté de manera implícita o explícita la presumpció d'una relació jeràrquica entre el text primer i el text derivat, diferenciació que es basa en una distinció, igualment jeràrquica, dels conceptes de creació i de traducció, com apunta Imanol Zumalde (1998). Des d'aquesta perspectiva, el text primer està valorat amb l'*auctoritas* de l'autèntica «creació» i ve a ser l'«original» investit amb el privilegi d'exclusivitat productora que la nostra cultura atorga als textos suposadament creats a partir del no-res i sancionats per la

⁶⁸ Mathew Arnold va publicar en 1861 un assaig titulat *On translating Homer* en què rebutjava la traducció del poeta èpic feta per Francis W. Newman. Aquest li va contestar amb *Homeric translation in Theory and Practice*, text al qual Arnold va contrareplicar en 1862 amb un altre assaig.

firma d'*autor*⁶⁹. Per la seua part, el text traduït queda relegat a una posició subsidiària (exclòs per això de les prerrogatives de les *creacions veritables*), de *simple* reproductor d'un significat ja existent en l'original. Raó per la qual és més que convenient que les marques d'enunciació del traductor siguen esborrades al màxim, per fer més efectiva i respectuosa l'operació translingüística. Se'n desprén, igualment, que la relació de potestat és unidireccional (de l'original a la derivació) i que cap traducció, per bona que siga «mai podria significar res per a l'original», com diria W. Benjamin (1971), per tal com hi queda descartada tota possibilitat de relectura relacional del text original a partir de la (d'alguna) traducció.

«La clasificación de los TMs [textos meta] siguiendo dicotomías como traducción literal/traducción libre, traducción/adaptación, fidelidad/manipulación ha sido una constante a lo largo de los siglos. Sin embargo, estos términos indican únicamente *una cierta estrategia de traducción*, que puede aplicarse de forma global o parcial a un texto» (RABADÁN, 1994: 129)⁷⁰.

Des del nostre punt de vista, la polèmica citada revela, en realitat, les

⁶⁹ Independentment del nom de la persona o persones físiques que va/n escriure un text, el que interessa ací és la funció atorgada a la categoria d'«autor» entesa com a constructe legitimador del text que acompanya (pensem, per exemple, en noms tan qüestionables, però no per això menys funcionals, com els d'Homer o Shakespeare).

⁷⁰ La cursiva és nostra.

dues cares d'una mateixa visió basada en una errònia dicotomia forma-contingut. A partir del moment en què, per contra, la parella forma-contingut es contempla com a inseparable i es parteix de la base que no hi ha sentit sense forma d'expressió que el manifeste, ni manifestació formal que no signifiqui, és fa palés que qualsevol alteració d'un dels dos termes comporta l'alteració de l'altre. No pot haver-hi alteració formal sense que es ressentia el sentit, ni és possible transformar el sentit d'un text sense modificar-ne la forma.

En alguns casos, l'assumpció d'aquesta premissa ha dut a proclamar que la traducció és senzillament impossible i a convertir tot *traduttore* en *traditore*. Són tantes les diferències entre les llengües dels textos posats en relació i entre les cultures en què viuen aquelles llengües, que resulta impossible una bona i autèntica traducció; qualsevol aproximació no passa de ser això, una simple aproximació.

Contemplar la traducció com una aspiració de totalitat és la millor manera de condemnar-la al fracàs. Però aquest fracàs deixa de ser-ho si considerem la qüestió des d'una altra perspectiva que vincule la (im)possibilitat de la traducció a una (im)possibilitat de dimensions més grans: traduir és tan (im)possible com és (im)possible comunicar. Des d'aquest punt de vista, no és que la traducció siga

impossible, és que la mateixa existència de llengües impedeix la possibilitat de la traducció total; si aquesta fóra possible, no hi hauria llengües diferents, és a dir, no hi hauria llengües i ens trobaríem en l'idíllic estat primigeni de la Babèlia bíblica o de la llengua pura de Benjamin. Renunciar a la Traducció (entesa com la traducció ideal en què l'equivalència dels elements es pot descriure de manera perfecta) pot aproximar-nos a les traduccions, una pràctica diària constatada des de fa segles. Amb unes pedagògiques metàfores López García ho expressa així:

«Pero la imposibilidad a la que suele aludirse así es la imposibilidad de la Traducción. Es decir, aquella imposibilidad que aconsejaría no construir más casas, pues, en definitiva, todas terminan teniendo goteras y cayéndose; porque no se puede construir la Casa. O bien, la que sugeriría que se prescindiese de la medicina, pues algunas enfermedades, ciertamente, son irreversibles y, más aún, hombres y mujeres terminan por morir; porque la Salud es inestable. Mediante esas dos clases de imposibilidad se alude a la vez a lo que nunca podrá lograrse y a lo que de manera más o menos perfecta se logra todos los días» (LÓPEZ, 1991: 9).

Per això és molt més pertinent entendre la traducció no com una presumpta reproducció transparent del text origen, sinó com una operació de producció de sentit, com un treball de reescriptura, segons la proposta de

Gianfranco Bettetini (1984): un treball que és sempre el resultat d'un procés històric de lectura i que funciona immers en un entorn cultural distint a l'original.

«Traducir implica la interpretación textual del texto que hay que traducir. Esto es lo que deberíamos llamar "re/escritura". (...) un texto re/escrito, aunque sea en sí mismo distinto del original, no tiene la intención de reemplazarlo, y no por modestia, sino a causa de una imposibilidad teórica y práctica. Lo que hace la traducción es desplazar y re/localizar un texto, convirtiéndolo en un nuevo elemento del universo cultural en que ahora se inscribe» (TALENS, 1993: 10).

O, com diria Leopoldo M^a Panero, una «operació alquímica» (vista com la impossible però sempre pretesa unió entre lletra i sentit, sentit i significat): «la traducción alquímica será más bien que una versión, una per-versión»; «la Per-versión (...) es la traducción que se asienta en la Grieta, que explora todas las fisuras del texto original» però no per clivellar-lo, «sino precisamente para rellenarlo, perfeccionar, terminar el texto original (...), porque el texto no será nunca el Texto, será siempre su ausencia» (PANERO, 1999: 17 i 19).

Diverses conseqüències se segueixen d'aquest enfocament. Una d'elles

és assenyalar les diferències que justament remarca el treball de la traducció: el fet d'operar amb llengües distintes, líricament referit com a «el silenci de les llengües». Qualsevol mínima incursió en el món de la traducció suscita l'experiència que la tasca més dura no és, potser, tornar a escriure allò que es diu en un text, sinó ser conscient de tot el que no s'hi diu, del que no s'hi pot dir perquè hom treballa amb llengües diferents, és a dir, llengües no especulars sinó gramaticalment i culturalment diverses. Aquest magma d'obstacles a la traducció és el que es fa palés justament quan es produeix un contrast interlingüístic no especular i constitueix l'anomenat silenci de les llengües.

«El [silencio] de la lengua propia, a cuyo silencio el hablante nativo es insensible; y el de las otras lenguas que sólo se oye cuando se traduce de ellas y que permite conocer algunos rasgos del silencio de la lengua propia» (LÓPEZ, 1991: 37).

La traducció com a reescriptura implica així mateix el principi bàsic que no existeixen les traduccions objectives o ideològicament neutres perquè el simple vessament translingüístic no manipulats (en un sentit no satanitzat del terme) és del tot impossible. Qualsevol traducció és el resultat d'una doble operació de lectura/escriptura a la qual el subjecte lector/escriptor es troba indefectiblement vinculat. Parlem de lectura en un sentit actiu, selectiu i creatiu del terme, seguint

una vegada més la proposta semiòtica de G. Bettetini (1977: 30-31):

«la lectura es un trabajo que opera transformando los materiales ofrecidos por el texto, que no los acepta en calidad de datos exentos sino que discute sus propias estructuras organizativas, produciendo un "nuevo" objeto cultural disponible a nuevos usos y a nuevas transformaciones semióticas. Leer significa, pues, elegir diversos enfoques del texto, indagarlo según diversas perspectivas, singularizar el lugar en que se forma el discurso, remitirse a las interrogativas de fondo que el texto se plantea en tanto que producto; significa hacer del texto otro texto, reescribirlo. Significa examinar el origen y la textura del discurso de que forma parte, del discurso en que se inserta y que determina con su presencia. "Leer es, por consiguiente, *reescribir* un texto en un *lugar* que no se plantea fuera del (ni junto al) texto, sino que se plantea como *la pregunta en torno a de qué cosa sea síntoma el texto*. Ya sea -síntoma- consciente (es el caso de la *teoría*), ya sea inconsciente (es el caso de la *ideología*)» (BETTETINI, 1977: 30-31).

La traducció implica, doncs, una complexa operació de lectura (contrària a la idea de lectura primària, ingènua, fenomenològica) que és l'efecte d'un procés d'interpretació personal del traductor (i, com qualsevol altra interpretació, està condicionat per la subjectivitat del lector/traductor responsable), un ampli treball de creació de sentit (creació d'un nou text -que abans no existia-

en la llengua meta i el seu entorn cultural). Cada traducció és una lectura, cada lectura és una tria, i per això mateix cap no pot ser-ne l'única, la definitiva o la atemporalment millor; no és possible la Traducció de l'Obra (tancada). Aquesta mena d'absoluts no existeixen en el terreny de la traducció: el text original és sempre un text obert a diverses lectures/traduccions possibles (el que no significa que qualsevol lectura siga vàlida, ja que el mateix text en marca els límits).

La tradicional jerarquia entre text original i traducció és, doncs, inoperant des d'aquest punt de vista, ja que la -generalment acceptada- superioritat de l'original s'esvaeix fora de l'àmbit institucionalitzat de la creació verbal (que necessita «autors», constructes legitimadors, per construir històries de la literatura, catàlegs de llibres, etc.) i, sobretot, de les institucions econòmiques (que requereixen una persona fiscal a qui remetre els beneficis pecuniaris dels drets d'autor). Com ens recorda J. Talens (1993: 20): «La "escritura creativa" es, así, una etiqueta histórica, es decir, cultural, que no define un estatuto natural de producción, sino una forma institucionalizada de recepción». El paper gairebé *anònim* que tenen molts traductors dóna una altra pista sobre la usual menyspreança amb què és vist el treball dels traductors (en relació al treball dels autors dels textos originals), i fruit al mateix temps, de «los pobres, viejos y secos mitos de la división del trabajo (la principal causante de tantas identidades, "obras",

"autores", "géneros", creación y traducción, etc.)» (PANERO, 1999:14).

Ara bé, escriure *-creant un nou text-* i traduir *-(re)creant un nou text en una altra llengua-* són treballs de producció semblants, operacions discursives molt pròximes des del punt de vista creatiu, però no idèntiques. Per molt que el text origen siga resultat d'un seguit d'influències socioculturals o de les anomenades per G. Genette relacions hipertextuals (i, per això, sols relativament original), aquell no està obligat a romandre dins dels límits semàntics imposats per un altre text; restricció que, en canvi, sí que determina l'operació d'interpretació/creació que efectua el text derivat sobre el text traduït. En altres paraules, les traduccions estan limitades per l'anomenada restricció semàntica que sempre imposa el text origen al text meta, mentre que, en aquest sentit, el text original n'és totalment lliure.

Una altra conseqüència de la citada concepció de la traducció és la substitució de la relació de potestat unidireccional pel reconeixement d'una altra de bidireccional, és a dir, d'una relació dialògica entre el text origen i el text meta. Si acceptem concebre la traducció com una reescriptura, el text traduït ja no pot ser sols un receptor passiu de les influències imposades pel text origen que simplement *escolta* allò que ha sigut *dit* abans, sinó que estableix amb ell riques i abundoses

relacions dialògiques en la mesura que és també un *dir*, una producció de sentit que contribueix a enriquir la perspectiva amb què *rellegir* els textos precedents, i entre ells el text origen. Prova fefaent d'aquest efecte de retorn són les nombroses traduccions de textos clàssics sorgides com a fruit de la riquesa interpretativa resultant de la lectura contrastada d'altres traduccions prèvies -en idèntica o diferent llengua-, cadascuna d'elles ancorada en distints contextos socioculturals⁷¹.

Pel que fa a les prolífiques i dialògiques relacions entre cinema i literatura, sembla correspondre a Roman Jakobson (1958) el mèrit d'haver-li dedicat, en «On linguistic aspects of translation», algunes de les primeres línies en establir una tipologia de la traducció que, juntament amb les variacions lingüístiques, inclou un tercer tipus, l'anomenada per ell «traducció intersemiòtica» o «transmutació»:

«Se distinguen tres formas de interpretar el signo verbal (...):

1) La traducción dentro de la propia lengua o *paráfrasis* es una interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.

⁷¹ Per a una interessant anàlisi comparada de certes traduccions al francès, alemany, català, italià, portugués i castellà, a més de la proposta de l'autor també en castellà, d'un fragment del monòleg de Molly Bloom de J. Joyce, vegeu Dámaso López (1991: 205-227).

2)La traducción entre lenguas diferentes o *traducción*, propiamente dicha, es una interpretación de signos verbales mediante otra lengua.

3)La traducción intersemiótica o *transmutación* es una interpretación de signos verbales mediante signos que pertenecen a sistemas de significación no verbales»

(JAKOBSON, 1996: 495).

Si bé la traducció intersemiòtica, tal com la planteja Jakobson en el citat text, queda curta per a adaptacions com les cinematogràfiques perquè, com ha assenyalat S. Company (1997: 658), «ni durante el cine mudo (...) era cierto que éstas se llevaran a cabo sólo "by means of signs of nonverbal sign systems"», el reconeixement teòric d'aquesta categoria representa, sens dubte, un primer pas decisiu per contemplar el tema des d'una perspectiva no estrictament lingüística.

Fora del terreny estrictament lingüístic i centrant-nos en l'activitat discursiva consistent a efectuar una operació derivativa d'un text cinematogràfic a partir d'un text literari (activitat habitualment coneguda com a adaptació cinematogràfica), cal dir que aquest és un fenomen que sorgeix a les portes del segle XX, pràcticament amb el mateix naixement del cinema, i perviu fins als nostres dies. Concretament, les relacions entre cinema i teatre són històricament tan prolífiques que ha arribat a dir-se que «el teatre ha nodrit el cinema com la dida un

nadó» (MASSIP, 1996: 47). Linda Seger en dóna, per exemple, les següents dades quantitatives referides concretament a la indústria nord-americana:

«Most Academy Award -and Emmi Award- winning films are adaptations.

Consider these amazing statistics:

-85 percent of all Academy Award-winning Best Pictures are adaptations.

-45 percent of all television movies-of-the-week are adaptations, yet 70 percent of all Emmy Award winners come from these films.

-83 percent of all miniseries are adaptations, but 95 percent of Emmy Award winners are drawn from these films» (SEGER, 1992: xi).

Gairebé tan antics com la pràctica de les adaptacions cinematogràfiques són els estudis que se n'ocupen, plantejats des d'enfocaments fortament influïts per les tendències dominants en els treballs sobre la traducció (és a dir, sovint ancorats en la lingüística o en crítica literària⁷²). Amb molta freqüència es tracta d'estudis de tipus comparatiu que, buscant d'establir límits i essències, no poques vegades han acabat instaurant jerarquies i rivalitats gens productives, i en

⁷² La citada polèmica sobre la fidelitat a la lletra o a l'esperit en el món de la traducció lingüística és present en aquestes paraules d'A. Bazin: «Debido precisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituirnos lo esencial de la letra y el espíritu» (BAZIN, 1990: 116).

les quals el cinema sol quedar-se amb la pitjor part. Recordem que l'emergència del cinematògraf com a nou mitjà de representació no és paral·lela al reconeixement generalitzat del seu valor estètic,

«pues este refrendo sólo podía venir del exterior, de las artes institucionales, de sus agentes, de un público burgués, que habiendo confiado el Arte al dominio del espíritu, recelaría ante una modalidad espectacular de orígenes pseudocircenses emparentada por añadidura con la *técnica* y la mercancía vendible» (PEÑARDID, 1992: 22).

El coqueteig amb la literatura burgesa, per això, esdevingué durant molt de temps una fructífera estratègia no sols de caràcter comercial, sinó també de constitució identitària per tal com proveia el vernís intel·lectual que la nova pràctica, amb pretensions artístiques⁷³, necessitava. Els préstecs de les expressions literàries *menors* (com fulletons, melodrames, etc.) van ser molt primerencs⁷⁴ però no van aportar el prestigi artístic que poc després haurien d'engendrar els prejudicis comparatistes.

⁷³ És clar que aquesta pretensió no va ser generalitzada (ni encara hui en dia ho és) entre tots els sectors implicats en la producció, realització, distribució i exhibició cinematogràfiques, però manifestacions tan precoces com el *Manifest de les Set Arts*, escrit per Ricciotto Canudo en 1911, documenten la voluntat esteticitzant d'alguns intel·lectuals de principis de segle.

⁷⁴ *Les Victimes de l'Alcoolisme* (1902) de F. Zecca a partir d'una novel·la de Zola o la sèrie *Fantomas* (1911), de L. Feuillade.

Entre els escriptors de prestigi que van adoptar un posicionament hostil a les adaptacions cinematogràfiques, C. Peña-Ardid destaca l'aparició de reaccions poc respectuoses i de vegades també ambigües⁷⁵. Per a V. Molina Foix, per exemple, les aproximacions de J. P. Sartre, A. Gide o B. Shaw es van fer des de posicions paternalistes que van veure en el cinema un mitjà bàrbar i obert a les masses, però alhora adient per «servir» a la propagació de la literatura. Més freqüent ha sigut la desconfiança sorgida per temor que en lloc de «servir», el cinema «se servira» de la literatura, bé per guanyar-li terrenys que hipotèticament pertanyen en exclusiva a l'art «pur» de la paraula, bé per exercir-hi una contaminació perversa i empobridora. La dialèctica teatre-cinema ha generat aquestes tensions, històricament determinades, fins al punt que, per exemple, alguns realitzadors-adaptadors han sentit la necessitat d'evitar riscos o d'equilibrar en els seus treballs el que consideren *essencialment* descompensat. En aquest sentit, Pere Gimferrer al·ludeix al fet que, durant els anys trenta i els quaranta, entre certs realitzadors-adaptadors

«[s]e daba por sentido que una adaptación cinematográfica debía borrar toda huella de teatralidad, entendiéndolo tal concepto en el sentido más externo y lineal; huir del teatro consistía, no en pensar cinematográficamente las secuencias sino

⁷⁵ Cfr. en M. de Saint-Pierre (1952): «La querrela de los intelectuales» i V. Molina Foix (1952): «El mirón literario (El cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugene Ionesco)», *Revista Internacional de Cine*, núm. 5.

en filmar cosas que no pudieran aparecer en un escenario. De ahí nacen, en no pocas adaptaciones fílmicas (...) unas innecesarias secuencias de relleno, sin más función que la de introducir algunos exteriores, o unos cambios de escenario» (GIMFERRER, 1999:107-108).

Encara en l'actualitat la lectura d'algunes publicacions que volen aportar llum sobre la qüestió de l'adaptació revela fins a quin punt de vegades els textos crítics estan marcats pel biaix de l'orientació eminentment teatral de l'escriptor o escriptora. És com si sota aquesta mena d'estudis s'amagara una estranya necessitat de demostrar la definitiva superioritat d'un mitjà d'expressió sobre un altre, a partir de l'anàlisi comparada d'alguns elements que vinculen allunyen el cinema i el teatre. Superada la fase en què els teòrics del cinema necessitaven construir la categoria estètica del cinema⁷⁶ i emfasitzar les seues bondats, sembla persistir la tendència a destacar les possibilitats privilegiadament expressives del teatre per sobre del cinema, possiblement com una estratègia defensiva enfront de la massiva repercussió social que les exhibicions fílmiques han mantingut en les darreres dècades. Citem, a tall d'exemple, la perspectiva jerarquititzant des de la qual A??. Méndiz afirma que, enfront del cinema,

⁷⁶ Pensem, per exemple, en J. Mitry quan precisa que «el cine no es sólo arte de *representación* sino un arte de *creación*» (1986-t. 2-: 406).

«[e]l teatro enfatiza los personajes, (...) concentra el drama, (...) es más cautivador, (...) es más temático, (...) más simbólico (...) i (...) más verbal. (...)El teatro emplea, en síntesis, un lenguaje más enfatizado, más denso, más pleno de significación y expresividad. Entre otras cosas, porque nos habla de temas profundos y porque tiene que darnos a conocer las razones de sus protagonistas: sus motivaciones y sus propósitos» (MÉNDIZ, 1994).

Altres crítiques destaquen la gran paradoxa de la il.lusió de realitat que forneix el cinema en crear un espai embolcallador, il.lusionista, expansiu, «que reproduïx els possibles angles de visió de l'ull humà» i suggereix un permanent fora de camp. F. Massip hi veu una virtut menor perquè tot i basar-se

«només en la projecció plana d'unes imatges fotogràfiques intermitents, és considerat universalment com un mitjà de superior realisme que el teatre, espectacle amb un espai escènic i uns objectes que són tridimensionals i transitables, i amb actors vius i presents (MASSIP, 1996: 53)».

Des del nostre punt de vista, plantejar el tema de l'efecte realista en termes de percepció directa de la representació tecnològicament no mediatitzada -teatre- o percepció de la representació icònica tecnològicament mediatitzada -

cinema- (és a dir, de tridimensionalitat o bidimensionalitat de l'espai de la representació) és un enfocament poc productiu, perquè sembla obviar-se que en tots dos casos s'està tractant amb *representacions* i amb *efectes* de realitat. S'hi produeix, a més a més, un desviament de la qüestió cap a terrenys ontològics quan en realitat la qüestió hauria d'enfocar-se, creiem, des del punt de vista discursiu per poder determinar de quina manera teatre i cinema fan servir els seus recursos expressius per crear el grau destijat d'il·lusionisme realista. Això ens permetria problematitzar aspectes com la citada «reproducció dels possibles angles de visió de l'ull humà» institucionalitzada per l'anomenat, per N. Burch, model de representació institucional⁷⁷ (cosa que Massip no fa en el text citat).

A més de la motivació idealitzadora del teatre o mesquinament gregària d'alguns lletraferits, en alguns dels plantejaments citats és fàcilment detectable una manifestació de la corejada i jeràrquitzant dicotomia imatge-paraula. No per atzar ens trobem immersos en una cultura logocèntrica on es considera l'expressió verbal (tendent a l'abstracció i la categorització) l'instrument cognoscitiu per excel·lència mentre que a l'expressió icònica (tendent a la concreció) se li atorga un paper socialment secundari -sobretot com a instrument d'oci i esbarjo-.

⁷⁷ Com sabem, la possibilitat de conjuminar escales, angles i punts de vista a través de la posada en escena i del muntatge és, en realitat, un treball que en absolut reproduïx la visió humana espontània, sinó que genera efectes il·lusoris de visions múltiples convencionalment institucionalitzades i acceptades com a naturals.

Però també des del món de la crítica i la realització cinematogràfiques hi ha hagut reticències a l'*orientació literària* del seté art, com ho van expressar S. Kracauer, L. Chiarini o C. Zavattini⁷⁸. Tant és així que l'expressió *cinema literari* esdevingué durant cert temps una etiqueta pejorativa amb què es volia desqualificar els excessos del vell *teatre filmat* (hereu del *Film d'Art*) o les pel·lícules en què els diàlegs tenien un pes *excessiu* (tot i que ningú gosaria menysprear la *teatralitat* de les pel·lícules d'E. Rohmer o J. Rivette en les quals els diàlegs són un element absolutament essencial o la càmera roman immòbil durant *molt* de temps).

Com s'ha assenyalat en diversos llocs⁷⁹, un sector que, en canvi, va acollir amb entusiasme l'arribada del nou mitjà de representació va ser el dels considerats artistes d'avantguarda europeus. Lliures de temor (i per tant d'una reacció defensiva) perquè el cinema no entrava en competència amb els seus mitjans d'expressió ni amb el seu públic, diverses figures i moviments capdavanters de la renovació artística de principis de segle van apostar-hi. Sembla lògic pensar, com fa Pere Gimferrer, que

⁷⁸ Cfr. en S. Kracauer (1960): *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nova York: Oxford University Press; L. Chiarini (1968): *Arte y técnica del film*. Barcelona: Península; i G. Aristarco (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.

⁷⁹ Cfr. R. Claire (1974): *Cine de ayer, cine de hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales; R. Abel (1975): «The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)», *Cinema Journal*, núm. 3, vol. XIV, pàgs. 18-40; M. Verdone (1952): *Gli intellettuali e il cinema*. Roma: Bianco e Nero; i A. Fernández Santos (ed.) (1974): *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Tusquets.

«los intelectuales, en general, no incurrían en contradicción al aplaudir en Chaplin, Stroheim o Murnau lo que habrían rechazado en un libro, ni tampoco lo hacían siempre a impulso de un no confesado desdén que relegase el cine a un lugar secundario, lejos del arte adulto, sino que comprendían por instinto que lo esencial no era el vehículo elegido -la narrativa anticuada- sino lo que se expresaba a través de él: un arte de la imagen, sin gran dependencia del pretexto en que se basaba; un arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, de la organización autónoma de lo filmado» (GIMFERRER, 1999: 16).

André Bazin (1990) va ser un dels primers intel·lectuals que en la dècada dels cinquanta va fer pública una defensa de l'adaptació cinematogràfica argumentada sobre els beneficis que la *imitació* de les «arts adultes» o consagrades podia aportar a la incipient art cinematogràfica, situant el debat dins del context més ampli de les influències interartístiques en general⁸⁰. Això li permet fer una afirmació tan agosarada per al seu temps com: «En esta perspectiva la confesión de plagio no tiene más que una importancia secundaria» (BAZIN, 1990: 112) o desmitificar les eventuais «traïcions» als textos literaris originals. En un dels seus assajos el crític francès apunta les claus sobre les quals es construeix la defensa de (i per lògica de contraris, també l'atac a) les adaptacions des del punt de vista

⁸⁰ En els articles «"El diario de un cura rural" y la estilística de Robert Bresson» [1951], «A favor de un cine impuro» [1958] i diversos articles sobre teatre i cinema recollits també en *¿Qué es el cine?*

literari. Enfront de la por a la difusió d'una imatge desvirtuada de l'original i a la constatació de l'àmbit minoritari que ocupava la literatura, Bazin subratlla la necessitat d'efectuar una estimació autònoma de les obres literàries així com els gens menyspreables beneficis pecuniaris i de prestigi que, sobre escriptors i editors, forneixen les adaptacions amb gran acceptació de públic.

«Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que los conoce y aprecia; y en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film que vale ciertamente lo que cualquier otro [referint-se a *La Chartreuse de Parme*, de C. Jaque], o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine» (BAZIN, 1990: 113).

Juntament amb l'obsessió comparatista, la taxonòmica ha sigut una altra de les constants en els estudis que s'han ocupat de la relació entre cinema i literatura. Una de les tipologies més reproduïdes en la bibliografia específica és l'establerta per Pio Baldelli. Jorge Urrutia la recull i l'amplia de la següent manera en *Imago literae*:

«Primeramente, tendríamos aquéllas que utilizan la obra literaria con el fin de obtener una trama y unos personajes.»

«En segundo lugar se considerarán los filmes que extraen ciertos sucesos del libro para crear una serie de secuencias que, realmente, sólo adquieren significación refiriéndolas a la obra literaria.»

«Como tercera clase de adaptaciones están aquellas que únicamente ilustran la obra literaria o bien completan el texto. Los casos más normales son las filmaciones de obras de teatro (...).»

«En cuarto lugar, puede darse el caso de obras cinematográficas que buscan completar la obra literaria dinamizándola o desarrollando ciertos aspectos. El resultado suele ser un producto híbrido de dos modos de apreciar la realidad.»

«Pio Baldelli, por último, considera el caso de la plena autonomía entre la obra literaria y la cinematográfica. El realizador llega, imponiendo su sello personal sobre el texto literario, a distanciar éste del filme.»

«Creo que resulta lícito añadir, a las determinadas por el crítico italiano citado, una forma de adaptación que, utilizando también la obra literaria como punto de partida, podría reelaborar o criticar el texto. La adaptación fílmica procuraría constituirse en asedio crítico, propondría lecturas de la obra literaria. (...) La adaptación sería, vista así, un género semejante al ensayo o a la crítica.» (1984: 9-10).

Sembla que el criteri aplicat per establir aquesta tipologia es fonamenta novament en la fidelitat del text cinematogràfic al literari: des de la màxima llibertat que comporta la reelaboració del text literari en el fílmic (el tipus incorporat per Urrutia) o el distanciament per imposició del segell personal del realitzador (no sabem si el guió també hi té res a veure, en aquest cinqué tipus), fins a la màxima fidelitat que «únicament il.lustra l'obra literària» (del tercer grup)⁸¹.

Però més important és destacar com aquest ventall de possibilitats es basa en la idea, errònia des del nostre punt de vista, que pot haver-hi un grau zero de reelaboració, que és possible alguna mena d'adaptació que «únicament il.lustre l'obra literària». I l'exemple n'és extremadament aclaridor: les filmacions d'obres de teatre. Sembla com si darrere de la «simple il.lustració» es pressuposara que la representació o posada en escena teatral d'una obra de teatre escrita no és, en sí mateixa, una interpretació, una reelaboració dels elements lingüístics per a la representació escènica. I a més d'això, s'assumeix que el treball de muntatge i realització implícit en les filmacions de representacions teatrals no és, tampoc, una tasca de reelaboració i interpretació. Apuntem ara que estem en desacord amb

⁸¹ El problema de la fidelitat de l'adaptació és, en definitiva, sempre el mateix: fidelitat... ¿a què?, ¿a l'esperit?, ¿a l'estructura?, ¿al ritme intern?, ¿a la lletra? ¿I com fer-ho quan es tracta de mitjans d'expressió diferents?

aquesta posició, ja que per a nosaltres el treball de traducció és un treball de reescriptura, com ja indicara Gianfranco Bettetini (1986), i el d'adaptació també. El mateix J. Urrutia secunda aquest punt de vista, dos capítols posteriors del seu llibre, quan afirma que

«las estructuras narrativas abstractas sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte. En última instancia, la identidad [de las estructuras narrativas fílmicas y literarias] es imposible porque los signos cinematográficos y los literarios sólo existen por formar parte de unas oposiciones que no se repiten en ambos lenguajes» (URRUTIA, 1994: 72).

i també que

«[e]ntre el signo y lo representado debe haber una diferencia, por mínima que ésta sea. Adaptar es transformar, cambiar, hacer un nuevo objeto. Otro objeto. No puede haber adaptación idéntica a lo adaptado. Imposibilidad esencial. Mejor, material. El texto es único. (...) Si sólo es posible un nuevo texto, el primero, el *adaptado*, no será sino *adoptado*, el pre-texto del pretexto. Asunción de la imposibilidad» (URRUTIA, 1994: 77-78).

Un dels primers autors que han orientat el treball de les adaptacions cap als components pragmàtics és G. Bettetini. En «Las transformaciones del sujeto en la traducción» (BETTETINI, 1986), el semiòtic italià insisteix que la traducció que s'opera entre dos sistemes semiòtics diferents no pot quedar reduïda a la translació de l'univers semàntic del text, sinó que ha de preocupar-se també d'atendre les instàncies de l'enunciació, és a dir, el projecte comunicatiu en la seua globalitat. «Traducir es reescribir» i «(...) en el caso del traslado de un texto literario a un texto audiovisual, es producir una nueva máquina semiótica (...)» (BETTETINI, 1984: 102).

Això no obstant, en el mateix text Bettetini no pot evitar caure en la temptació taxonòmica i estableix la següent tipologia (explícitament no exhaustiva ni tancada):

-les traduccions (en un sentit ampli que també inclou les adaptacions audiovisuals) fidels i tendencialment respectuoses amb la narració del text original;

-les traduccions més atentes a la transposició de l'atmosfera ambiental que a la trama del text de partida;

- les traduccions referides a valors ideològics en perjudici de la fidel reproducció de les articulacions superficials;
- les traduccions que no se centren en aspectes expressius o de contingut, sinó que operen programàticament sobre tot el material, també anomenades transposicions;
- les traduccions que fan referència a la matriu literària sols com a pretext (generalment narratiu) i després reelaboren un univers d'escriptura gairebé totalment autònom respecte a l'original.

Un treball recent que intenta superar aquestes limitacions és el d'Imanol Zumalde, *Deslizamientos progresivos del sentido* (1997). L'estudi, que parteix de la noció genettiana d'hipertextualitat literària, presenta un destacable esforç per inserir, des d'un posicionament teòric semiòtic de base greimasiana⁸², els conceptes de traducció i d'adaptació en un context derivatiu més ampli que supere les limitacions del terreny idiomàtic per tal d'abastar altres disciplines no literàries.

Per desenvolupar aquest objectiu, l'autor crida l'atenció sobre el fet

⁸² Si bé l'autor en matisa la influència: «En definitiva, de la aportación greimasiana solamente restará aquí su espíritu o su idea seminal» (ZUMALDE, 1997: 51-52).

que l'ús de llengües naturals o de llenguatges artificials en processos de transformació diversos com la traducció llengua a llengua, l'escriptura en el codi Braille o el llenguatge gestual emprat per sords, no evita l'existència d'importants semblances entre ells. Totes són operacions lingüístiques que comparteixen les característiques bàsiques (són traduccions que impliquen un canvi de forma de l'expressió) i les seues discrepàncies podrien interpretar-se en termes de nivells diferents de traducció.

Proposa, per això, d'establir una associació indissoluble entre els termes traducció i adaptació, i considerar traducció/adaptació (d'ara endavant T/A) «toda transformación que se opere a un texto A y que dé lugar a otro texto B, donde el paso de A a B no contemple tan sólo un cambio de idioma sino de *lenguaje* o de *modo de expresión*» (1997: 21). Es tracta, com veiem, d'un concepte centrat en el fet transformatiu dels processos traductors/adaptadors segons el qual les transformacions amb diverses matèries d'expressió no determinen operacions derivatives diferents a la de T/A, sinó la seua tipologia.

Per configurar aquesta última, Zumalde fa servir una nomenclatura i una taxonomia adients. Denomina el text A genotext i el text B endotext, i estableix

la següent classificació de les possibles disciplines artístiques⁸³: arquitectura, pintura, escultura, música, literatura (que inclou poesia, novel·la/assaig, guió cinematogràfic, llibret operístic i teatre escrit), cinema i arts de representació escènica (que inclou dansa/ballet, teatre i òpera). Així mateix, considera T/A centrífuga, interartística o transtètica aquella en què l'endotext es formalitza en un llenguatge o mode d'expressió diferent al del seu genotext, i T/A centrípeta o intraartística quan en fan servir el mateix.

Com el mateix autor exposa, el seu concepte de T/A és hereu de la noció d'hipertextualitat encunyada per G. Genette (una de les cinc possibles relacions transtextuals del text contemplades en *Introduction à l'architexte*, de 1959 i posteriorment reformulades en *Palimpsestes*, de 1962). Hipertextual és, per a l'escriptor francès, aquella pràctica que uneix un text B a un text anterior A, en el qual s'insereix d'una manera que no siga el comentari. D'acord amb això, considererà hipertext tot aquell text derivat d'un altre d'anterior per transformació simple (denominada transformació pròpiament) o per transformació indirecta

⁸³ Si bé Zumalde fa referència a la variabilitat del concepte d'Art al llarg del temps, no entra a qüestionar-lo i l'assumeix plenament incloent-hi, juntament amb les «arts» tradicionals (pintura, escultura...) altres «noves arts» com el guió cinematogràfic o el llibret operístic. No és aquest el lloc de reflexionar sobre l'estatut de la institució Art, si bé creiem que aquesta reflexió sí que seria pertinent abans d'establir-ne qualsevol classificació, perquè de la mateixa manera que, opinem, qualsevol manifestació musical o arquitectònica no és art musical o arquitectònic, tampoc qualsevol expressió teatral o cinematogràfica requereix aquest qualificatiu. Potser la dependència de «las prácticas de arte en segundo grado, o hiperestéticas» de Genette (1989a) en siga parcialment responsable. En tot cas, si prescindírem de la necessitat d'atribuir un estatut artístic a les maneres d'expressió citades, segurament ens estalviaríem aquesta espínosa qüestió i el concepte de T/A no s'alteria sensiblement.

(denominada imitació).

El requisit per a la relació hipertextual (una manera que no siga el comentari) no és, com pot deduir-se, molt restrictiu ja que es tracta d'un

«aspecto universal de la literalidad: no hay una obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales» (GENETTE, 1989a: 19),

i per això abasta una àmplia varietat de relacions possibles, que inclou el de T/A de Zumalde, però no hi és equiparable. Per delimitar aquest extens terreny, Zumalde proposa una noció de T/A que resulte

«de someter al vastísimo territorio hipertextual a un doble movimiento. Un primer movimiento (de *dilatación*) producto de admitir como legítimos para la T/A no ya solamente los movimientos interlingüísticos (...) sino también los denominados inter-semióticos (...). Junto al primero, un segundo movimiento (de *contacción*), ya que la T/A se caracteriza, con carácter preferente, por los límites que impone a la hipertextualidad» (ZUMALDE, 1997: 29).

Es tracta, per tant, de desbrossar la T/A *stricto sensu* d'altres operacions de derivació textual que no reuneixen els requisits més restrictius d'aquesta operació discursiva (o relacions hipertextuals). Requisits que es manifesten en una sèrie de «deures» del text traduït/adaptat amb el seu original, en una dependència de l'endotext respecte al genotext.

El problema, com sempre, sorgeix a l'hora d'establir els límits que discriminen la pràctica més restringida de la T/A de l'exercici més lliure de la hipertextualitat. Zumalde proposa cinc condicions necessàries (però no suficients aïlladament) perquè es done la relació per ell descrita com T/A:

1. La T/A es limita a una relació derivativa immediata entre dos únics textos.
2. La T/A és l'exercici hipertextual més explícit, manifest, massiu i declarat (no és una mera reminiscència).
3. La T/A ha de ser respectuosa amb l'original (ja que es produeix una «renovación y duplicación en el texto traducido de la inmanencia del original»).
4. Tota T/A ha de ser legitimada pel seu text original.

5. La T/A pertany a la classe d'hipertextos que, de manera ineludible, han de ser llegits en relació al seu text original.

Des del nostre punt de vista, els apartats 3 i 4, aquells que pretenen posar fronteres a la relació que manté un text original i la seua T/A, són els més conflictius de la proposta. Sembla acceptable que hi ha haja alguna mena de lligam entre els textos, però determinar l'*essència originària* o *quantificar* la relació de respecte i legitimació entre dos textos (o fins i tot la restricció semàntica) són tasques difícilment generalitzables que depenen de posicionaments històricament determinats, com la mateixa història de la traducció ens demostra. Si, com hem vist més amunt, la traducció o reescriptura interlingüística d'un text s'enfronta a dificultats essencials derivades de la transposició de llengües, no cal insistir que la derivació centrífuga (o entre sistemes amb diversa matèria d'expressió) no és menys problemàtica.

Cronològicament anterior i conceptualment pròxima a la noció d'hipertextualitat desenvolupat per G. Genette, és la de criptografia suggerida per Roland Barthes en 1953, en *Le Degré zéro de l'écriture*. Barthes hi afirma que

«it is impossible to develop [my selected mode of writing] within duration without gradually becoming a prisoner of someone else's words and even of my own. A stubborn after-image, which comes from all the previous modes of writing and even from the past of my own, drowns the sound of my present words. Any written trace precipitates, as inside a chemical at first transparent, innocent and neutral, mere duration gradually reveals in suspension a whole past of increasing density, like a cryptogram» (STILL, 1990: 19).

Julia Kristeva, per la seua part, va proposar uns anys després que Barthes i Genette la seua noció d'intertextualitat en «Word, dialogue, and novel», en 1967. La teoria de la intertextualitat insisteix en el fet que un text no pot existir com una entitat autosuficient i hermètica, ni funcionar com un sistema tancat a causa de dues raons bàsiques. La primera, perquè l'escriptor o escriptora del text (o, des d'una concepció àmplia del concepte de text, el seu autor) és un lector (també en un sentit ampli del terme) de textos abans de ser-ne creador, i per tant la seua obra està inevitablement traspasada de referències, citacions i influències de tot tipus. La segona raó deriva del fet obvi que sols es pot accedir a un text a través del procés de lectura, acte en què s'entrecreuen tots els materials textuais que el lector hi evoca. A més a més, no es pot ignorar que ambdós eixos de la intertextualitat, els textos que arrossega l'autor i els que arrossega el lector, no són neutres en absolut, sinó que estan emocionalment i políticament carregats.

El concepte d'intertextualitat (com els de criptografia, hipertextualitat o traducció ja al.ludits) remet, doncs, a una pràctica tan antiga com les relacions socials humanes. La intertextualitat sovint ha sigut referida des de la perspectiva de la citació textual, plantejada com a fragment desplaçat que distorsiona i redefineix l'enunciació *primària* en reubicar-la a l'interior d'un altre context cultural. Al marge de les intencions subjectives de l'autor que la fa servir, secundem Judith Still i Michael Worton (1990: 11) quan afirmen que el fenomen de la citació «generates a tension between belief both in original and originating integrity and in the possibility of (re)integration and an awareness of infinite deferral and dissemination of meaning». De manera que, en instaurar-se en un nou text, la citació esdevé alguna cosa diferent al que era en el seu context original i, en aquest sentit, es converteix en metàfora. Metàfora que dirigeix el lector envers una activitat especulativa centrada no tant en la font originària, sinó en allò que el fragment citat en el nou text evoca o recupera del seu text original però que en sentit estricte hi és absent. És, per això, un prolífic joc textual que opera amb el potencial deconstructiu del que hi és i no hi és, de la simultània presència-absència del text *original*.

En aquest mateix sentit apunta la referència que en 1975 va fer Mijail Bajtin, en *Teoría y estética de la novela*, a l'apropiació, per part dels parlants, de

les paraules alienes. Paraules que, en ser re-produïdes, sofreixen una doble interferència: la dels significats preexistents de les paraules i la de les intencions alienes d'un interlocutor real, una tensió de forces centrífugues i centrípetes que són simultàniament unificadores i desunificadores. Són paraules que poden ser repetides i que alhora connoten una altra cosa, condició de l'anomenada en els anys setanta per Jacques Derrida iterabilitat, recollida en *Márgenes de la filosofía* (1989). Considerem la citació, per això, no com una pràctica inusual, aberrant o parasitària, sinó com un fenomen característic de les produccions humanes inserides dins d'un entorn social (¿quin si no?) que produeix textos inevitablement citats i citables.

En aquest ric marc de relacions intertextuals o hipertextuals creiem que cal inscriure les concomitàncies que la nostra unitat d'anàlisi manté amb *LST* (1916), de Carlos Arniches, *IV* (1953), de Federico Fellini i *LGM* (1955), de René Clair. En canvi, l'estreta vinculació que *CM* manté amb el guió escrit pel mateix J. A. Bardem (1993) ha de ser enfocada en termes d'estricta T/A.

Considerem convenient, per això, incloure un parell de reflexions més sobre l'estatut teòric del guió cinematogràfic. Una de les maneres més senzilles i

directes de descriure els guions és considerar-los com la forma escrita de qualsevol projecte audiovisual. Aquesta «projecció audiovisual» dels guions, entesa com la capacitat per contenir referències a distints codis i maneres d'expressió que, en el producte final, seran comunicativament operatives de manera simultània o alternada, és una de les característiques que singularitza els textos cinematogràfics escrits enfront d'altres tipus d'escriptura que se serveixen d'una llengua com a matèria o substància de l'expressió.

Aquesta particularitat és, per exemple, sols parcialment compartida amb el teatre escrit (que, a més dels diàlegs, també pot contenir referències a diferents aspectes de la posada en escena). A diferència del que s'esdevé amb el teatre escrit, però, els guions literaris no compten amb una tradició d'estudi històricament semblant, orientada a estudiar-los -i per tant tractar-los- com a textos autònoms i relativament autosuficients. La raó principal d'aquest contrast no es troba, segons creiem, en una falta de valors estètics *essencials* en l'escriptura amb vocació cinematogràfica (que, d'altra banda, tampoc no es troben a tots els textos teatrals escrits); o en el seu caràcter d'obra oberta, que el guionista A. Martín ha glossat amb bon sentit de l'humor:

«El guió té una aparença d'eterna provisionalitat i inconcreció. Quan llegeixo un contracte, per a una pel·lícula, hi ha una clàusula que sempre m'esgarrifa. És aquella que diu: "Es pagarà tant a l'entrega del guió definitiu". I això és espantós perquè el guió definitiu no existeix. Se l'està variant constantment. El guió definitiu no existeix fins després del rodatge, i no com a res concret i palpable, lletres sobre paper, sinó com quelcom que (diríem) estava en el cap de tots però ningú no va saber plasmar a priori» (MARTÍN, 1987:40).

Intuïm que la mancança referida es deu, més aviat, a la manca de prestigi social habitualment sofrida per l'escriptura guionística, fins al moment exclosa dels gèneres amb reconeixement estètic institucionalment sancionat. Un símptoma d'aquesta necessitat pot detectar-se en l'esforçat intent d'incloure els guions dins del gènere literari⁸⁴, tal com fa el citat I. Zumalde, conscient que sols l'aval literari pot atorgar-los el prestigi que els cal per rebre el tractament teòric i analític concedit a les pràctiques convertides en gèneres. És aquesta una mancança, la del prestigi⁸⁵, que, a més a més, es troba en sintonia amb l'endarreriment que sempre han patit les diverses formes de comunicació audiovisual a l'hora de rebre

⁸⁴ L'argumentació, bastant agosarada des del nostre punt de vista, és que: «(...) dado que lo hacen valiéndose de la palabra, en honor a la coherencia también deberíamos incluir dentro de la Literatura manifestaciones artísticas como el guión de cine, el libreto operístico y el teatro escrito» (ZUMALDE, 1997: 64).

⁸⁵ Un gest primerenc per compensar el desprestigi estètic amb què va nèixer el cinema va ser el de Ricciotto Canudo qui, l'any 1911, va tractar d'explotar l'alta rendibilitat de les categoritzacions convertint el cinema en Setena Art, en el seu famós Manifest.

un reconeixement estètic equiparable al de les altres «Arts».

En el marc de les adaptacions cinematogràfiques a partir d'obres literàries, el guió constitueix una fase del procés derivatiu que mereix una atenció poques vegades atorgada (més enllà de les directrius de caràcter prescriptiu que sovintegen la bibliografia específica⁸⁶). És un lloc comú relacionar la pel·lícula acabada amb el text literari de referència (especialment quan aquest forneix els manuals d'història de la literatura consagrada), ignorant les pàgines que han mediat entre l'un i l'altra. J. Urrutia, per contra, es mostra així de categòric a l'hora de reclamar el paper dels guions, per damunt dels textos literaris de referència:

«No opondré ya, ahora, la obra literaria y el filme-imagen, sino la obra literaria y el filme-escrito. Es aquí, en esta oposición, donde se sitúan los principales problemas de la adaptación. Para el paso del filme-escrito al filme-imagen es absolutamente indiferente la existencia o no de un discurso primero: la obra literaria» (URRUTIA, 1994: 73).

Efectivament, el guió cinematogràfic és un d'aquells -pocs- textos que,

⁸⁶ Entre l'abundant bibliografia sobre la matèria, els textos de Doc Comparato, John Brady, Dwight V. Swain o Gabriel García Márquez serien alguns dels més destacables.

programàticament, naix amb voluntat derivativa o genotextual (com també ho fan el teatre escrit o els llibrets operístics), a diferència de la novel·la o la poesia, per exemple, que són només potencialment genotextuals⁸⁷. És un text creat, per definició, amb la funció de servir de base a la creació d'un altre text amb matèria d'expressió distinta i, per tant, fonamental (fins i tot en el sentit etimològic del terme, per molt que hipotèticament se'n puga prescindir) per a l'operació transformativa que condueix a la realització dels films; o, en paraules de la guionista italiana Suso d'Amico, una crisàlide destinada a convertir-se en papallona.

En sintonia amb les claus indicades per Urrutia, la ja citada proposta de Zumalde per a les T/A (que estableix els requisits d'immediatesa i el de relació directa entre dos únics textos) determina que, en les transposicions cinematogràfiques de novel·les o peces teatrals, la relació de T/A es done exclusivament entre la pel·lícula i el seu guió, així com entre el guió i el text narratiu o teatral de referència, però mai entre aquests i la pel·lícula (per tal com entre els uns i l'altra s'interposa un text mitjancer: el guió). De manera que el guió participa en una doble operació de transformació: com a endotext en la primera i

⁸⁷ De fet, l'orientació vocacionalment derivativa dels guions (genotexts) destinada a generar pel·lícules (endotexts) els converteix en un model prototípic de T/A centrífuga segons la proposta de Zumalde.

prèvia operació derivativa text literari/guió, i com a genotext en la segona operació guió/pel·lícula. La relació entre els originals (o hipotextos) i el film adaptat és, en canvi, de tipus hipertextual (o de doble T/A) i en queda exclosa.

Des d'aquesta perspectiva, el guió cinematogràfic, és una obra fronterera, un text frontissa que es desenvolupa inevitablement a cavall entre uns trets estructurals lingüístics, i freqüentment també literaris i, com va suggerir Pier Paolo Pasolini en el seu treball de 1975, «La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"», un *voler ser alguna cosa diferent*, un *ser* de caràcter cinematogràfic suggerit. D'on s'infereix que en el guió cinematogràfic hi ha continguda una doble operació discursiva. Per una part, és un text construït amb tots els trets pragmàtics pertinents (coherència, cohesió, etc.) per permetre una lectura en termes estrictament lingüístics. Per altra part i simultàniament, és un text construït per allotjar també una lectura en termes de posada en escena i muntatge pròpiament cinematogràfics (descripció de personatges i localitzacions, emplaçaments de càmera, veus *in*, *out*, *over*, etc.).

Aquesta voluntat prospectiva de discurs cinematogràfic, aquell voler ser una altra cosa diferent del guió o *sceno-testo* (segons el neologisme proposat

per l'escriptor i realitzador italià), es fa més palés en els guions tècnics, on les referències audiovisuals són explícites, encara que siga sols com a projecte, però es troba igualment contingut en els guions literaris. Es pot rastrejar tant en els diàlegs i en les acotacions⁸⁸, com en el *blanc interlineal* de tot el text. Per detectar-la és imprescindible, però, la complicitat activa del lector per prestar al text la competència audiovisual que s'hi descriu verbalment:

«l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza "visiva" che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice, subito - di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura - nell'operazione che gli è richiesta e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo» (PASOLINI, 1995: 190).

Per a Jean Claude Carrière el guió és, de fet, el principi d'un procés visual i no el final d'un procés literari.

⁸⁸ Fem servir aquest terme, de procedència teatral, per analogia entre l'escriptura que, tant en el text teatral escrit com en el guió cinematogràfic, no reflecteix els parlaments dels personatges (descripcions espacials, de moviments, noms o identificadors de cada personatge...).

«Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso es escribir de otro modo; como miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles (...)» (COMPARATO, 1992: 18).

Per altra part, la lectura o re-lectura del guió sota la llum (o les penombres) de la producció cinematogràfica generada per ell és igualment una font d'interessantíssimes relacions discursives, tant pels fils que uneixen un i altra, com pels que els separen. Deixant de banda els guions construïts a partir de textos literaris institucionalitzats, pocs són els que han merescut una anàlisi profunda i acurada d'aquesta mena, i menys encara des d'una posició de respecte a l'autonomia comunicativa d'ambdós textos⁸⁹, sovint substituïda per la més còmoda detecció de mancances o absències. Una part del problema rau, sens dubte, en la dificultat per accedir directament als guions originals, si bé aquest punt està sent pal.liat en els darrers anys gràcies a la publicació d'alguns d'ells per empreses editorials que, fins i tot, n'han creat col.leccions específiques.

⁸⁹ En aquest sentit, sí que es pot constatar l'existència d'un cert nombre de tesis doctorals, sobretot en els darrers anys, tant pel que fa als guions escrits a partir de novel·les com d'obres de teatre. No sempre, però, arriben al mercat editorial per convertir-se en material de fàcil accés.

II. ANÀLISI TEXTUAL

2.1. EL MODEL TRADICIONAL DE GÈNERE SEXUAL: L'ESTIGMATITZACIÓ DE LA SOLTERIA FEMENINA INVOLUNTÀRIA

Als esforços fets des de diferents camps de les ciències socials al llarg de les darreres dècades devem la noció de gènere sexual concebuda com una categoria socioculturalment construïda. Parlem, doncs, d'un conjunt d'enunciats, predicats, significats o interpretacions que revesteixen el concepte de gènere sexual d'una certa coherència i el fan funcionar com un marc significatiu de referència per a un grup determinat de persones. I parlem, així mateix, d'un important instrument de socialització, ja que les construccions culturals tenen una influència decisiva en la conformació d'identitats, tant individuals com col·lectives.

La noció de gènere sexual recull, per una banda, les construccions culturals relatives al fet que l'espècie humana és sexuada i, per una altra, el conjunt de rols i interaccions que configuren la seua estructura. Depenent del context cultural (és a dir, de factors històrics, religiosos, socials, econòmics i polítics), les descripcions i interpretacions del fet biològic poden ser tan diverses com l'assignació de continguts als rols socials que s'hi desenvolupen. Podria dir-se, per això, que les construccions de gènere són una mena de motles buits on es poden

vessar tot tipus de nocions i valors culturals sobre models de personalitat, conducta, actitud... per caracteritzar els sexes. Construccions que Teresa de Lauretis, desenvolupant la proposta de *tecnologia* de Michel Foucault, anomena tecnologies del sexe:

«to think the gender along the lines of Michael Foucault's theory of sexuality as a "technology of sex" and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily live» (LAURETIS, 1987: 2).

Des d'aquesta perspectiva, doncs, el gènere és tot un edifici sociocultural construït sobre una base biològica, però no hi és equiparable. *Gender is not sex*. L'èmfasi posat pels diversos estudis que s'han ocupat del tema a l'hora de remarcar la no paritat dels dos termes (gènere i sexe) com a premissa indispensable de qualsevol anàlisi és un símptoma que evidencia fins a quin punt el tall entre allò donat biològicament i allò construït culturalment no sempre s'ha vist clarament definit, ni encara s'hi veu hui en dia, entre altres coses perquè la frontera entre naturalesa i cultura és també d'ordre cultural i, per tant, variable, segons el context discursiu en què s'inscriu.

Gender is not sex, efectivament, però durant molts segles ha funcionat com si ho fóra, almenys en les cultures hereves de la tradicions greco-llatina i judeocristiana on la biologia ha funcionat com a coartada legitimadora que ha permès instucionalitzar uns models de masculinitat i feminitat essencialment asimètrics. Al capdavant, la constitució sexualment diversa de l'espècie humana ha servit per fonamentar, com si d'una conseqüència *lògica i necessària* es tractara, els reiterats fenòmens socials de dominació o de subordinació per raó de gènere sexual.

Sense entrar en la polèmica sobre la validesa intercultural del fenomen de l'asimetria sexual¹, sí que es pot afirmar que, almenys en la tradició del pensament occidental, la conceptualització d'allò femení i allò masculí apareix sovint marcada per un patró jeràrquicament discriminador al si de diverses tecnologies socials, des de la pràctica de l'experiència més quotidiana a l'abstracció de la reflexió filosòfica.

«Parece que los filósofos (...) adopten ciertas precauciones teóricas a la hora de predicar el genérico "hombre" de las "individuas" mujeres. La mujer, sin duda, ha de participar de la categoría de lo humano pero siempre con alguna apostilla: si es verdad que cuenta con la razón, se dice que se mueve por sentimientos

¹ Polèmica emblemàtica, en el camp de l'antropologia, pels estudis d'Ortner i Sacks (MOORE, 1996).

(Rousseau); si se le concede que tiene libre albedrío, se le niega la fuerza para ejercerlo (Aristóteles) y si es cierto que puede ser sujeto o consciencia, triunfa como mujer si se reconoce como objeto (Hegel)» (MOLINA, 1989: 97).

Una tecnologia social històricament molt efectiva ha sigut aquella que, inspirant-se en la tradicional distinció entre Home i Naturalesa, activa un sistema simbòlic, bipolar i dialèctic que defineix el ser home en termes de cultura, i el ser dona en termes de naturalesa (MOORE, 1996). L'aplicació de paràmetres distints a l'hora d'acotar culturalment el gènere masculí i el gènere femení dóna com a resultat un desequilibri conceptual entre ambdós.

Per una banda, l'associació feminitat-Naturalesa es legitima en la major implicació de les dones en la reproducció sexual atenent el fet biològic que les fases més notòries de la reproducció sexual sols afecten el sexe femení. Sembla inferir-se'n que si l'embaràs i el part són fenòmens de la naturalesa i propis de les dones, l'essència de les dones pertany primordialment a aquest terreny i que les dones són, per això, *naturalesa*; mentre que l'exclusió masculina d'aquests processos allunya els barons de la naturalesa per vincular-los a l'altre extrem del sistema, la *cultura*². Hi opera, doncs, un doble sistema de valors que configura la masculinitat a partir d'una pluralitat de factors, bàsicament d'ordre productiu i

² Entesa en un sentit molt restrictiu, com la capacitat per fer, organitzar o produir de manera no natural.

polític (entre els quals la biologia seria vista com un element secundari o terciari), mentre que defineix la femineïtat atenent principalment el factor biològic de la reproducció.

Per altra banda, i d'acord amb la citada identificació simbòlica, l'Home o, millor dit, els barons es troben en una posició cultural (no associada a la naturalesa) des d'on aspiren a controlar i dominar la Naturalesa. Per això és *natural* que les dones, associades com estan a allò que ha de ser dominat, experimenten inevitablement el mateix control i domini, ja que allò que es justifica *naturalment* per la via de la biologia tan sols pot ser alterat i transgredit *contra natura*, esdevenint, per això, *antinatural*.

El determinisme biològic, d'aquesta manera, esdevé una molt efectiva tecnologia social per elevar a categoria de *veritat científica* incontrovertible el principi cultural de la inferioritat natural femenina, del qual deriva una també menor capacitat intel·lectual que, alhora, justifica l'estat de subordinació en què tradicionalment han viscut les dones³ i la seua llunyania de les activitats i els espais extradomèstics⁴. És, a més, una tecnologia llargament i productivament emprada.

³ Sense perdre de vista les significatives divergències sempre existents segons la posició social de les dones, el seu nivell econòmic, la zona geogràfica on habiten, la raça, i la religió practicada...

⁴ La qual cosa no significa que històricament les dones no hagen sigut capaces de desenvolupar estratègies vàries per compensar aquests desequilibris. Diversos estudis se n'han ocupat, com assenyala Dolores Juliano (1989).

«De acuerdo con el papel de esposa y madre asignado por todas las sociedades a las componentes del llamado "sexo femenino", la mujer conoce desde que nace cuál es el camino que le ha sido trazado de antemano: novia, esposa y madre. Esta pauta ha sido válida no sólo para la sociedad del Antiguo Régimen, sino también para la esclavista, la medieval, la burguesa, etc., etc., con las variaciones en cuanto a comportamiento cotidiano, y a normas éticas o sociales que merecen ser estudiadas en cada caso (...)» (SÁNCHEZ-ORTEGA, 1982: 113).

Pel que fa a l'Espanya de mitjans del segle XX, és indubtable la pervivència d'un model de gènere sexual marcadament asimètric molt pròxim al model dominant existent en la societat que assisteix al trànsit del segle XIX al XX⁵,
on

«la idea de mujer y la valoración social de su personalidad oscila entre dos polos: es felallina y odalisca a un tiempo; santa y pecadora; portadora de las más excelsas virtudes y de los peores defectos; como madre se la adora y ensalza, como objeto de la pasión de los hombres, se la ataca y condena. (...) Desde que nace, la mujer tiene un espacio por excelencia donde desenvolverse: el hogar; un

⁵ Rosa M^a Capel, en «El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX», aporta diverses dades de caràcter demogràfic, laboral i educatiu sobre la societat majoritàriament conservadora d'aquest període, fruit, entre altres factors, del lent procés d'industrialització (en comparació amb altres països europeus més desenvolupats) experimentat al llarg del segle XIX i de la consolidació del model familiar burgès. Destaquem, per exemple, que entre 1900 i 1910 l'índex de naixements a Espanya era del 34,5 per mil, enfront d'una fase de contenció i primers símptomes d'envelliment de la població dels països més desenvolupats econòmicament. En el període 1900-1911 la població treballadora femenina a Espanya era del 13,5% del total d'actius i del 9,9% del seu sexe, concentrada en agricultura, servei domèstic i indústria, per ordre d'importància; mentre que a Suècia o Dinamarca era del 38% i als EUA del 26%, concentrada en el sector industrial i altres serveis. La taxa d'analfabetisme femení era del 71,4% (en el curs 1900-1901 hi havia 1 alumna matriculada en la universitat), mentre que la població de més enllà dels Pirineus es trobava en fase de consolidació del dret a una educació igual en graus i continguts per a ambdós sexes.

solo centro de atención: la familia. Los estados que socialmente se le reconocen son tres: hija, esposa y madre. De ahí que esta parte de la sociedad no alcance nunca una personalidad independiente, sino subordinada; no ocupe, salvo excepciones, un lugar en la comunidad por sí misma, sino en razón del que corresponde a su padre o a su esposo» (CAPEL, 1989: 312-313).

A pesar que l'Espanya de les primeres dècades del segle XX assisteix a l'emergència d'un minoritari model femení «nou» que busca el reconeixement de les dones com a individus amb plens drets⁶ i planteja una excletxa en el model tradicional, els resultats globals són d'orientació molt conservadora (els valors socials tradicionals mai no deixen de ser vius entre molts sectors socials, incloent-

⁶ Les primeres iniciatives procedeixen dels intel·lectuals liberals pròxims o pertanyents a la *Institución Libre de Enseñanza*, socialistes, anarquistes i algunes mestres de finals del segle XIX. Enfront del model tradicional femení dominant, les veus impregnades per ideals reformistes defensen l'existència d'una «nova dona» que abandone l'estat d'eterna minoria d'edat en què fins aleshores viu, i que deixi de ser objecte de dures sàtires o d'innecessaris afalags. Partint de l'aplicació de l'ideal d'igualtat (d'arrels il·lustrades) als dos gèneres sexuals, s'infereix que l'autèntica causa de la inferioritat femenina no és que les dones disposaren d'una intel·ligència menor, sinó la manera en què han sigut educades. Si es resol aquest petit detall, les dones estaran tan dotades per intervenir en qualsevol parcel·la de la vida comunitària com els barons. I d'ací a afirmar, com fa Enrique Fischez en l'article «La misión de la mujer», publicat en 1904 en *Revista Blanca*, que la dona «debe ser una persona humana provista de los mismos derechos que los demás, aspirante a las mismas satisfacciones físicas y morales, susceptible de la misma cultura y apta para beneficiarse de todas las conquistas alcanzadas por el hombre sobre la naturaleza y sobre él mismo (CAPEL, 1989: 317)», no hi ha més que un pas. Però és obvi que, així expressat, el minoritari nou model femení xoca frontalment amb el model dominant de l'època, entre altres coses perquè comporta no pocs perills per a l'estructura sociofamiliar vigent. Per aquesta raó, a l'hora d'intentar portar-lo a la pràctica, s'opta per una fórmula intermèdia que sintetitzi «algo de lo "viejo" con algo de lo "nuevo"» (CAPEL, 1989: 317), per tal que l'evolució es produísca a un ritme que permeta assimilar els canvis sense que s'enfonse l'organització social establerta. Traduït al context en què ens trobem, això significa que les dones assoleixen el dret a exercir un treball extradomèstic i a rebre una educació que els permeta, respectivament, sufragar les necessitats materials per elles mateixes i cultivar el seu intel·lecte. Aquests drets estan sotmesos, però, a un bé primer inqüestionable: es toleraran sempre i quan no posen en perill les que es consideren tasques naturals femenines, és a dir, la família i la llar. L'exercici d'una professió està considerat, per tant, com una pràctica de caràcter transitori i complementari, supeditat a una necessitat econòmica aguda o a l'absència de l'espòs. Desafortunadament, però, l'ambient cultural de l'Espanya de principis de segle no és prou favorable perquè hi sorgisca cap figura femenina de repercussió pública equivalent a algunes destacades dones d'altres països (com l'escriptora i fundadora del grup Blomsbury Virginia Woolf, Kiki (Alice Ernestine Prin), Renée Vivien o Alexandra Kollontai). Ni tampoc la literatura en llengua castellana no crea personatges femenins que denunciïn la subordinació femenina dins de l'Estat o al si de la família i que sàpien lluitar pels seus drets, amb exigències pròpies, com apunta Carmen Alborch (1999: 63). Per a les anomenades dones cèlibes no hi ha lloc en aquells anys, ni en la literatura ni en la vida.

hi les dones de diversos estrats econòmics⁷). Després del breu període de govern republicà, la imposició de la ideologia franquista en la dècada dels quaranta suposa, més que un retorn al model tradicional -que mai no hi ha desaparegut-, la institucionalització forçosa d'aquest model i l'asfixia de qualsevol alternativa de caire liberal que se'n desvie⁸. És evident que els afanys alliberadors i paritaris per als dos gèneres mai no han sigut sinó moviments sorgits entre sectors socials molt minoritaris (i sovint més teòrics que pràctics)⁹, però sembla que són prou perquè l'hegemonia del franquisme es construísca, sobretot en els primer anys de la dictadura, a partir de la negació i el rebuig de les temptatives recolzades pels vençuts en la Guerra Civil. Quan aquesta conclou oficialment, moltes dones s'exilien i moltes altres són, en paraules de Montserrat Roig,

«devorad[as] por el canibalismo legal y religioso del franquismo. Nadie como las mujeres que se quedaron en España sabe lo que significa el exilio interior. Mujeres doblemente colonizadas, como cuerpo y como mente, exiliadas en su totalidad, tratadas como subnormales por la ley franquista, devueltas a la pura

⁷ De fet, una conquesta històrica tan revolucionària com va ser la legalització del vot electoral per a la població femenina, aconseguida per primerava vegada a Espanya en les Corts de 1931 després d'una dura polèmica social i parlamentària, té una efectivitat més aparent que real. Com comenta C. Martín Gaité (1994), alguns historiadors atribueixen el gir a la dreta imprés a la política espanyola en les eleccions de 1933 justament a l'enorme quantitat de vots antirepublicans aportats a les urnes per les esposes i mares *de tota la vida*.

⁸ «A partir de los años diez, y sobre todo, en la década siguiente, nuestro país comienza a familiarizarse con otras formas de pensar a la mujer, de definir su naturaleza, sus aptitudes, sus funciones como individuo, como miembro de una familia y como integrante de una comunidad» (CAPEL, 1989: 316).

⁹ L'article de M. Carmen García-Nieto (1982), per exemple, inclou abundant bibliografia, concretament sobre el període de la Guerra Civil espanyola.

naturaleza, sublimadas como madres, relegadas a la cárcel dorada y sagrada del hogar donde las más inteligentes e imaginativas ahogan sus suspiros de resentimiento o resignación» (ALBORCH, 1999: 74).

La sorda contesa entaulada entre l'estil de vida heretat dels corrents de liberalisme prebèl·lic (emblematitzada pel citat model «nou») i el model tradicional imposat des de la insurrecció franquista (reforçat per discursos poderosos en aquells anys, com el religiós o el de la falangista Secció Femenina) comencen a donar els seus fruits a finals dels anys quaranta i al llarg dels cinquanta. El comportament de les dones es pren, de fet, com un dels indicis més simptomàtics de la consolidació de la nova onada conservadora, alhora que el matrimoni, i la dedicació a la família, s'institucionalitza com l'únic paradigma de realització personal socialment acceptable per a les dones. La reclusió de les mares-esposes a la llar hi és conceptualitzada, però, no com una reclusió alienadora sinó com la forma més sublim d'alliberament del gènere.

«Desde un punto de vista político, se trataba más de incluir la restitución de la mujer al hogar dentro de los deberes de justicia emprendidos por la cruzada liberadora del marxismo. A la mujer no se la había recluido, sino que se la había rescatado de las garras del capitalismo (...) que intentó alejarla de sus labores» (MARTÍN, 1994: 52).

Si «la mano de hierro del capitalismo industrialista arrebató la rueda de las manos de la dulce Margarita», segons glossa l'altisonant i edificant retòrica de Marichu de la Mora (MARTÍN, 1994: 52), la paternalista i patriarcal mà del franquisme nacionalcatòlic s'afanya a retornar la simbòlica filosa a les *autèntiques* propietàries, i jardins sencers de Margarides s'hi marceixen, falcades.

La constitució del model dominant previst per a les dones en aquests anys, és conseqüència, segons la investigació duta a terme per l'antropòleg Jordi Roca en *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, del desenvolupament d'un univers d'objectius i restriccions centrats bàsicament en l'aspecte sexual.

«Se puede afirmar que nos encontramos ante un discurso que construye el género femenino en base a un tratamiento omnipresente de la sexualidad y del establecimiento e incentivación de un sistema de géneros fomentado en la desigualdad o, como se presenta de manera más eufemística, en la complementariedad» (ROCA, 1996: 11).

En aquests anys i sempre segons el model dominant, el cicle vital de les dones està constituït per una sèrie d'etapes successives que no tenien altre fi que

la consecució del matrimoni¹⁰ i per a tal funció són programàticament educades. Tot i que la definició i diferenciació dels rols de gènere comença ja des del mateix moment del naixement i es consolida en la fase de socialització primària que és la infantesa, és en el període de la joventut (a partir de la pubertat) quan aquells processos constitutius prenen una embranzida decisiva. De fet, la joventut, construïda com a fet biològic i distint per a cada gènere, s'hi troba avalada, des del punt de vista legislatiu, pel Codi Civil de 1889 on s'estableix l'inici de la pubertat en els 12 anys per a les xiques i en els 14 per als xics; edats que ahora determinen el moment en què unes i altres poden contraure matrimoni.

Al mateix temps, la joventut apareix com un període vital d'importants canvis físics i psicològics, d'interés per la sexualitat, d'una certa permissivitat, de més temps lliure i sociabilitat, etc. La confluència de tots aquests atractius converteix els anys de joventut en una etapa profundament perillosa per a la consecució de l'objectiu vital per excel·lència (el matrimoni) en les condicions hegemònicament idònies (que giren, bàsicament, al voltant de la virginitat femenina). Ateses les amenaces de desestabilització que comporta, l'etapa de

¹⁰ Una «institución jurídico-política masculina que sirve de correa de transmisión para la distribución de mujeres entre los hombres y que asegura su paternidad-propiedad sobre los hijos de las mujeres obtenidos por este procedimiento» (GARCÍA, 1999: 231). Perquè les repercussions socials del matrimoni s'estenen molt més enllà de les relacions de parentiu. Concretament, des del segle XVIII el matrimoni experimenta una revalorització apreciable per la seua eficàcia com a instrument de conservació i enfortiment del patrimoni i de l'estratificació social, en consonància amb la legitimació del paper bàsicament domèstic que històricament han desenvolupat les dones burgeses i camperoles. Paradoxalment, en la nostra cultura encara perviuen expressions col·loquials de tarannà sancionador, com ara «matrimoni per interés» o «matrimoni de conveniència», com si el matrimoni sense *interés* o lliure de *conveniència* fóra possible (SÁEZ, 1992).

preparació per al matrimoni no sols ha de ser vigilada de prop i acurtada tant com siga possible, sinó que, a més, es configura amb un cert desprestigi social per desincentivar-la i fer, en canvi, més desitjable el que òbviament no ho és: el compromís matrimonial.

En unes coordenades culturals d'aquest tipus s'incriu l'ambient social construït en la pel·lícula *CM*¹¹. Isabel, la protagonista, és una dona soltera de trenta-cinc anys a la qual se li ha esvaït estèrilment una etapa tant important en la construcció de la personalitat femenina com és la joventut. Tothom n'és conscient, i ella la primera. En Isabel habita la consciència d'una dolorosa contradicció: d'una banda, i com qualsevol dona del seu temps, assumeix els valors dominants i, per tant, contempla el matrimoni com un objectiu vital inqüestionable per a ella; d'altra banda, pateix en la seua pròpia experiència les conseqüències fatídiques del fracàs en la consecució de la fita que dóna sentit a la seua existència, així com el rebuig social que tal desviament suscita entre els qui l'envolten.

¹¹ I, abans que Bardem, el problema de les solteres velles, tractat ja per Arniches en la seua obra teatral, va atraure Edgar Neville per fer vint anys abans la seua pròpia versió cinematogràfica, *La señorita de Trevélez* (1936). Segons afirma el mateix Neville: «*La señorita de Trevélez* [de Arniches] me gusta porque es un asunto tremendamente humano y absolutamente español; mucho más que las flamenquerías y que las monjas. Como que se trata sencillamente de la tragedia de la solterona de provincias, que es la más irremediable de todas las solteronas. Arniches hizo una tragedia grotesca, que a mí me encanta y que hace tiempo quería llevar al cinema. Yo le he añadido una segunda parte al argumento, y parece ser que le ha complacido mucho a don Carlos. Como hay trama desde el principio al fin creo que la película, además de tener calidad, será taquillera. Y celebraré que lo sea, para confirmarme en la creencia de que no sólo se agotan las localidades para ver las desventuras de un niño perdido, el dulce despertar del instinto maternal en una monja o la tragedia de una mocita que deja de ser mocita hasta que luego vuelve a ser mocita para que todo acabe bien» (RÍOS, 1987: 19). Malauradament, del film de Neville apenes queden uns sis-cents metres de fragments (plans solts i alguna seqüència completa) recuperats d'una còpia en mal estat «que por su complejidad, demuestran que Neville había alcanzado ya entonces una notable madurez com director», segons s'afirma en *El tiempo de Neville* (1990: 13).

Així ho expressa Isabel en una colpidora confessió que té lloc davant de Juan (seqüència 23), qui simula estar interessat a establir una relació de parella amb ella com a conseqüència de la broma orquestrada pels seus amics. L'escena, que només compta amb la presència de la parella protagonista, es desenvolupa en un espai exterior, un turó des d'on s'albira bona part de la ciutat al capdamunt dels pujols circumdants i el riu que passa més avall, per l'avenc que s'obri entre les muntanyes. Enmig d'aquest entorn obert, i lluny de la pressió social i espacial de l'entorn urbà, com si l'espontaneïtat del paisatge natural¹² contagiara la protagonista, Isabel s'apropia de la paraula per modelar un llarg monòleg de caire confessional i gairebé catàrtic. La participació verbal de Juan queda relegada a la mínima expressió, poc abans de finalitzar la seqüència (amb una dominant i breu intervenció), ja que la seua presència física basta per servir de detonant a l'emotiu parlament femení.

El soliloqui d'Isabel és un impressionant testimoni de vida exposat amb sinceritat i espontaneïtat, però sobretot impregnat d'una esfereïdora consciència de fracàs personal fruit, com hem dit, de la interiorització dels valors dominants en el seu entorn i dels quals no pot (no vol, no sap, no és capaç de) desvincular-se. Des del començament de l'escena, i portada per la necessitat i el

¹² Natural, ací, en el sentit de no urbà.

plaer d'intimar amb Juan, Isabel sembla experimentar una necessitat imperiosa d'obrir el cor al seu primer i únic pretendent, d'explicar-li com se sent, de quina manera ha viscut aquests anys d'espera i com li'ls han fet viure els altres, quines són les seues il.lusions i quines les frustracions. No és atzarós que unes i altres giren al voltant d'un mateix i dolorós tema: el matrimoni. O, més concretament, el matrimoni que mai no ha pogut signar i que fa anys que *hauria d'haver* celebrat, per tal de ser com tantes altres dones i ajustar-se a aquest model femení del qual se sent involuntàriament exclosa:

«ISABEL.

Claro, porque, fíjese, salí de las monjas hace dieciocho años. Solo tenía una cosa que hacer: casarme. Dieciocho años. Dieciocho años esperando. ¿Se da cuenta?» (Annex 2, 23.6-23.7).

Costa fer-se'n càrrec; i tant. Díhuit anys són mitja vida del personatge. Mitja vida esperant un home desconegut que tindrà a les seues mans la clau d'una existència que no és res sense la *complementarietat* d'un espòs. L'afirmació no pot ser més rotunda. Fins i tot podria resultar una mica excessiva tanta consciència de la pròpia situació en un personatge que mai no ha fet res per eixir-se'n, però una equilibrada combinació de lucidesa i ingenuïtat, resignació i esperança

s'entretreixeixen al llarg del discurs de la protagonista i fa que no per contundent el parlament siga menys convincent.

Isabel parla, parla i parla. I per fer-ho tant li valen els seus propis mots com les paraules alienes fetes seues amb la resignada acceptació de l'hostilitat que les nodreix. «Isabel, ¿no tienes novio?», n'és la frase clau. Isabel es dirigeix a ella mateixa, fins a un total de quatre vegades, la pregunta amb les terribles «palabras del otro [que] siempre suenan en nuestros labios como algo ajeno a nosotros», com afirma L. Spitzer (BAJTIN, 1986: 272), però les assumeix sense contestar-les mai directament. Perquè quan Isabel fon la seua veu amb el discurs citat dels altres i s'autoformula amb valentia la insidiosa pregunta, no ho fa per donar una resposta que tothom coneix sinó per intentar comprendre per què aquesta és sempre i invariablement la mateixa.

«ISABEL.

(...) A veces por las noches me despierto y me pregunto por qué no me he casado. No soy muy fea, digo yo. Ni muy tonta, me parece, ni mala persona. Entonces, ¿por qué? (Mirant a Juan, i recuperant el sentit de l'humor) Ah, misterios. (Tornant a mirar al buit) (...) (Annex 2, 23.10)».

En aquest moment crític de la vida d'Isabel es creua Juan. Quan el jove empleat de banca, gairebé un desconegut, li declara el seu interès per ella i li proposa d'eixir junts, conscient del que això representa, Isabel troba molt poques raons per negar-s'hi. Ell ho intueix i se n'aprofita. En un dels passejos que la parella comparteix, Juan exposa a Isabel la seua oferta, sense saber (sense poder) justificar-la clarament, perquè les seues intencions són transparents per a l'espectador, que està informat de la broma, però inesperades i confuses per a Isabel. En ella, en canvi, sembla barrejar-se una mescla d'atracció repentina¹³ -i fatal-, i de convenciment que les bones ocasions no solen repetir-se, i convé agafar-les quan es presenten.

Retornant a la construcció dels cicles vitals més amunt citada, cal dir que la continuació lògica del període de joventut és aquella en què els joves formen una parella, és a dir, quan reconeixen formalment la intenció d'establir un compromís matrimonial després d'uns anys de preparació o prometatge. Es tracta d'un autèntic ritu de pas o transició entre l'etapa precedent de la joventut i la posterior del matrimoni, per tal com conté les tres fases característiques que acompanyen aquesta mena de ritus (ROCA, 1996): la separació, la marginalitat i l'agregació. Efectivament, el prometatge representa en el model tradicional un

¹³ Justificada, en part, perquè l'actor José Suárez representava amb eficàcia el paper de galant de l'època.

canvi en la condició de l'individu que, a través d'un procés de separació del seu estatus anterior (separació dels amics i amigues per concentrar-se en el promés o promesa), penetra en una fase de marginalitat, liminalitat o transició que, una vegada finalitzada, ha de permetre l'individu reincorporar-se novament a la normalitat perduda sota una nova condició: la d'espòs o esposa. A l'home se li concedeix la prerrogativa (almenys en teoria) de l'elecció de la candidata a formar amb ell una parella.

En *CM* la farsa iniciada per Juan s'hi ajusta perfectament. La declaració formal de prometatge, un dels requisits imprescindibles en el llarg ritual que condueix al matrimoni catòlic convencional, és el tipus de declaració que Isabel realment espera escoltar. I Juan li dóna aqueixa satisfacció. Malgrat les contradiccions que el protagonista sent per l'engany que està executant i que el duen a intentar avortar-lo, les pressions dels seus amics l'empenyen a fer un pas endavant. La declaració, que hipotèticament hauria de donar-se en un moment d'intimitat i privacitat de la parella, se'ns presenta en una inoblidable seqüència poblada de multituds, interferències i soroll. L'escena conté tots els ingredients adients: iniciativa masculina, exposició dels seus sentiments amorosos, proposta de prometatge, intenció matrimonial i resposta femenina; però també molts altres que la converteixen en un dels moments forts de la pel·lícula (seqüència 28).

La 28 és una de les diverses seqüències de *CM* en què el pes discursiu no recau principalment en la informació verbal, sinó en la composició plàstica d'alguns plans i en la interrelació que hi estableix la precisa seqüencialització del muntatge. Pel que fa a la progressió de la història, la funció del moment és una i molt clara, i el mateix Juan la pregonja ja en la seqüència anterior: pretén declarar-se a Isabel perquè es convertisquen en nòvios formals. Ara bé, per representar aquest breu però important moment en la relació d'una parella en els anys cinquanta, la pel·lícula articula una barroca posada en escena plena de -metafòrics- focs d'artifici, tensió i espectadors, amb banda de música inclosa. A més de fer avançar l'acció, aquesta seqüència enriqueix memorablement el discurs cinematogràfic global.

La seqüència ens situa en un ambient típic de processó catòlica. Un PG amb angulació picada funciona com a pla de situació que mostra una multitud de gent amuntegada a les vores del carrer per contemplar l'espectacle religiós que lentament desfila davant seu. Primer uns senyors molt ben vestits, seguits de la mare de Déu; després la banda militar de música i més enrere, un grup de dones vestides de rigorós negre i amb un vel que cobreix els seus cabells, un grup de xiquetes... Una ordenació i una representació social molt més imprecisa que la selecta tria que figura en el guió:

«[A la virgen] La llevaban en andas unos jóvenes de Acción Católica, sudorosos y serios, con grandes escapularios. Y le daban escolta y protección dos estirados miembros de la Benemérita. Brillaban los tricornios de tiempo en tiempo con las luces de los cirios y brillaban también las bayonetas. Encabezando la procesión iba una banda de trompetas y tambores del Frente de Juventudes, detrás de varias escuadras con guión y todo y luego, la presidencia. Unos señores de paisano, dos canónigos, el Alcalde y Jefe Provincial, en uniforme, un comandante de Artillería y un capitán de la Guardia Civil. Luego, en filas ordenadas y dirigidas por algún sacerdote y algún joven con brazalete, venían las mujeres. Todas con velo, cirio y escapulario. Primeros las niñas, luego las vírgenes, después las mayores. Las mujeres ocupaban la parte derecha en dos filas. Los hombres, niños, jóvenes y adultos, [en] la parte izquierda, también con cirio y escapulario» (BARDEM, 1993: 77).

Enmig d'aquests il.lustres ambaixadors del poder i l'organització social local, es troba Isabel. Prompte entra en camp també Juan qui, obrint-se camí bruscament entre la multitud, descobreix Isabel i s'hi acosta. Juan sols pretén declarar-se però haurà de suar per aconseguir-ho. La processó ja està en marxa, i tots els moviments i paraules de Juan resulten inevitablement assimilats al caràcter públic i espectacular de la situació en què s'ha ficat; la intimitat hi és impossible. Una eficaç combinació de plans i contraplans fa palesa la doble lluita que ha d'entaular l'impacient pretendent: no sols ha d'esforçar-se per convèncer Isabel

(cosa no molt difícil), sinó que sobretot ha de lluitar contra els elements en joc, és a dir, contra la *parafernalia* organitzada al voltant de la verge local.

Quan Juan intenta parlar amb Isabel, una oportuna entrada de trompetes se suma als ja existents tambors per interrompre, suposem, l'emotiu discurs del protagonista: gràcies a la intervenció de la banda musical resulta impossible per a l'espectador escoltar les frases de Juan, però la interessada sí que pot fer-ho i tot plegat resulta una perfecta solució d'elipsi verbal. Contemplar les reaccions en el rostre d'Isabel mentre escolta les mítiques frases d'una declaració d'amor resulta una solució molt més contundent que escoltar un més que previsible parlament. Per un moment sembla que els protagonistes han aconseguit un poc d'intimitat, però l'enunciació ho desmenteix ràpidament en deixar veure, en repetides ocasions, el rostre d'una baixeta senyora major que amb expressió preocupada no trau l'ull del comportament impropï dels nòvios. Juan parla i parla; nosaltres no li escoltem res, però ell no para... fins que les trompetes callen de nou i se'l sent cridar: «¡...y te quiero!» (Annex 2, 28.15).

La frase cau com un llampec enmig de la solemnitat i la intensitat de l'ambient religiós-militar dominant i, interpretada com una pagana declaració d'amor, convoca alguns dels més inoblidables plans de la pel·lícula. Es tracta d'una successió de PPP d'endolades i envelades dones majors que giren el cap amb

mirada reprovadora buscant l'origen de la provocació. Formen un total de quatre plans (28.16, 28.17, 28.19 i 28.20) que alternen amb un pla curt d'Isabel i Juan: la censura ancestral representada en els rostres femenins¹⁴ contrasta amb la felicitat immensa d'Isabel i l'expectació de l'esforçat Juan, alhora que contribueix a retardar cruelment la resolució de l'acció (Juan encara no ha obtingut la confirmació explícita d'Isabel). La situació no podria ser menys romàntica per a la parella i les forces vives locals no podrien interferir-hi més.

La resta del monòleg de Juan i les constants interrupcions de la dona que li pregunta si pertany a la congregació relaxen el clímax anterior i mostren el rostre de satisfacció d'Isabel. Sense haver pronunciat una sola paraula, la protagonista transmet perfectament la intensitat amb què viu el moment i l'últim pla de la seqüència (28.24) mostra una plàstica imatge seua: enfocada en contrapicat, amb el rostre perfectament envoltat pel vel i la mirada alçada i segura, Isabel expressa una especial mescla de felicitat i calma, com si es trobara posseïda per un virginal estat de plenitud anímica i se sentira simbiotitzada amb la protagonista del rite religiós¹⁵: «¡Dios te salve, salve María... llena eres de Gracia...!» (Annex 2,

¹⁴ Aquests famosos PPP de *CM* evoquen un precedent immediat en el cinema espanyol com és *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), de Luis García Berlanga, on pot veure's dos plans similars, l'un d'uns rostres femenins i l'altre d'unes vaques pasturant (quan les campanades de l'església convoquen uns alarmats veïns). Però també segueix la tradició plàstica de l'Espanya negra destacadament representada per Francisco Goya o alguns plans de composició expressionista filmats per Sergei Eisenstein.

¹⁵ En veure aquest pla no podem evitar evocar una composició parcialment similar present en *Las Hurdes* (1932), de Luís Buñuel, on apareix una de -les diverses- humils dones que serveixen el capellà d'una solitària abadia. La jove hi és irònicament elevada a una categoria virginal, però amb expressió i connotacions distintes a les de *CM*.

28.24), canta el cor de veus femenines. En l'últim pla (28.24) l'encanteri es trenca quan Isabel s'incorpora al cor de veus i el seu desafinat cant ens recorda que continua sent humana, immensament feliç però humana i, per tant, vulnerable.

En la seqüència de la processó, com en tota la pel·lícula, la protagonista de *CM* és vista i tractada com una candidata matrimonial poc atractiva en general però, això no obstant (o, en part per això), sí que reuneix alguns dels requisits idonis per a ser triada com a promesa que cal no oblidar. Dins del model tradicional femení l'ideal és que, a l'hora de l'elecció de parella per al prometatge, la dona no haja sigut núvia de cap altre home. En cas contrari esdevé immediatament sospitosa, com a mínim, d'una certa lleugeresa moral poc recomanable per convertir-se en esposa i futura mare d'una família respectable. El requisit de la virginitat en les dones és un dels més valorats, en un ambigu i curiós joc d'afirmació-negació de la sexualitat femenina, com comenta J. Roca a partir de la citació d'un fragment prescriptiu procedent de *Pureza y Hermosura*, una de les diverses traduccions del bisbe hongarés Tihamér Tóth:

«Es por ello que: "Tu pureza es lo primero... Hazte discreta, vigilante, cauta, pero al mismo tiempo noble, alegre, encantadora. en una palabra: sé mujer y ángel en una sola pieza, ése es el secreto" (Tóth, 1944: 89). Mujer, esto es, ligada a la sexualidad por excelencia, y ángel, o sea, negándole la sexualidad de raíz»

(ROCA, 1996: 54).

En aquest sentit, Isabel respon al que s'espera d'ella i és, per això, una bona candidata. En la pel·lícula mai no sorgeix la qüestió explícitament, per raons òbvies: si Isabel mai no ha tingut cap nuvi, es dona per cert que tampoc no ha mantingut relacions sexuals amb cap home. L'absència de rumors i xafarderies que ho posen en dubte és, probablement, la millor *prova* de la seua virginitat.

La mateixa castedat es presuposa en Florita de Trevélez, la protagonista de *LST*, però no es pot dir el mateix, en canvi, del personatge femení de *LGM*¹⁶: Luisa és una dona divorciada i a la qual se li pressuposa una certa experiència sexual derivada dels anys de matrimoni. Aquesta major expertesa de Luisa amb els homes fa que el seu personatge no es construïska sobre unes bases de candorosa innocència com Florita (que s'acosta al límit de l'estúpidesa) o Isabel, encara que el resultat final resulte comunament insatisfactori per a totes les protagonistes femenines (Luisa detecta des del primer moment que el tinent és un seductor habitual i -tot i enamorar-se'n- al final l'abandona perquè desconfia d'ell). Remarquem, així mateix, que l'al·lusió al divorci en la pel·lícula francesa representa, per altra part, un tret d'impensable modernitat des la perspectiva de

¹⁶ Sandra, la jove protagonista d'*IV*, queda fora de les comparacions pertinents perquè el seu personatge respon a uns altres paràmetres: es jove i atractiva (guanya un concurs de bellesa local), i contrau matrimoni ben aviat (encara que a causa d'un embaràs engendrat durant la seua solteria).

l'Espanya nacionalcatòlica de l'època.

Per contra, en els barons de l'època -i en els dels textos de ficció- el model sexual és molt diferent. El manteniment de relacions sexuals, o l'existència de fracassos en anteriors relacions de prometatge, lluny de comprometre el seu futur, tendeixen a incrementar el prestigi masculí. Fins i tot pot donar-se una sanció positiva al *vividor* reconegut que haja saciat amb diverses dones les presumptes majors necessitats masculines en matèria sexual. A més a més, al prestigi i admiració més o menys explícits que desperta la suposada experiència masculina s'afegia la virtut de l'acte reparador del compromís (del prometatge i, sobretot, del matrimoni), qualificat amb expressions col·loquials tan significatives com «assentar el cap» (mentre que aquest *assentament* no es pressuposava necessari, *a priori*, en el cas de les dones). Hi opera, doncs, un codi de doble moral que exalça en el sexe masculí allò que condemna en el femení.

En aquest sentit, tant la colla d'amics de *CM*, com la del tinent de Laverne en *LGM* i la dels membres del *Guasa Club*, en *LST* s'ajusten perfectament al model masculí. Juan, a més, no sols freqüenta el Café de Pepita sinó que és amic íntim d'una de les seues treballadores, Tonia. Mentre que Fausto, en *IV*, no deixa de perseguir les dones durant tota la pel·lícula (això sí, amb èxit irregular), fins i tot després de contraure matrimoni amb Sandra, per la qual cosa s'aproxima més

al prototip del Don Juan o Casanova insaciable.

Per altra part, un factor decisiu que determina la facilitat o dificultat amb què les dones accedeixen al matrimoni és l'edat. Atés que l'edat mitjana de matrimoni a mitjans d'aquest segle és de 26 anys per a les dones i de 29 anys per als barons¹⁷, podem situar en la dècada dels trenta del cicle vital femení l'inici del període clarament conflictiu. Una altra variable que cal no perdre de vista és la relació d'edat entre els eventuais promesos. Segons el criteri dominant en els anys cinquanta, es valora positivament l'home que és sensiblement major que la dona, però no a la inversa. La raó d'aquest principi sembla raure en

«la consideración de que siendo el hombre el responsable de la capitalidad de la futura familia, es conveniente que se halle en un estadio de mayor madurez que la mujer, no fuera a suceder que, invirtiéndose la proporción, la mujer (...) se creyera en el derecho a asumir la dirección de la unidad familiar» (ROCA, 1996: 182-183).

Sens dubte l'edat és el factor més apremiant en la situació que viu la protagonista de *CM*: «Isabel, ¿no tienes novio? Ésa soy yo cuando cumplí los que tengo. Y tengo treinta y cinco. (Annex 2, 23.3)». I trenta-cinc anys són molts per

¹⁷ Segons les dades de la Fundació FOESSA citades per Abraham Iszaevich (1996).

a una soltera involuntària d'aquella època. Perquè a Isabel se li esgota el temps de fertilitat sexual i, per tant, es troba pràcticament fora dels límits establerts per al contracte matrimonial, associat com s'hi troba a la reproducció biològica. Isabel està a punt de quedar-se «mosita», com diria la seua mare, o de posar-se «como la mojama», en paraules de la criada (Annex 2, 18.5.f-18.5.g).

Ara bé, la protagonista no sols constata el seu envelliment a partir del pas dels anys, en termes estrictament cronològics, sinó sobretot per la incidència que l'entorn social hi té. Un dels signes més evidents d'envelliment li arriba a la protagonista a través d'una de les poques activitats no religioses de socialització de què tenim constància: les representacions teatrals del grup d'aficionats del Círculo Recreativo en què tradicionalment participa.

«ISABEL.

No estaba mal. Bueno, pues el año pasado... Es una tontería... Se va a reir. A mí me dio pena. (Caminant cap a Juan) El año pasado ya tuve que hacer, figúrese, el papel de madre de la protagonista» (Annex, 2, 23.11.b).

L'inexorable pas del temps comporta altres conseqüències negatives

per a les solteres involuntàries com ella. Els cicles vitals s'hi succeeixen de manera més o menys ajustada als cànons i, a mesura que els homes de la seua generació contrauen matrimoni, es produeix una progressiva i preocupant desaparició dels barons locals que són candidats a portar-les a l'altar (o ja són massa grans, o ja tenen núvia), i la recerca d'homes solters s'ha d'estendre necessàriament a algun eventual foraster (com, de fet, és Juan), suposadament menys exigent, i a qui tal vegada fins i tot supere en edat (com segurament s'esdevé amb Juan).

Però si hi ha res que determine el drama que per a ella suposa haver complit els trenta-cinc sent soltera, això és l'existència d'altres dones d'edat i posició semblant a la seua que, en el decurs dels anys, sí que han tingut la fortuna de trobar marit i tenir-hi fills. Aquestes dones són precisament el referent que converteix Isabel en diana de les més odioses comparacions: l'èxit d'aquelles és la prova més fefaent del fracàs enquistat de la protagonista.

«ISABEL.

Ya sabe, esas tías que hay en todas las familias y que preguntan y critican, y fisgan. Me molestaban, sí, porque hacían comparaciones. Pues fulanita ya tiene dos niños, pues menganita está de cinco meses, pues han pedido a zutanita. Me era igual. Yo esperaba» (Annex 2, 23.1.d).

En realitat, la mancança de marit marca el personatge d'Isabel doblement per tal com va associada a una altra mancança no menys transcendent: l'absència de descendència *legítima*¹⁸. En arribar a la trentena, una dona que siga deficitària en aquestes dues qüestions arrossega una pesada càrrega que l'estigmatitza. I el personatge d'Isabel es troba immers de ple en aquesta conjuntura, incapaç com és de cobrir un cicle de vida tan concret com inqüestionable. De manera tendra però inequívoca la seua criada deixa constància de l'ansietat amb què la unitat familiar espera la *salvació* d'Isabel: «Quiero ser abuela. Bueno... abuela lo será tu madre. Yo, con limpiarle los mocos a tus hijos...» (Annex 2, 18.5.h).

Això és així perquè en el model femení tradicional una vegada s'assoleix la fita del matrimoni, el pas següent i necessari és la reproducció¹⁹, de manera que les categories de dona i mare es fan interdependents, i a penes es pot entendre l'una sense l'altra²⁰, com comentàvem al principi del capítol. De fet, per

¹⁸ La distància de l'argument d'*IV* respecte a *CM* és, en aquest sentit, colossal. En la pel·lícula de Fellini els únics embarassos diegètics són extramatrimonials (tant el de la protagonista, Sandra, com el d'Olga, la germana d'Alberto que manté relacions amb un home casat). Les solucions al *problema* són diverses en cada cas però concordes amb la moral catòlica dominant en aquella època: el matrimoni forçat (Sandra) i la fugida d'amagat (Olga).

¹⁹ No cal dir que la reproducció fora del matrimoni és un signe de fracàs social severament castigat per la moral dominant de l'època i que l'estigmatització de les mares solteres -i dels seus fills- perdura durant moltes dècades. Però és clar que, no per censurada, aquesta forma de maternitat deixa d'existir en el segle XX. Segons els estudis de S. del Campo i M. Navarro (ROCA, 1996: 315), per cada 100 xiquets nascuts, 3,63 eren il·legítims en 1900, 3,91 en 1910, 5,41 en 1920, 5,67 en 1930, 5,07 en 1940, 5,20 en 1950, 2,33 en 1960 i 1,36 en 1970.

²⁰ Quant a les mitjanes d'edat en què aquests importants esdeveniments tenien lloc, J. de Miguel dóna les següents dades (ROCA, 1996: 314): 24,9 anys per al casament en les dones i 28,1 per als homes en 1950; 26,1 per al primer fill entre les dones i 29,3 per als homes en el mateix any.

a les dones d'aquest temps, el matrimoni i la maternitat són «los núcleos que aglutinan la mayor parte de los elementos que le confieren prestigio» (VALLE, 1997: 57), perquè, no ho oblidem, amb la maternitat les dones fan realitat el -que es considera- el seu destí natural.

Un dels factors que més revaloritzen el rol maternal ve donat per la funció que desenvolupen les dones-mares dins de la societat, en tant que receptores i transmissores dels valors morals hegemònics, puntals i espills de les futures generacions. Així de clar ho expressa un article de juliol de 1958, de la revista de la Secció Femenina *Teresa*:

«Lo que se aprende en el propio hogar no se olvida jamás. La mujer es la que transmite la continuidad de las cosas, la que prepara el nuevo ser para el futuro. Ella debe dar al niño la primera lección sobre la Patria y hacerle entender que ésta no es sólo un accidente geográfico. Cuando se nace español, se contrae una gloriosa y transcendental responsabilidad y la obligación de servir hasta el fin» (OTERO, 1999: 104).

La maternitat és, efectivament, un dels constructes més eficaçment associat al gènere femení²¹ i l'instint maternal una indissociablement seqüela. Si bé

²¹ Referint-se a les cançons populars de consum, M. Vázquez Montalbán (1998: 123) apunta que la mare és «un fascinante tema para cualquier practicante de la sociología literaria. (...) Hay madres de Juanito Valderrama, de Charles Aznavour y de Manolo Escobar. Y apenas hay diferencias (...). Las corrientes de la sentimentalidad

no existeix una teoria unívoca ni una explicació precisa dels instints i, malgrat que el concepte d'«instint maternal», com a efecte espontani i instantani de la maternitat, es manifesta com un supòsit profundament arrelat en el món de les creences, ja fa més de quaranta anys que R. Briffault, entre altres, va insistir que el maternal no és un instint primari. Però en ell es basen les concepcions exaltades de la femineïtat i la maternitat abnegada, com la citada, que ni són universals ni sorgeixen del no-res. Ans al contrari, procedeixen d'una llarga tradició²² desenvolupada a Europa a partir del segle XVII aproximadament, que es consolida en el XIX i que es manté durant bona part del XX.

popular son, hondamente, muy estables y sobre todo cuando se convierten en ríos que alimentan tanta hortaliza, en una época en que cualquier forma de agua se manipula como de interés nacional y los pantanos constituyen la supervivencia de la arábiga arquitectura psicológica».

²² L'estudi contrastat de la maternitat i la infantesa, per exemple, a l'Edat Mitjana i a l'època moderna europees, en subministra significatives diferències històriques i culturals. Crida l'atenció la minsa consideració que els fills mereixien en les societats feudals, ja que els pocs anys de vida els feien escassament productius (excepció feta dels hereus, transmissors del patrimoni familiar quan aquest existia). Enfront d'aquesta concepció social, a partir dels segles XVII i XVIII s'inicia un canvi significatiu, sobretot entre la petita burgesia i les classes populars, segons indica Carmen Sáez en la seua anàlisi epistemològica de la maternitat. La difícil situació demogràfica (dramàtic descens del nombre d'habitants) i econòmica sorgida en els segles XVII i XVIII europeus suscita la necessitat de promoure importants canvis socials entre els quals cal destacar la revalorització social de la infantesa, que assoleix un valor de mercaderia i comença a ser considerada com un sector d'alta rendibilitat econòmica: «Filántropos, fisiócratas, "patriotas" en fin, empiezan a promover medidas que hagan rentable esta infancia que abarrota las instituciones y que debe salir de ellas, para resarcir al Estado de la deuda contraída a través de los cinco-seis primeros años en que fue protegida por éste (...)» (SÁEZ, 1992: 141). De retop, les capacitats femenines experimenten un reciclatge que les torna quasi exclusivament maternals i comença a teixir-se el mite de la mare amantíssima: «Pues bien, tanto las nodrizas, como las mujeres frívolas, como las estudiosas, las campesinas y las obreras fabriles fueron culpadas de la ruina europea, atribuyendo ésta al abandono de sus obligaciones de la crianza, que se convirtió en el objeto de mira primordial a partir de este momento. De forma artera, los padres de la Revolución ocultaron el deterioro progresivo de la agricultura, el peso muerto de los grandes latifundios, la presión fiscal, la acumulación de riqueza en pocas manos, la transición, en fin, de un tipo de economía periclitada (medieval) y otro incipiente (capitalista) que creaba sus víctimas a partir de la miseria atroz que asolaba las clases populares (...)» (SÁEZ, 1992: 140-141). El canvi en la concepció de la maternitat s'esdevé, doncs, «no a través de mutaciones genéticas, sino de un adiestramiento social llevado a cabo desde los primeros años de vida, en los cuales se educa a las niñas no para ser mujeres o como ellas mismas, sino para ser una madre como lo fueron sus madres (...), al menos de su estrato social» (SÁEZ, 1992: 144). Des d'aquesta perspectiva es construeix la perfecta estampa de la dona-mestressa de casa-esposa-mare que impregnarà el segle XX.

«El que las mujeres tengan hijos, se encarguen de su cuidado y generen hacia ellos sentimientos afectuosos no es nada nuevo. Pero la noción de *amor maternal* con los rasgos de abnegación, entrega y heroísmo que se le atribuyen, y su elevación a la categoría de instinto, comienza a aparecer en nuestro contexto cultural hacia finales del siglo XVIII alcanzando su apogeo durante los siglos XIX y XX. Varios trabajos se han encargado de mostrarlo (Badinter, Aries, Ferro, Tubert...)» (GARCÍA FERRANDO, 1999: 235).

Lògicament, en un context social com el creat en *CM* el personatge d'Isabel no pot estar-se de somiar amb la maternitat (sancionada, és clar, pel casament previ) i la protagonista alimenta el desig de tenir fills com si d'un instint natural es tractara. És conscient, però, que a aquestes altures de la seua vida ja no hi encaixaria massa bé. En l'hipotètic cas que es produïra un casament tardà, Isabel es convertiria en una mare excepcionalment gran per a la mitjana de l'època i la marca de vellesa l'acompanyaria durant tot el període de criança: «Pienso, bueno, si por ejemplo me caso este año, y tengo un niño el que viene, le llevaré treinta y seis. Seré una madre vieja. Eso me pone triste» (Annex 2, 22.10.a). Però el desig d'ajustar-se al rol és més fort que tot això i ella no hi renuncia. Quan visita, acompanyada de Juan, el futur pis matrimonial encara en construcció, Isabel no pot estar-se de tenir en compte quina seria la hipotètica habitació que reservaria a les criatures i de quina manera la decoraria:

«ISABEL. ¡Huy, no, no, no! Me olvidaba. (Pegant
la volta, feliç) ¡Esto es para los niños!

b-Juan entra en camp per l'esquerra, en PML. Segueix dibuixant.

ISABEL. Con dibujos en la pared, y juguetes..., y
muñecos... y estrellas en el techo.
(Caminant cap a Juan) Tendremos
muchos niños, pero muchos, muchos,
muchos...» (Annex 2, 39.3.a-39.3.b).

El matrimoni, sancionat pel sacrament de l'església catòlica, és el desembocament natural de la relació de parella en els anys cinquanta: important per als homes i essencial per a les dones. I diem essencial perquè, per a elles, el casament no només representa l'única eixida socialment i majoritàriament acceptada per materialitzar l'ideal de femineïtat que el discurs dominant hi prescriu, sinó que constitueix l'única via per garantir una estabilitat material i un sosteniment econòmic mínims (excepte per a un reduït nombre de dones econòmicament autosuficients per rendes heretades o pels ingressos del seu propi treball). Com a conseqüència de l'orientació essencialment familiar de la vida femenina i de la dedicació al treball no remunerat dins de l'àmbit domèstic, la major part de les dones són excloses del món laboral extradomèstic.

I això a pesar de la desaparició massiva de la població masculina produïda durant la Guerra Civil espanyola, que genera en el país certes condicions necessàries per obrir una porta a la incorporació de les dones a tasques que, en el context dels anys trenta i quaranta, li estaven estructuralment vedades. Però malgrat aquesta possibilitat teòrica, la realitat és que aquestes condicions no es tradueixen en una incorporació efectiva de la població femenina al món laboral en termes equiparables als de la població masculina (com, per exemple, ocorre als EUA arran de la segona Guerra Mundial). A l'Estat espanyol, el treball femení extradomèstic no deixa de ser considerat com una «violació del model ideal dominant» (COMAS, 1990: 41) entre les classes mitjana i alta; sols entre les classes populars representa una eixida eventual de l'àmbit familiar motivada exclusivament per raons econòmiques, però mai no justificada per un desig d'independència econòmica o de realització professional.

«En efecto, vemos que la presencia femenina en otros ámbitos diferentes del hogar sólo está permitida en el caso de que la mujer se vea obligada por la necesidad y no con carácter permanente, sino transitorio. En este último caso la mujer debe tener presente que está invadiendo un campo que corresponde por derecho al hombre, cosa que ha de hacerse perdonar» (AMADOR, 1989: 374).

Per tant, en els anys cinquanta la responsabilitat de proveir els

ingressos econòmics adients per al sosteniment familiar continua recaient bàsicament en els barons²³. Aquest deure atorga als homes una autonomia, una independència i uns privilegis específics del seu gènere, exemplarment descrits per A. García Figar, un autor de l'anomenada «literatura edificant de postguerra», en *Por qué te casas. Para qué te casas. Con quién te casas* (1945).

«Es el hombre, y no la mujer, el que ha de resolver el problema económico de la familia, teniéndolo concluido y finalizado antes de contraer matrimonio. El trabajo y el ahorro han de hacer el milagro. (...) El haber del novio, bastante a llenar las necesidades del hogar, se ha de medir, no sólo en relación a dichas necesidades tomadas en su forma global, sino también en relación a las necesidades personales del hombre, el cual suele consumir en su persona una buena parte de sus rentas, sueldo, etcétera. Muy difícil será privar a estos hombres de sus cigarrillos, aperitivos, licores, etcétera; y, de acortarles la ración -que quitársela por entero sería imposible-, crearíase un estado de mutismo y malhumor inaguantables» (ROCA, 1996: 180).

Com a bones representants de la classe social a què pertanyen (la petita burgesia), ni Isabel ni la seua mare no tenen un treball remunerat; tampoc no s'ocupen directament de les tasques domèstiques, ja que compten amb una tercera

²³ Si bé entre les classes populars era molt freqüent que les dones aportaren alguns suplementos econòmics fruit de treballs poc importants (neteja per hores, llavat de roba, etc.) que servien per cobrir certes despeses especials (compra de llaminadures, distraccions, millora de l'hàbitat...), com assenyala Michelle Perrot (1992) referint-se a la societat parisenca de finals del segle XIX, parcialment extensible també al context que ací ens ocupa.

persona encarregada d'ocupar-s'hi, la *chacha*. A casa, Isabel sols s'ocupa de petites coses, com descobrir les gàbies dels pardals pel matins o escriure la llista de la compra, però mai no la veiem desenvolupant treballs d'altra mena. En conseqüència, Isabel disposa de molt de temps lliure. Per altra part, té molt poca vida social: mai no la veiem fer visites a altres cases, assistir a algun esdeveniment social de relleu o exercitar-se en alguna activitat per distraure's, llevat dels passejos o la rutina de caire religiós.

En conseqüència, Isabel es troba molt sola en la vida que li ha tocat viure i s'avorreix. I apenes pot fer res per evitar-ho. La seua posició social determina el que *una dona com ella* pot o no pot fer, i treballar és una de les moltes coses que li estan vedades. Això l'obliga a descartar les satisfaccions de realització personal que, ni que fóra de manera compensatòria, li podria reportar una ocupació laboral. De nou el pes de les paraules alienes s'hi imposa: «en seguida mi madre, que si soy una señorita, que si patatín, que si patatán... Y mis tías: "Isabel, ¿qué va a decir la gente?"» (Annex 2, 23.9.a). Podrien pensar, és clar, que treballa perquè ho necessita, és a dir, perquè li calen els diners que en guanyaria, i això seria tremendament ofensiu per a una senyoreta de la seua posició. Isabel és «la típica muchacha primorosamente educada para la nada», «repleta de grandes virtudes inútiles» (EGIDO, 1983: 66).

Les satisfaccions d'aquesta mena, com tantes altres, queden constretes

a l'únic terreny on la voluntat individual no pot xocar contra els valors dominants: el terreny del pensament, dels somnis i de la imaginació. Amb un gest de complaença Isabel confessa a Juan el seu truc per sobreviure en un món tan hostil: «¿Sabe lo que hago? ¡Sueño! ¡Sí! Me imagino cosas. Por ejemplo, me gustaría ser azafata. Debe ser bonito, ¿no?» (Annex 2, 23.9.b-23.10.a). Juan no hi respon.

Una possible via per aconseguir el seu somni, el matrimoni pactat per les famílies dels núvies, ni tan sols és esmentada per la protagonista en aquesta conversa amb Juan perquè clarament queda fora del seu abast: ella no és prou rica per resultar atractiva als ulls d'aquells disposats a sacrificar la joventut de la núvia a canvi d'una sucosa compensació econòmica. La mateixa Isabel s'encarrega d'aclarir indirectament aquest punt al principi del seu parlament, especificant que els ingressos familiars són més aviat escassos ja que es redueixen a la pensió que compensa la mort del pare militar i a les rendes que els proporcionen unes terres de Jaén²⁴. Isabel no és això que s'anomena *un bon partit*, entre altres coses perquè l'absència -oportuna²⁵- de la figura paterna ha impedit incrementar el patrimoni d'una família de classe mitjana (baixa) com la seua.

²⁴ Heus ací una altra *errada* (a més de l'autorització de l'acrònim RENFE) de la censura, aquesta no assenyalada per Bardem: l'esment del topònim andalús en el diàleg contravé la consigna d'indefinió temporal i espacial imposada al director. El mateix s'esdevé a les al·lusions a l'origen madrileny de Juan i Federico.

²⁵ Oportuna pel que representa d'absència de protecció de la protagonista femenina. Recordem que la tradicional adscripció del gènere femení a la tutela masculina construeix com a natural un estat de dependència femenina de la figura paterna (o, en absència d'aquesta, del germà) fins que la dependència passa a ser matrimonial i l'espòs substitueix el pare.

Fora del model matrimonial, i malgrat ser contrària als objectius d'autoreproducció i perpetuació de tota societat, l'única alternativa socialment respectada per a les dones és entrar en un convent. Les religioses consagrades a Déu sempre han sigut tractades com un cas apart, perquè sacrificar la virginitat a la divinitat dignifica (i sacralitza) la solteria. És una opció que sembla haver tingut una gran acceptació en èpoques passades²⁶. Però cap a mitjans del segle XX no és el model de vida més desitjable ni tampoc el més desitjat, i en *CM* s'escolten expressions col·loquials tan poc pietoses com ara «quedar-se per a vestir sants» o «tenir cara de monja» que en donen testimoni.

L'altra opció possible, la solteria, contitueix, entre les dones, un sector no minoritari²⁷ i sovint vist com a problemàtic²⁸, a diferència del que s'esdevé amb els barons en la mateixa situació. Si bé moltes dones solteres desenvolupen

²⁶ «[en el Antiguo Régimen] (...) aunque (...) abundan las religiosas que infringían las normas oficiales que las reducían a una castidad mal soportada o aceptada involuntariamente, la vocación religiosa espontánea y totalmente voluntaria era tan frecuente, por lo menos, como la situación anterior [el matrimonio]» (SÁNCHEZ-ORTEGA, 1982: 117).

²⁷ Unes dades del segle XIX estableixen la següent distribució de població femenina: en 1860 el cens de població espanyola conté 15.673.536 individus; 7.907.973 són dones, de les quals 4.343.158 són solteres, 2.862.018 casades i 702.800 vídues (és a dir, que hi havia més de cinc milions de dones soles o sense marit) (ALBORCH, 1999: 33-34).

²⁸ De la preocupació que la solteria femenina pot arribar a suscitar en una societat on el matrimoni és l'opció hegemònica donen compte alguns fets ressenyats per C. Alborch en *Solas*. E. Jalan, per exemple, va descriure tres classes de solteres a l'Anglaterra del segle XIX: les filles obedients, les rebels desesperades que intentaven escapar de les restriccions de la seua posició, i les noves dones que buscaven transcendir l'estereotip de solteres velles fracassades i que necessitaven la solteria per tenir autonomia i llibertat de moviments. Convertides en problema àmpliament debatut en la societat del seu temps, fins i tot els parlamentaris anglesos van proposar que les desocupades solteres velles havien de ser embarcades a les antípodes, on calia la seua presència. Semblantment, als EUA es va suggerir que l'*excedent* de dones solteres es traslladara a llocs com ara Oregó o Califòrnia, on la població era majoritàriament masculina (ALBORCH, 1999).

importants tasques d'ajuda social, especialment a les ciutats on «la filantropía se transforma en trabajo social» (ALBORCH, 1999: 39), la seua és una opció gens recomanable en la societat que viu el canvi del segle XIX al XX. Les solteres hi constitueixen un dels sectors socials femenins més devaluats²⁹, fins al punt que arriben a ser identificades com les víctimes més propícies per adquirir la malaltia femenina per excel·lència, la histèria. I la meritòria tradició continua sota el franquisme, època en què les solteres d'edat madura són habitualment objecte de compassió o de burla perquè

«[I]as casadas son las únicas mujeres que existen (...); la soltera recibe el apelativo nada amable de "solterona" y se la considera "el egoísmo con faldas, a veces, y en general, un conato frustrado de esposa"» (CAPEL, 1989: 313).

D'aquestes dones que no poden crear una nova unitat domèstica a partir del matrimoni en la postguerra espanyola³⁰, l'estudi *Vides de dones* (COMAS, 1990) proposa la següent tipologia de la solteria atenent-ne la motivació:

²⁹ En el terreny literari, les obsessions de les dones solteres, joves o velles, per aconseguir un marit han sigut també font de freqüent inspiració, com ara en les anomenades *comedias de enredo* del Segle d'Or en llengua castellana, en què les dones pareixen ser capaces de qualsevol cosa per aconseguir el marit que desitgen (SÁNCHEZ-ORTEGA, 1982). Les solteres velles, en tant que excepcions no desitjables del model dominant, són vistes amb reprovació o burla. «La solterona (,,), con su apariencia enjuta, olía a rancio. Era un ser improductivo, según Balzac, quien afirmaba que el destino de la mujer y su única gloria era hacer latir el corazón de los hombres. La mujer, pues, constituía una propiedad que se adquiría por contrato... No era sino un anexo del hombre. En gran medida, a las solteras se las consideraba mujeres sobrantes, malvadas, intrigantes e inquietantes. Eran vistas como seres asexuados para quienes el matrimonio se preveía más que improbable» (ALBORCH, 1999: 31).

³⁰ L'estadística aportada per A. de Miguel (ROCA, 1996: 305) sobre els casaments de dones entre 15 i 49 anys d'edat n'és ben eloqüent: mentre que l'índex se situa en el 52% per a 1930, el 57% per a 1960 i el 61% per a 1970, en 1940 és sols del 47% i, en 1959 del 48%.

-Les *solteres per obligació*: la gran majoria, a causa d'una pluralitat de circumstàncies que van des d'haver perdut la mare i haver de sacrificar la vida personal a la família, a estar superprotegides dins de la unitat domèstica, passant per la falta de mitjans econòmics o, en molta menor mesura, per un aspecte físic poc agraciat. En aquest grup caldria incloure el personatge femení que protagonitza *CM*, soltera per obligació a conseqüència d'una atzarosa confluència de circumstàncies...

-Les *solteres per convicció*: una escassíssima minoria econòmicament autosuficient que pot i vol triar la vida no matrimonial, perquè, en general, i com assegura C. Martín Gaité, «vocación de soltera no se concebía que la pudiera tener nadie³¹» (MARTÍN, 1994: 42).

-I les *vídues abans de casar-se*: aquelles que perden el promés en el front durant la Guerra Civil i que després no van volen casar-se amb un altre home.

¿Què fa l'entorn social per aquestes dones solteres? ¿Les ajuda a

³¹ «Si son de veras mujeres, consideran el magisterio, la administración, la farmacia o el probador como marcos lucrativos; quizás sugestivos; pero como marcos. La médula está ausente. Y lo dejarían todo felices, cuando un otoñal les dirigiera una carta pidiendo ternura y ofreciendo protección» és l'autoritzada opinió d'un text edificant de 1958, *Solteras*, de Beguiristáin (COMAS, 1998: 51).

acceptar dignament la seua condició quan, a partir de certa edat, esdevenen casos preocupants o irremissiblement perduts? La resposta sembla ser *no*. Igual que a principis de segle, en els anys cinquanta també les solteres velles són considerades com a individus que se n'ixen de la norma³² i, per tant, com un sector socialment desviat³³. De manera que allò que es diu de la desviació social en general pot predicar-se també de les solteres convertides en *solteronas*: «ningún comportamiento es desviado por sí mismo; se vuelve desviado cuando se define como tal» (NEMESIO I SERRA, 1999: 151). Perquè, com assenyala el sociòleg H. S. Becker en *Los extraños*,

«la desviación no es una cualidad del acto que la persona comete, sino más bien una consecuencia de la aplicación que otros hacen de reglas y sanciones al infractor. El desviado es alguien al que esta etiqueta le ha sido aplicada con éxito; el comportamiento desviado es el de las personas así calificadas» (NEMESIO, 1999: 151).

La posició de marginalitat converteix *las solteronas* en individus febles dins del seu entorn social i per això especialment susceptibles d'atraure la

³² Norma entesa com a moda, com a tendència majoritària.

³³ A pesar que els conceptes de desviació i marginació no són equivalents per a la teoria sociològica i que, en principi, la situació d'exclusió de les solteres velles seria més un cas de marginalitat que de desviació, des del nostre punt de vista la ritualització i l'estigmatització de la vida d'aquestes persones en una societat tan extremadament conservadora i tradicional com ho és l'espanyola dels anys cinquanta podrien ser arguments amb prou pes per considerar-les com a individus socialment desviats.

burla, les bromes i la maledicència d'aquells que se senten normals i, per això, més forts. El marcat rebuig d'aquells que es troben acomodats dins del sistema envers un model femení inassimilable és un fet potser no tan sorprenent si pensem en els termes que ho fa Dolores Juliano sobre els sectors socialment més desprestigiats (originàriament referida a la figura de la sogra):

«en cualquier sociedad estratificada, la máxima desvalorización se corresponde con la mayor eficacia contestataria, con lo que muchas veces se puede partir de individualizar el sector que sufre más injurias para encontrar a quienes resultan más difíciles de asimilar» (JULIANO, 1989: 82).

No oblidem que la desviació és, simultàniament, una amenaça i una forma de protecció per a l'estabilitat social. És una amenaça perquè, en cas de ser massivament imitada, s'hi trencaria l'estructura dominant que tota societat tendeix a conservar. Però la desviació també té una funció protectora de l'ordre establert perquè als desviats s'atorga l'important paper de convertir-se en unes imatges negatives evidents i notòries per a tots, una sèrie de destins nocius que cal evitar clarament. Destins i imatges que permeten als *bons ciutadans* construir i confirmar els exigents esquemes de comportament dins dels quals es reconeixen ells mateixos, de manera feliç i tranquil·la, amb la seguretat de ser normals.

«[U]na de las más importantes funciones de la desviación consiste en la integración del grupo. El desviado es considerado como un enemigo externo capaz de perturbar el bienestar del grupo. Los sentimientos derivados de la frustración, de la insatisfacción y de la injusticia social se canalizan contra el presunto enemigo y potencian el sentimiento de solidaridad del intruso. La cohesión entre los miembros conformes aumenta, los cuales tratan de diferenciarse y, a la vez, de protegerse contra la desviación» (NEMESIO, 1999: 152).

Coherentment amb això, el discurs dominant de la família, així com el de les amigues o dels consultoris sentimentals, coincideix a dirigir-se a la soltera amb el propòsit d'alentar la il·lusió que algun dia podria deixar de ser-ho i d'estimular-la a la competició permanent amb les altres aspirants, com assenyala C. Martín Gaité. No es prepara les solteres velles per al que realment serà el seu futur sinó que s'hi fomenta la frustració que, alhora, provoca sentiments de culpabilitat i de fracàs personal. L'univers femení gira al voltant d'una única i implacable fita, i totes les energies femenines han d'estar al servei de la captura de l'omnipotent baró. Referint-se als textos preceptius de la conducta ideal femenina, la citada autora reflexiona així:

«una de las conclusiones a que he llegado, después de darle muchas vueltas a las contradicciones (...) es que a las solteras que no van a encontrar marido se las

margina o se las caricaturiza, pero nunca se habla con ellas realmente. Las alusiones a su existencia no pasan, en el fondo, de ser una abstracción exenta casi siempre de buena voluntad. Resultaba menos enojoso seguirlas incluyendo en el gremio de las que no han perdido las esperanzas de casarse, lo cual significaba ignorar su verdadera identidad, o mejor dicho, tergiversarla descaradamente. So capa de intención piadosa y alentadora, que bien mirado era insulto, a la mujer solitaria se la arrojaba despiadadamente del paraíso» (MARTÍN, 1994: 50).

De manera que totes aquestes *exiliades del paradís* esdevenen un problema marginal que el discurs dominant en els anys cinquanta evita d'escometre directament i nega amb això la possibilitat d'una coexistència no satanitzada. De pas s'obvia (o pitjor, s'amaga) un fet estadístic, per altra part bastant evident, com és que a causa del decisiu enfrontament bèl·lic entre dos bàndols que comparteixen la ciutadania, la població masculina espanyola és greument delmada en els anys posteriors a 1936. Conseqüència d'aquest desequilibri demogràfic i durant almenys un parell de dècades, un bon nombre de dones³⁴ no poden casar-se mai per la senzilla raó que no hi ha prou homes amb qui fer-ho. Si els primers sacrificats per la guerra i la postguerra civils són, en primer terme, les dones i els homes extints, possiblement les víctimes menys reconegudes a mig i llarg termini són les dones condemnades a una solteria i una infecunditat estigmatitzadores.

³⁴ En un número de *Letras* de 1951 (MARTÍN, 1994: 49) hom cita el cens de Madrid, segons el qual el nombre de dones superava el de barons en 200.000.

No és aventurat afirmar que en el context social dels anys quaranta i cinquanta, les dificultats per formar parella deriven inicialment d'un problema demogràfic³⁵, encara que el discurs dominant ho silencie i hi romanga inalterable. Per això,

«[a]firmar, según se ha hecho, que las mujeres nacen para ser esposas y madres tiene el mismo fundamento que decir que los hombres lo hacen para ser esposos y padres; educarlas para el matrimonio y la maternidad, sin garantizarles el logro de ambos, es un profundo error. Ni uno ni otra pueden convertirse en fines de la vida femenina porque ambos son contingentes» (CAPEL, 1989: 317).

No sols és un gran error, diríem nosaltres, sinó també una imperdonable manifestació de miopia i sadisme difosa per totes les instàncies implicades en el contracte social.

En la pel·lícula, el personatge d'Isabel s'ajusta una vegada més al model tradicional i viu la seua solteria com un inexplicable càstig que li ha tocat viure però, conserva viva l'esperança que algun dia arribarà aquell home que ha de salvar-la i donar sentit a la seua existència (via contracte matrimonial). Per tal d'actuar com tothom espera que ho faça i perquè el sentit de la seua vida hi està en

³⁵ Si bé està comunament acceptat que les guerres acaben produint, a la llarga, més augments de la població que descensos en compensar-se les víctimes amb un increment dels naixements, el cas espanyol és anòmal segons l'estudi de J. de Miguel (cfr. en ROCA, 1996: 311) perquè no va tenir les conseqüències demogràfiques esperables.

joc, Isabel trau forces d'on no les té i, malgrat tots els comentaris maliciosos..., espera. En sintonia amb un dels tòpics literaris femenins més comuns, com una Penèlope més, i fidel a un romàntic ideal, la protagonista hi posa confiança:

«ISABEL.

Yo esperaba... Estaba segura de que alguien vendría y me llevaría de aquí (...). Me molestaban, sí, porque hacían comparaciones. (...) Me era igual. Yo esperaba. Claro que ya no pensaba en un príncipe azul. (...) Sí, la pobre mamá se angustiaba, pero yo, yo esperaba. (...) Dieciocho años esperando. (...) Y venga a esperar, y venga a pasear arriba y abajo por la calle Mayor» (Annex 2, 23.1.c-22.7).

I a pesar d'això, la conducta del personatge no deixa de ser reprovada per molts dels personatges que l'envolten, és a dir, pel seu entron social. Justament contra l'estigmatitzadora mirada social que la solteria femenina suscita en el context provincià que acull les ambigües relacions entre la parella protagonista es dirigeix una de les crítiques més implacables de *CM*. La duresa i crueltat de diverses situacions i comentaris representats en la pel·lícula així ho denuncien, ja siga a través de les paraules dels altres, ja siga a través dels comentaris

d'autoconsciència de la protagonista doblement víctima: de la broma i de l'entorn³⁶.

La seqüència cinquena és molt rica i explícita dels comentaris aliens. Els valors associats als models de gènere sexual prevalent entre el grup d'amics format per Juan i la seua colla es fan palesos de manera diàfana. Tots ells caminen tranquil·lament amb el foraster eventual, Federico, per un carrer pròxim al carrer Mayor i una eloqüent frase d'«el calvo» trenca ben aviat el silenci: «¿Qué te parece el ganado» (Annex 2, 5.1), diu l'eixerit advocat, referint-se a les dones que es troben com ells al carrer. El comentari no sols és impactant, sinó que determina el to marcadament sexista que caracteritzarà les posteriors referències del grup d'amics al gènere femení i la seua manera de relacionar-s'hi.

Aquesta seqüència conté, a més, una de les accions emblemàtiques del cronotopo del camí (BAJTIN, 1989), la trobada casual³⁷, que esdevé un recurs perfecte per diegetitzar la presentació del personatge femení protagonista a través d'una presentació formal, per altra part inevitable en la petita ciutat. Juan no pot

³⁶ A diferència de Juan, que és botxí de la broma i, en un altre grau, víctima de l'entorn.

³⁷ Una trobada que, com en els relats de viatges, tindrà conseqüències decisives en el desenvolupament de la trajectòria vital dels personatges protagonistes. Segons Bajtin, «[g]eneralmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el "camino". El "camino" es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (...), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, (...). En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio (...). El tiempo parece aquí verse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: el "camino de la vida", "empezar un nuevo camino", el "camino de la historia", etc.» (BAJTIN, 1989: 394). No obstant aquesta riquesa potencial de trobades, els carrers (la forma de camí que ací ens interessa) estan també subjectes a determinades restriccions socials d'accés, com comentem en el tercer capítol.

eludir l'esposa del seu cap, Doña Victoria, qui passeja acompanyada d'una altra dona més jove, i s'hi produeix el protocolari intercanvi de presentacions. A través d'ell Juan i Federico (i amb ells, l'espectador) descobreixen no poca informació sobre l'-aparentment- intrascendent presència femenina: té el nom d'Isabel Castro; viu al carrer Mayor; no és família de Don Rafael, el de la farmàcia de la plaça (com Juan afirma suposar), sinó filla del difunt Don Blas, el coronel de cavalleria. I tot això sense que Isabel pronuncie més que un parell de paraules («Tanto gusto» i «Encantada»), perquè l'encarregada de difondre i obtenir la informació *pertinent* (és a dir, relativa a la posició social dels desconeguts i a la seua disponibilitat matrimonial) és la dona més major, que hi exerceix d'improvisada celestina.

En aquest primerenc moment encara no sabem amb seguretat si Isabel és soltera o casada, però un parell d'indicis del diàleg apunten clarament cap a la primera possibilitat. Primer, i a diferència del que s'esdevé amb Doña Victoria, presentada com la senyora de Pérez Ramos, a Isabel se la defineix sols pel cognom propi, val a dir, patern, i per ser «la filla de...» i no «l'esposa de...». A més d'això, Doña Victoria té la iniciativa d'interessar-se sobre la presumpta permanença del jove foraster. Quan s'assabenta que sols hi està de pas i que, a més, és escriptor, dirigeix a Isabel unes eloqüents interjeccions («Aaaaaaah») i mirades de complicitat mesclades amb decepció que desvelen, com si les portara escrites en la cara, les idees que li provoca la presència de Federico com a potencial candidat

matrimonial.

Molts altres sucosos i elaborats moments evidencien els valors socials des dels quals es percep la solteria d'Isabel a la petita ciutat. En la seqüència citada (5.2) «el calvo», Luciano, Luis i «el doctor» esperen Juan i Federico mentre es dediquen a l'observació comentada de les senyores que circulen davant d'ells, fora de camp, i entre les quals es troba Isabel. Luciano s'hi refereix amb burla: «La que no tiene remedio es Isabel. Ésa se queda para vestir santos» (Annex 2, 5.2.a). El mateix Juan comparteix aquesta opinió en diverses ocasions, com quan és dins del bar Miami i li comenta a Federico: «Tiene razón Luís. Está muy vista ya. Ésa se queda soltera» (Annex 2, 10.8). En un altre moment, el mateix Juan formula una feridora pregunta a Isabel: «¿Qué hace su novio?», sabent perfectament que no en té, com li reprén la mateixa Isabel: «¿Para qué me pregunta eso? Todo el mundo sabe que no tengo novio» (Annex 2, 13.2.g-13.2.h). Més endavant, una vegada convertits en parella i enfadat per la discussió que acaben de tenir, Juan li retreu que siga capaç de fer qualsevol cosa per conservar un nóvio: «¡Claro! ¡Tú pasas por todo! ¡Pasarías por todo! ¡Ya tienes novio! Eso es lo único que importa, lo único que importa a una...», i serà Isabel qui acabarà l'oració: «...A una soltera como yo, ¿no? Un marido, sea el que sea. ¿Me crees así?» (Annex 2, 46.3.a). Evidentment, sí que la hi creu.

Però molt més cruel que tot això és el diàleg que els amics de Juan pronuncien en un context espacial tan característicament masculí com ho és una sala de billar, ubicada al casino del Círculo Recreativo. Quasi com una vençuda de guerra, Isabel és víctima de diverses caricatures que prenen la solteria com una rica font d'insults i menyspreu. El moment és durant una partida de billar, i després d'haver vist Juan i Isabel passejar junts pel carrer Mayor.

«LUCIANO. (Tus i es torca amb un mocador)
Pobrecilla. A mí me da lástima.

CALVO. Tú eres idiota.

DOCTOR. No sé qué te habrá hecho la chica.

LUIS. (Al doctor. Llevant-se el cigarret dels
llavis i deixant-lo a la vora de la taula)
Existir.

CALVO. Eso. Y pasearse todos los días por la
calle Mayor (agafant un guix i passant-
lo pel tac).

LUCIANO. Como todas las mujeres de aquí.

CALVO. ¡Cuando son jóvenes! Pasean, y luego se casan... y ya está.

DOCTOR. (Amb el cigarret entre els llavis) Y si no se casan, ¿qué?

LUIS. (Passant també el guix pel tac) Pues si no, se encierran, y no dan la lata.

LUCIANO. Eso es verdad. En el último baile del Círculo se nos pegó a mi mujer y a mí. ¡No queráis saber qué nohecita!

Tots riuen sonorament, excepte Luciano que bufa fastiguejat.

DOCTOR. Claro, ¿quién va a bailar con ella?

LUIS. (Gesticulant amb el tac entre les mans)
¿Y quién va a pasear con ella? Todas las chicas de su quinta están ya casadas, o se han hecho monjas, o se están en la cocina.

CALVO. Y ésta en cambio, erre que erre.

LUIS. Y te mira con unos ojos (fa burleta mirant guenyo)...

Tots riuen sonorament» (Annex 2, 15.2)

Com s'aprecia, les preguntes amb aparent bona fe del doctor no corresponen ni tan sols a una actitud compassiva. A la llum dels maliciosos comentaris, resulta evident que la protagonista és considerada com un cas patètic de solteria irreversible, i de quina manera l'ambient de tolerància dels comportaments desviats s'hi troba reduït a graus mínims. Fins i tot els esforços de la soltera per evitar la marginació i mantenir-se disponible per al matrimoni (passejar pel carrer Mayor, anar a les festes del Círculo Recreativo, etc.) són censurats per aquests barons benestants que no hi veuen més que una femella vella, estèril i fracassada.

Un altre punt de vista, menys agressiu, sobre la solteria d'Isabel procedeix de la mateixa criada de la casa on viu. Tant ella com la mare de la protagonista conserven encara l'esperança que Isabel trobarà un marit, però la criada és un poc més dura a l'hora de censurar una situació que es prolonga contra tota previsió, i que no genera més que incomoditat i insatisfacció en el nucli familiar. En la seqüència 18 veiem la jove realitzar de manera rutinària les seues tasques matinals. Quan dialoga amb la criada (qui la va veure tornar de l'estació acompanyada per Juan) enmig d'un espai de femenina complicitat domèstica, la cuina, aquella es mostra inclement amb l'aspecte físic i el ritme de vida tan convencional que duu Isabel. Per amonestar-la, també la criada fa servir metàfores de dones religioses dedicades al servei a Déu com a emblema del model vital menys digne d'imitació, fent entendre, una vegada més, que la solteria és la pitjor de les opcions, immediatament després de la consagració religiosa. Així, li diu que té una cara «Horrible. Cara de monja, cara de sacristana. ¡Pero si no te da el sol ni el aire!» (Annex 2, 18.5.c). Mentre que el programa d'activitats que ompli la vida de la soltera («Pues tengo que ir a la catedral, comulgar, me toca guardia de honor...», diu Isabel) no fa sinó agreujar, als ulls de l'experta criada-amiga, la seua falta d'iniciativa per acomplir una fita vital que es retarda de manera preocupant.

A diferència del que s'esdevé amb els personatges masculins més amunt esmentats, la *chacha* encara no considera Isabel un cas perdut i per això

postil·la, amb ironia, que aquest comportament sols és adient per a les solitàries irreversibles, com la seua mare: «Eso está bien para ella, que ya lo ha hecho todo: que es viuda, gorda y andaluza. ¡Pero tú...!» (Annex 2, 18.5.e).

En contrast amb aquestes visions, la mare d'Isabel es mostra molt més optimista i, fins i tot, ingènua. Ella també ha vist la seua filla acompanyada de Juan i, com la serventa, s'ha fet il·lusions sobre el possible candidat. Isabel és interrogada per la seua mare sobre el jove però queda clar que l'aspecte que més li preocupa és el dels seus recursos econòmics. En saber la professió de Juan, la mare queda decebuda perquè, d'acord amb les aspiracions tradicionals de prosperitat de la petita burgesia, sempre és millor un marit amb títol nobiliari que un simple empleat de banca, com és Juan. El conformisme de la filla: «Pero mamá, si ya no quedan marqueses...», no sembla convèncer inicialment la mare: «Mmmm, y tú ¿qué sabes?» (Annex 2, 19.1). Però la dita segons la qual val més un pardal a la mà que una perdiu en l'aire acabarà imposant-se i Juan serà totalment acceptat³⁸ en la unitat familiar d'Isabel, tan bon punt s'ho propose.

Les amigues i conegudes d'Isabel aporten una perspectiva més frívola

³⁸ Cfr., per exemple, en la seqüència 19, quan Juan para el parany a Isabel i la mare, sense saber-ho, somriu amb satisfacció. També en la 38, en què la parella, acompanyada per la mare, va a veure la futura casa encara en construcció, i a la tornada comenten i fan broma sobre els detalls del compromís matrimonial amb el vist i plau matern.

sobre la seua soledat en descobrir que l'eterna soltera té, per fi, un acompanyant formal de passejos. És el seu un punt de vista teòricament solidari amb la pobra fadrina vella (per tal com pertanyen al seu cercle d'amistats, afirmen alegrar-se'n molt...) però, en realitat, els seus comentaris combinen l'elogi amb la ironia, les felicitacions amb la grolleria mal dissimulada. El grup de personatges que protagonitzen la seqüència 33 (on fa una única però eficaç aparició) deixa perfecta constància de la crueltat que pot suscitar un personatge tan devaluat socialment com el d'Isabel. Isabel i Juan estan passejant junts en públic. De nou és un tràveling l'encarregat de mostrar en la continuïtat d'un sol pla tant el caminar de la parella com les interrupcions de dues trobades casuals i successives³⁹. Els nòvios coincideixen primer amb tres amigues d'Isabel, que sols la saluden a ella, i molt efusivament. Els seus comentaris sobre els efectes rejuvenidors del recent compromís, les al·lusions a quant que s'ho mereixia ja, a quant els ha costat de creure la formalització del compromís i un compassiu «Pobrecilla...», es revelen com la versió femenina de les grolleries masculines primerament comentades.

Encara en el mateix pla, té lloc la segona sanció social del compromís matrimonial per part d'una parella d'edat madura. És aquesta una de les

³⁹ La versió censurada consultada per nosaltres conté únicament les dues trobades citades, mentre que en la versió comercialitzada en vídeo per King Home Video i en la còpia francesa ja citada, la seqüència és més llarga. Els nòvios es creuen encara amb un tercer grup de personatges, dues monges baixetes i una xiqueta que porta una guardiola amb forma de rostre asiàtic (com les que s'usen per a la col·lecta del Domund). La recaptació d'almoïna no és en aquest cas en favor de les missions catòliques, sinó d'unes obres de restauració en el col·legi de les religioses i on Isabel va assitir quan era estudiant.

que estará tu madre...! Pobrecilla... No tenía otro pío que casarte. Siempre nos lo estaba diciendo, (al seu marit) ¿verdad, Manuel? (A Isabel) Ya sabes que nos hemos alegrado tantísimo... Tu trabajito te ha costado, ¿eh?... (A Juan) Pero lo que mucho vale... (Al seu marit) ¿verdad, Manuel? (Besant Isabel) Adiós. Adiós, guapa. (Donant la mà a Juan) Y tantísimo gusto, joven» (Annex 2, 33.2.d-33.2.e).

L'altra cara de la moneda on hi ha encunyada la solteria femenina és, evidentment, l'existència d'unes condicions extraordinàriament favorables per als barons solters que, *a priori*, poden triar entre un ventall molt més ample de dones candidates al contracte matrimonial. D'ací procedeix la dita popular segons la qual «l'home que no es casa és perquè no vol i la dona que no es casa és perquè no pot». Clar que tampoc no s'ha de simplificar la situació, perquè també els barons dels anys cinquanta es troben afectats per les fortes pressions socials en favor del model dominant i en contra de qualsevol altra alternativa: les parelles fora del matrimoni, ja siguin bé homosexuals o bé heterosexuals, hi estan totalment censurades.

Quant al personatge de Juan, és clar que respon a uns paràmetres ben diferents als d'Isabel i, en canvi, s'ajusta bastant al model hegemònic de gènere masculí. De la seua solteria tenim constància per la conversa (seqüència 6) que manté amb Federico, el vell amic que visita per primera vegada la ciutat on Juan resideix des de fa no molt de temps. Juan li fa saber que, tot i que al principi s'hi va sentir un poc sol, en aquell moment ja s'hi troba còmode («Ahora estoy cómodo») i li parla dels seus plans per quedar-s'hi a viure. A més a més, considera seriosament la possibilitat del matrimoni però més que amb alguna dona en particular, ell aspira a algun «bon partit», en general. Tal com ho planteja Juan, el casament és per a ell una inversió (econòmica i de posició social) primer que res, i per dur-la a terme segons les seues expectatives (aconseguir un matrimoni realment profitós) considera imprescindible prosperar primer en el seu treball. Per a ell, el treball és, doncs, no sols una font de recursos econòmics, sinó també un trampolí des d'on progressar socialment: «Me puedo casar y todo. Hay alguna chica con dinero... pero tengo que ser jefe» (Annex 2, 6.2.c). Mentrestant, i per si de cas, fa deu travesses totes les setmanes.

D'altra banda, és evident que la solteria masculina no comporta cap sensació de fracàs en el personatge, com tampoc no és obstacle perquè desenvolupe la seua professió amb normalitat, o òmpliga el temps d'oci relacionant-se amb la colla d'amics que sol acompanyar-lo, o amb Tonia. A diferència d'Isabel, Juan viu

la seua solteria sense frustració o sentiment d'inferioritat comparativa; tampoc no hi ha ningú que murmure sobre ell ni considere desafortunades les seues exhibicions en públic. Sols l'*error* de deixar-se veure en públic caminant al costat d'Isabel per primera vegada és causa de tafaneria entre els seus col·legues. Les expressions en els rostres dels seus amics mentre contemplen la parella (en la seqüència 15) en són ben eloqüents, no sols de la sorpresa que els causa veure un mascle com Juan al costat d'una matxutxa com Isabel, sinó de com consideren de ridícula la situació.

A més de la particular xarxa de relacions socials ja analitzades en el segon capítol d'aquest treball, alguns detalls interessants sobre els privilegis implícits en la solteria masculina els aporta justament el personatge d'Isabel, quan té lloc la primera discussió entre la parella (seqüència 46). La relació entre ells es troba ja bastant avançada i la farsa és cada vegada més gran. Juan se sent angoixat i torna a fer una temptativa d'explicar a Isabel que la seua estima és falsa però vacil·la i, finalment, li falta valor per descobrir-se. Isabel interpreta la inseguretad del nòvio com un intent de confessar altres coses, petits defectes personals *típicament masculins* que ell no s'atreveix a verbalitzar i que ella està disposada a perdonar sense dubtar-ho. En aquest moment la protagonista és aliena a la autèntica raó del desassossec de Juan, però es troba ja còmodament instal·lada en el paper de nòvia perfecta, i prefereix imaginar i no saber. Per la seua part, ell tampoc no té

interés a confirmar o negar les suposades atribucions: cap de les dues opcions no el perjudica, i la primera, fins i tot, beneficia el seu prestigi.

«ISABEL.

(Mig de broma) ¿Qué quieres decir, que roncas? ¿O tal vez que eres egoísta y un poquito presumido...? ¿Que no te gusta tu empleo...? Tú habías soñado con hacer grandes cosas, ser independiente, viajar mucho...

El tren s'atura entre el cap de l'un i l'altre.

SO: sona un llarg xiulit del tren.

ISABEL.

Te consideras fracasado. No crees en nada, todo te es igual. Sólo piensas en vivir lo mejor posible..., sin complicaciones... ¿Es eso lo que me quieres decir?

JUAN.

Sí. Y más cosas.

ISABEL.

(Llevant-li la mà del muscle però somrient encara) Ah..., ¿más cosas? ¿Quizá... las mujeres que has conocido? O... ¿alguna en particular?

JUAN. (Agressiu, mirant-la un instant) Algo más.

ISABEL. Ah... No me importa nada, Juan. No quiero saberlo. Te quiero a ti. Eso me basta»
(Annex 2, 46.2).

Com veiem, la mateixa Isabel assumeix una diferent conceptualització de la solteria en funció del gènere. Ella no dubta a automenysprear-se per sobrevalorar Juan, fins el punt d'estar disposada a comprendre la frustració que un matrimoni apressurat amb *una dona com ella* li podria causar a ell; o a acceptar que la família és una càrrega per als homes i que, amb el compromís, Juan es veurà obligat a renunciar a projectes personals molt més atractius. Isabel accepta que, per a ell, la solteria obri les portes a un ampli ventall de possibilitats molt estimulants (fer *grans coses*, ser independent, viatjar, viure millor, relacionar-se amb altres dones...), d'acord amb l'estereotip del baró viatger, emprenedor, aventurer, femeller, etc., mentre que el matrimoni no fa sinó tancar una a una les portes. Per aquesta raó *és comprensible* (Isabel així s'ho pren) que Juan visca el prometatge amb contradiccions i reserves (mentre que ella ho fa amb total il·lusió i dedicació). Amb el casament el solter es condemna (mentre que la soltera se salva), però això ja està previst pel contracte social i tots dos ho accepten.

Igualment eloqüent resulta una altra reacció, totalment oposada en el personatge de Juan i en el d'Isabel, davant de la sanció pública del seu compromís. La citada seqüència 33 conclou amb la fugida de la parella de l'entorn urbà, per iniciativa de Juan, ja que li pertorben els comentaris de tercers sobre el seu nou estatus social. Però abans d'això, la personalitat del protagonista masculí s'enriqueix a través d'un matís d'hipocresia amb què l'enunciació sembla acarnissar-se en fer-lo dir, tot enutjat: «Me revienta la gente. ¡Son malas! Dicen la palabra justa para fastidiar» (Annex 2, 33.2.c). Tal postilla resulta una gran ironia en boca d'algú que, com ell, està protagonitzant un covard i cruel engany, de repercussions bastant més devastadores que les indiscrecions (tampoc no gens innocents) de les amigues comentades més amunt.

En la mateixa seqüència, i abans d'eixir de camp, Isabel també deixa veure subtilment el seu punt de vista, que es troba en les antípodes del masculí. Per a ella, més que molèstia, els comentaris aliens li causen certa satisfacció. En realitat, li sembla normal que aquesta nova vessant de la seua vida íntima atragatant l'atenció dels coneguts i alhora provoquero aquesta mena d'interpretacions, pròpies de les tafaneries d'una població de petites dimensions: «Pero si es natural. Es el primer día que salimos como novios, ¿qué quieres que digan?» (Annex 2, 33.2.f). Assumeix, amb un cert matís d'orgull, que de la mateixa manera que la seua solteria era un estat social públicament conegut i (menys) valorat, també el seu

compromís amb Juan s'ha d'inserir en aquesta xarxa social de públic reconeixement, per recollir-ne els beneficis de *reinserció* social que comporta. Les ironies dels altres són, al capdavant, un baix preu a pagar quan la compensació que li espera és, en canvi, tan gran: amb el (pressumpte) nóvio arriba finalment el triomf, l'abandonament de la marginació, la reconducció al camí *correcte* que porta directament al matrimoni, a la felicitat, al paradís (via «el dia més feliç en la vida d'una dona», segons es diu).

A més de tot aquest ric tractament de la solteria (sobretot femenina, però també masculina), la pel·lícula dirigeix la seua mirada envers un altre sector femení que també queda fora dels paràmetres hegemònicament desitjables: la prostitució. Solteres velles i prostitutes comparteixen, de fet, el tret de marginalitat social en el sentit que pateixen un cert grau d'exclusió de la normalitat dins del sistema social en què viuen, degut a la gran distància existent entre les seues pautes de conducta i les del grup dominant. Unes i altres són vistes (i tractades) com l'expressió frustrada del model; són les inadaptades socials. I això perquè s'han mostrat incompetents a l'hora d'assolir l'ideal vital previst per al seu gènere: ser escollides per al matrimoni i tenir fills dins d'aquesta institució.

L'existència de la prostitució femenina en un context social com el dels anys cinquanta sols s'explica perquè és una opció bastant freqüentada entre els

solters, a pesar resultar tan poc satisfactòria per als objectius de parella heterosexual, estable i monògama proclamats pel discurs dominant. D'acord amb el model de doble moral que sovint caracteritza els sistemes més repressius i que domina la vida sexual dels espanyols durant els anys cinquanta, la marginació, satanització i prohibició del comerç sexual coexisteix amb el control i la tolerància emmascarada. La revista *Medina*, en la secció de consultes, ho reconeix implícitament:

«Un solterón, amiga, es lo más contrario a una solterona que pueda imaginarse. Ellas, pletóricas de ilusión acariciada y cultivada, cobardes ante una situación que se proyecta inevitable, suspiran y anhelan un cambio de situación cordial... Un solterón es un ser que ha edificado su tranquilidad a base de egoísmos y pseudocomodidades (comodidades de alquiler, por si nos entendemos mejor). Pero se encariñan con esa vida tan independiente, tan sin obligaciones esenciales» (MARTÍN, 1994: 45).

La publicació del Decret Llei de 3 del març de 1956 on s'aboleix oficialment la prostitució a l'Estat espanyol no és sinó un intent de controlar una pràctica socialment desviada i moralment censurada, però òbviament estesa i tolerada. De fet, els índexs de malalties de transmissió sexual s'incrementen de

manera significativa en els anys de postguerra⁴⁰ i esdevenen un problema de salut pública que les autoritats sanitàries intenten pal·liar a través de diverses mesures preventives i de control de les treballadores del sexe. L'obligació que totes les prostitutes passen una revisió higiènica setmanal en centres específicament habilitats o que estiguen en possessió de l'anomenada *Cartilla de Sanidad* són instituïdes en aquesta època (ROCA, 1996). Sols la prostitució clandestina és realment perseguida (per incontrolada), segons C. Martín Gaité (1994), mentre que la practicada en les anomenades eufemísticament cases de tolerància és admesa com un mal menor que permet la continuïtat del sistema vigent.

Com diria Walter Benjamin, les prostitutes «son nada más y nada menos que las víctimas de la moral burguesa y el capital, a la vez que garantía de esa moral» (LUCAS, 1989: 354). Simultàniament amenaça i protecció per a l'estabilitat social, oficialment condemnada però tàcitament tolerada, gràcies a la prostitució els barons solters (i casats) dels anys cinquanta disposaven d'una via socialment negociada per defugir el control sexual dominant i, en conseqüència, exercien menys pressió sobre les joves solteres (especialment les de classe mitjana) que aspiraven a atènyer-se al model femení dominant (conservant intacta la virginitat abans del matrimoni).

⁴⁰ Segons les dades aportades per R. Abella, citant una estadística del Dispensario Antivenéreo Azúa de Madrid, els 1.044 casos documentats per exemple en el període 1935-36 esdevenen 2.283 en 1942-43 (ROCA, 1996: 149).

Després de la soltera vella protagonista, l'altre personatge femení amb un cert pes específic es Tonia, la *prostituta bona* amiga de Juan que treballa al Café de Pepita. A pesar de la seua provocativa manera de vestir i de treballar a un local de mala reputació, el seu personatge rep en la pel·lícula un tractament respectuós i digne que evita la sanció final tan freqüent en el cinema de l'època. Més que com un perill social, Tonia és presentada com una altre personatge femení particularment vulnerable⁴¹. Ella no sols és víctima del rebuig social que la seua professió li causa⁴², sinó que sobretot és víctima dels seus propis sentiments, perquè està secretament enamorada de Juan. En la seqüència 7, per exemple, assistim a la fredor amb què Juan respon a les insinuacions de Tonia sobre la pròxima cita, tot just després d'una pressumpta trobada íntima entre els dos. Mentre ballen molt junts, el diàleg és eloqüent, però també la resignació del personatge femení:

«TONIA.

¿Y mañana...?

JUAN.

¿Eh?

⁴¹ En sintonia amb la denúncia del tipus de relacions dominants entre la burgesia, *CM* inverteix la visió tradicionalment negativa atribuïda a la prostitució femenina per presentar-ne una imatge positiva en l'únic terreny on la Junta de Censura podria tolerar-la: el de la moral individual.

⁴² A més d'haver de retre acatament a la clientela. En la seqüència 7, per exemple, Luciano està borratxo, dóna cops de peu a la pianola i crida Juan com un descosit. Tonia, farta dels seus excessos, s'hi refereix dient: «¡Pues estamos listos con el borracho ése!», irreverència que l'ama del local recrimina suaument: «Don Luciano, Tonia, Don Luciano» (Annex 2, 7.2).

de Juan (però no prou per posar fi a l'engany). Ella se situa, per això, en una posició semblant a la de Federico, tot i que els prejudicis sobre la seua professió minven, aparentment, l'autoritat de les crítiques que ella expressa⁴⁴.

Enfront d'aquesta fortalesa ètica, el punt feble d'aquest personatge femení és que, malgrat ser plenament conscient del paper que Juan juga en la broma, està enamorada d'ell⁴⁵. En realitat Isabel i Tonia no sols estan unides perquè estimen el mateix home, sinó pel tarannà essencialment afectiu dels seus personatges. Sintonitzen harmònicament, en això també, amb els tòpics hegemònics sobre la major predisposició femenina al sentimentalisme i a l'afectivitat.

⁴⁴ Aquesta visió tímidament realista i humanitzadora de la prostitució que ofereix *CM* no va agradar gens els sectors més ultraconservadors de l'època. Els franquistes més moralistes fins i tot es van escandalitzar davant del fet que una pel·lícula espanyola incloguera en la narració la presència de prostitutes (en el cas de Tonia, amb una certa rellevància diegètica). Bona mostra de fins a quin punt resultaven provocadors els principis ètics de la prostituta en el film és la manera en què el seu personatge va ser acollit pel delegat provincial del Ministeri d'Informació i Turisme a Logroño. En el seu informe sobre com es va desenvolupar l'estrena de *CM* a la ciutat, el delegat subratlla que l'argument li sembla absurd (perquè no reflecteix la vida provinciana espanyola), un excés de clericalisme en el film i suggereix l'existència d'una possible *segona intenció* en el realisme de Bardem: «Al propio tiempo nos surge una duda sobre si dicho director ha querido dar una segunda intención a esta película, cual es la de reflejar un ambiente provinciano español, dominado por un excesivo clericalismo (...) que, sin embargo, no ha conseguido ninguna sana influencia. Así, por ejemplo, retrata a un "tipo" de personas que parece indicar sean de lo más representativo de esa capital, en su aspecto social, cuyos hábitos y moralidad dejan mucho que desear, mientras que, por el contrario, una de las mujeres pupila de una casa de mala nota, la retrata con una nobleza de corazón digna de toda loa y de mejor causa. ¿Se ha querido, realmente, hacer ver y resaltar tales contrastes?» (Exp. 202-55, c/13.833).

⁴⁵ Tonia sols és castigada amb un romàntic enamorament no correspost, a diferència del destí més reaccionari que acostumaven a patir les prostitutes del cinema espanyols de l'època: la condemna (per la mort) o la redempció (via reclusió religiosa).

2.2. LES RELACIONS D'AMISTAT INFORMAL: ELS *SEÑORITOS* DE CASINO

La importància social de l'amistat, tant en general com dins de les societats concrets, ha sigut destacada per múltiples autors, com C. Du Bois (1955), per a qui en el camp dels vincles interpersonals, aquest tipus de relació sols és secundària respecte al parentesc; o aquells que, com J. Goody, afirmen que «las redes de amistad tienen a menudo algunas de las funciones que en otras partes están asignadas a los grupos locales o de descendientes» (CUCÓ, 1995: 18). Clàssica és també la consideració d'E. Wolf (1966) qui considera les relacions amicals com pertanyents a aquell conjunt de relacions intersticials, suplementàries o paral·leles que s'intercalen entre l'individu i les institucions socials.

En *CM* les relacions d'amistat són tractades com una forma de relació que actua de manera decisiva dins de l'estructura social i a través de la qual vehicula bona part de la seua crítica social. En adoptar aquesta perspectiva, la pel·lícula se situa en posició molt actualitzada en el seu temps atés que és justament a partir dels anys cinquanta i seixanta quan comença a ensorrar-se, en el terreny de les ciències socials, la idea que l'estructural social és essencialment un sistema de grups o d'institucions formals. Això és així a causa de la profunda reestructuració de les relacions socials (generadora d'un complex entramat de relacions formals i

informals) que es produeix en les societats occidentals arran de la intensificació dels processos d'industrialització i d'urbanització característics del segle XX. La nova reestructuració exigeix deixar de parlar del contrast estructura/sentiment i començar a entendre allò expressiu (el sentiment) com a part constitutiva dels factors estructurals d'una societat (COMAS, 1992: 16).

Si, a més, el context que acull les relacions d'amistat és el d'una petita població (com ho és l'espai en què transcorren *CM*, *LST*, *IV* i *LGM*), la seua rellevància s'hi multiplica perquè a la petita ciutat encara no es dóna aquella «carencia de relaciones sociales significativas» característica de les grans ciutats de què parla U. Hannerz (1983: 322). I tampoc no es pot fer un diagnòstic com el que es donava des de l'Escola de Chicago sobre la ciutat (en contrast amb el medi social rural), entesa com aquell mitjà patològic on imperen les relacions impersonals, superficials, transitòries i segmentades. Tot just al contrari, a les petites ciutats de província encara es donen relacions d'estreta distància on quasi tots saben de quasi tots, i on s'entrecreuen amb fluïdesa i intensitat les relacions de classe social, de gènere o d'edat amb les de parentiu, d'amistat o de veïnatge.

Una especialista en el tema, Josepa Cucó (1995), ens recorda que en el cas de les relacions d'amistat, els antropòlegs han evidenciat que:

- a) tals relacions exerceixen una evident influència sobre la conducta de les persones;
- b) la gent fa servir els vincles d'amistat per solventar els diversos problemes amb què s'enfronta en la vida quotidiana;
- c) a través d'aquestes relacions informals els individus poden arribar a manipular els constreyniments socials de les institucions i organitzacions més formals, en lloc d'haver d'enfrontar-s'hi.

Cal fer-hi esment, així mateix, de les propostes sorgides amb voluntat d'elaborar un model d'aproximació analítica a l'anomenada realitat social (ALLAN, 1989; BLIESZNER i ADAMS, 1992; CUCÓ, 1995) a través d'un circuit dialèctic en què les relacions d'amistat són una peça ineludible. A grans trets, aquest model d'anàlisi parteix d'un nivell de màxima abstracció, constituït per la cultura i l'estructura social (que no són elements immutables sinó històricament canviants) el qual, després d'incidir en factors estructurals com el parentiu, el gènere, el cicle vital i la classe social, arriba a un nivell de màxima concreció, delimitat per uns models fixats d'amistat que possibiliten l'espai social determinat en què tenen lloc les realitzacions concretes dels individus en la seua vida quotidiana. I si, d'aquesta manera, el context sociocultural i històric modela l'amistat i la conducta individual, el cercle dialèctic es tanca quan tals realitzacions quotidianes generen conseqüències no intencionals que incideixen en l'estructura social i en la cultura,

en terminis més o menys llargs de temps.

Fruit de les relacions d'amistat és el sorgiment del que es denomina amistat grupal o simplement grup d'amics, entés com una pluralitat d'individus en què es dóna un determinat sistema d'acció social. Concepte, aquest últim, ja formulat per Max Weber:

«Por "acción" debe entenderse una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya un omitir o permitir) siempre que el sujeto de la acción enlace a ella un sentido subjetivo. La "acción social", por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por un sujeto está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo"» (WEBER, 1969: 5).

És a dir que tota conducta esdevindrà acció quan li atorguem un sentit subjectiu, és a dir, un significat; i la conducta és social quan amb el significat atribuït intentem influir en la conducta d'altre o d'altres (raó per la qual resulta molt difícil trobar exemples de conductes humanes que no siguin socials). Per tant, l'intercanvi d'accions socials és necessari perquè poguem parlar de grup. Però amb l'existència esporàdica d'accions socials no n'hi ha prou, ja que ha de tractar-se d'un sistema de relacions i això comporta una certa continuïtat en el temps (com la que s'aprecia en els quatre grups d'amics dels textos de referència i de la unitat

d'anàlisi). Resumint, i tal com n'indica A. Lucas Marín,

«[p]ara que exista un grupo deben darse las siguientes condiciones: 1) una pluralidad de personas (dos o más); 2) en un situación de interacción mutua relativamente duradera; y 3) con relaciones específicas que lo distinguen de otros grupos» (LUCAS, 1982: 72-73).

¿I, quin és aquest determinat sistema d'acció social que fa possible la creació d'un grup d'amics? Doncs un sistema conformat per les denominades relacions d'amistat, concepte que tot seguim volem acotar, atés que és un dels instruments que facilita l'anàlisi del nostre objecte d'estudi.

Pel que fa a la definició moderna d'amistat, les teories socials més acceptades parlen d'un tipus de relació on es presenten, com a mínim, tres característiques bàsiques: 1) la voluntarietat, en tant que els seus copartíceps són elegits lliurement, sense cap tipus de coacció externa, dins d'un ventall relativament ample de possibilitats; 2) la vinculació personal, entesa com una relació insubstituïble entre uns individus concrets; i 3) la igualtat entre els amics, no exempta d'una instrumentalitat i d'una plurifuncionalitat, recíproques i simètriques.

Aquestes característiques bàsiques de l'amistat moderna occidental

apareixen sempre, dins d'una gradació variable, en les tipologies sociològiques més freqüents de grups d'amics. Tipologies que, en síntesi, es distribueixen segons les següents parelles d'oposicions: grups d'amics formals/informals (amistat formal/amistat informal) i grups d'amics primaris/secundaris (amistat primària/amistat secundària).

Quant a la segona oposició, l'anomenat grup d'amics primari es podria definir com una pluralitat de membres en què els uns estan en relació directa amb els altres, enfront de la relació diferida, delegada o abstracta que s'estableix entre els membres dels grups d'amics secundaris (com ara els que sorgeixen i proliferen enmig de les relacions formals de certes institucions, o dins d'una empresa multinacional, o al si de l'administració de l'Estat). Es tractaria de grups, els primaris, que manifesten una relació extradomèstica mancada de formulació i regulació social o institucional.

Respecte a la dicotomia amistat formal/amistat informal, es pot afirmar que la primera respon a un entramat de relacions reglamentades d'una manera firme i explícita, l'ordenació de la qual es fa palesa mitjançant cerimònies i rituals que permeten el reconeixement social del vincle adquirit, com un ritu de pas més que dona entrada social als individus en la categoria d'amics. Un tipus d'amistat ritual i formalitzada, doncs, que fixa clarament i públicament els

compromisos, les obligacions i les sancions durant un període de llarga durada. No és, però, una relació homogènia en les societats on apareix, sinó que abraça un *continuum* de tipus diversos d'amistat formal, del qual podem citar com a casos més específics: l'amistat heretada (on el vincle i les seues obligacions es transmeten automàticament als descendents dels amics), o el tipus d'amistat anomenada parentiu ritual (els exemples més importants de la qual són la germanor de sang i el comparatge).

Els grups informals d'amics, per contra, es caracteritzen per estar lligats a través d'una relació bastant menys formalitzada i menys ancorada en l'estructura social que el que es dona en les societats precapitalistes, perquè són els mateixos amics els qui estableixen els termes de la relació: no tenen més obligacions ni drets que els que ells mateixos adopten i s'hi atorguen lliurement (descripció que coincideix amb la dels grups d'amics que protagonitzen els quatre textos que ens ocupen). No obstant això, els grups d'amics informals poden formar part, alhora, d'altres grups formals més amplis, com una associació recreativocultural (els casinos de de *CM* o de *LST*), un club *secret* (el Guasa Club¹ de *LST*) o una institució militar (en *LGM*).

¹ El *Guasa Club* és, segons afirma un dels seus membres, Picavea, un «misterioso y secreto Katipunán formado por toda la gente joven y bullanguera del Casino, para auxiliarnos en nuestras aventuras galantes, para fomentar francachelas y jolgorios y para organizar bromas, chirigotas y tomaduras de pelo de todas clases. Como nos hemos constituido imitando esas sociedades secretas de películas, nos reunimos con antifaz y nos escribimos con signos» (ARNICHES, 1995: 85).

Grups d'amics informals i primaris, doncs, són els que serveixen com a eina de treball diegètica en *CM*, de la mateixa manera que ho havia sigut per a Arniches, Clair o Fellini. I no és casual perquè, d'acord amb la informació derivada de nombrosos estudis sociològics i antropològics, els grups d'amics més abundants i freqüents en les societats occidentals actuals, a països com Espanya, França o Itàlia, són els de tipus primari i informal. Sembla ser que, en el context geogràfic mediterrani, l'amistat està bastant menys formalitzada i ancorada en l'estructura social que en altres llocs.

D'altra part, l'amistat grupal està condicionada per quatre importants variables: les de gènere, cicle vital, classe social i parentiu. L'última no és rellevant en el cas dels amics barons de *CM*, *LST* i *LGM* (sols ho és i actua com a font de conflicte en *IV*, on Moraldo troba dificultats per fer compatible, d'una banda, la seua amistat amb Fausto i, d'altra banda, els lligams que l'uneixen a la seua germana Sandra, amant primer i després esposa de Fausto).

És un fet notori que els beneficis de la solidaritat grupal dels amics de *CM* (com la dels altres textos) estan determinats per uns estrets lligams de gènere. El de Juan és un grup primari i informal estrictament masculí en el qual cap dona podria integrar-se en termes d'igualtat, per ser-ne un més. El grup sí que pot compartir el seu temps amb dones (com ho fa, per exemple, al Café de Pepita) o,

de manera individual, amb una dona en particular (com fa Juan amb Tonia), però es tracta d'una relació emmarcada estrictament en el context de la prostitució (l'únic on l'amistat intergènere és tolerada, segons afirma Juan²) i entre dos grups distints: el dels amics informals (ells) i el de les amigues formals (les treballadores del plaer masculí).

Quant a la segona variable, la de cicle vital, cal dir que també és operativa en els quatre textos de referència. Els barons que formen el grup de *CM*, concretament, aparenten una edat similar que podríem xifrar, de manera vaga, entre els trenta i els quaranta anys. El grup és, també en aquest sentit, homogeni. Des d'una perspectiva actual un detall és, però, remarcable: en la pel·lícula el grup és sempre tractat i definit com a grup de *joves*, mentre que en els nostres dies seria vist com un grup d'adults plenament madurs. La joventut opera en ells com a justificant, i fins i tot eximent, de la seua conducta cruel i asocial: són joves, han de divertir-se..., hi diu comprensivament Don Tomás. En canvi, Isabel, qui sembla tenir sols algun any més que Juan, és tractada com una dona soltera massa vella fins i tot per passejar pel carrer Mayor, però en els nostres dies seria simplement

² En la seqüència 6 Federico i Juan mantenen una pedagògica conversa sobre el tema, segurament massa il·lustrativa i tot, perquè resulta poc versemblant que calga explicar a Federico que a la petita ciutat sols són possibles les relacions de parella formal o els *plans*, i que si «tienes un plan con una todos tus amigos lo van a saber, y todos los demás también. Por eso ellas andan con cuidado. Porque luego, como no pesquen a un forastero...» (Annex 2, 6.2.c). L'amistat intergènere en termes paritaris queda, doncs, fora del paradigma dominant. No és d'estranyar que en aquest restrictiu panorama les dones conformen una misteriosa alteritat per als barons, com també ho són els homes per a les dones, i que les actituds extremes de menyspreu o mitificació (segons el rol atribuït), filles totes dues del desconeixement, hi siguen una fruita madura.

una dona no casada. Aquest contrast en la diferència diacrònica del concepte de joventut, per una part, i la també distinta delimitació de la frontera entre joventut i vellesa segons el gènere, per una altra, evidencia clarament fins a quin punt la determinació dels cicles vitals (infantesa, joventut, vellesa...) és una altra construcció tan indissociable del seu context cultural i històric com les de gènere o classe social.

Respecte al factor de classe, és clar que *CM* s'ocupa d'un sector molt concret del teixit social, la burgesia, ja siga en la versió més modesta (Isabel o Juan) o en la de més poder adquisitiu (Luciano o Luis, per exemple). Pel seu poder efectiu i quotidià en diversos àmbits de la realitat social, la burgesia ha sigut en els últims segles el centre de l'hegemonia normativa i ideològica, el grup dominant que ha influït decisivament en la vida de la comunitat imposant els trets particulars de la seua sociabilitat. És a dir, que no sols és el grup que ha detentat el poder social i polític en la nostra cultura, sinó també el que ha protagonitzat, controlat i utilitzat per al seu benefici, de manera principal, les organitzacions associatives presents en àmbits municipals, tant les de caràcter religiós (germandats, cofradies...), com les de caràcter civil (casinos, cercles, penyes, clubs esportius...). És per això que als ciutadans d'aquesta classe (autoidentificats amb el tret de *respectabilitat*) s'atribueix un paper orientador en el seguiment de determinats models socials, que les seues conductes tenen una gran rellevància social i que quan transgredeixen les

seues pròpies normes són vistos com una perillosa *nafra* social susceptible de causar una terrible fractura.

En *CM* la colla d'amics aparenta compartir semblant posició social: tots (també Isabel) pertanyen a la burgesia local i en contra d'ella arremet la crítica de la pel·lícula³. La importància diegètica d'aquesta variable es fa palesa en la composició del grup d'amics barons, que respon a una tipologia molt calculada, tant en el guió com en la pel·lícula (a pesar de les petites diferències entre l'un i l'altra): hi ha un metge («el doctor»⁴), un advocat (José-María, Pepe «el calvo»⁵), un comerciant (el més important comerciant tèxtil del carrer Mayor, Luis⁶), un periodista (Luciano, director o propietari del periòdic local⁷) i un empleat de banca (Juan⁸). No veiem cap d'ells desenvolupar la seua professió... però no cal, perquè

³ Convé matisar que aquesta no és en absolut una classe social que obsessione el director, ja que una revisió ràpida de la seua producció permet constatar la seua preocupació per portar a les pantalles un ampli ventall de sectors socials. En la dècada que ací tractem, per exemple, *Felices Pascuas* (1954) s'ocupa d'una humil família urbana, *Muerte de un ciclista* (1955) cedeix el protagonisme a l'alta burgesia i *La venganza (Los segadores)*, 1957) a un grup de treballadors del camp.

⁴ En el guió és identificat com Carlos Santana, però en la pel·lícula és genèricament al·ludit per la seua professió; és, de fet, un personatge amb característiques poc individualitzades, més enllà de la ja esmentada.

⁵ Qui en el guió apareixia com a «José María del Prat. Magistrado de Trabajo» (BARDEM, 1993: 5). És també, segons Juan, molt espavilat: «Menudo abogado y menudo pinta» (Annex 2, 5.e).

⁶ El poder econòmic i social d'aquest personatge, que representaria a l'alta burgesia local, està molt més emfasitzat en el guió, on Luciano comenta amb ironia: «este señor no es el propietario de "La Elegancia Inglesa", sino el hijo... el hijo de papá... nuestro señorito particular» (BARDEM, 1993: 4).

⁷ En el guió Luciano és, a més, propietari de tota la premsa local: «En resumen soy el cuarto poder. Y como mi misión es velar para que la verdad resplandezca...», i Federico acaba la frase: «Ha dimitido» (BARDEM, 1993: 4).

⁸ Juan, exponent de la petita burgesia local, aspira no obstant això a millorar de posició en convertir-se en subcap d'intervenció al banc on treballa i, una vegada situat en aquest nivell, optar a un convenient matrimoni amb alguna dona més rica. De la situació de prosperitat del banc on treballa Juan és un indicatiu l'operació hipotecària per

el que interessa és destacar que totes les professions citades formen part de la petita i mitjana burgesia: són les *forces vives* locals⁹.

La vinculació entre aquests quatre poders socials està reduïda en la pel·lícula a les esmentades relacions d'amistat formal i informal. L'existència de vincles d'altra mena, habitualment simultanis amb els d'amistat en un context reduït com el de la petita comunitat, està sols suggerida. En el guió literari es troba una breu referència (no mantinguda en el film) que dóna compte del trafic d'informació que pot donar-se entre personatges com els citats i altres forces locals, com les polítiques. Amb l'agreujant de la nocturnitat, «el calvo» manifesta haver tingut accés a certa informació procedent d'una font ben fiable: «El gobernador me dijo la otra noche que la tienda es del Banco ya...» (BARDEM, 1993: 12). La vinculació per llaços d'interés o de patronatge amb la burgesia i les institucions d'altres nuclis de poder s'hi troba, així mateix, molt esllaveïda; no obstant això, cal tenir present que la raó del viatge de Federico, des de la gran ciutat on viu i treballa fins a la petita ciutat, no és altra que intentar convèncer Don Tomás perquè escriba en la seua revista de la capital.

mitjà de la qual el negoci de Luis intenta superar certes dificultats econòmiques; «el calvo» sembla estar-ne ben informat: «¿Qué me vas a contar a mí? Te digo yo que el banco de éste se está quedando con todo el pueblo» (Annex 2, 5.c).

⁹ La qüestió està més emfasitzada en el guió, on se'n pot llegir una referència explícita però suprimida amb encert, creiem, en el film: «¡Vaya, vaya, vaya! (...) Ya estamos todos... El dinero... (...) La cultura... (...) La ciencia... (...) La justicia...», hi diu Luis (BARDEM, 1993: 4).

Més enllà de les quatre variables citades, la complexitat de l'amistat és igualment conseqüència de la naturalesa i del rol que aquesta forma de relació presenta en les societats modernes occidentals, ja que es tracta d'una relació polimorfa i omnivalent que la gent utilitza per formar coalicions amb distints *partenaires* en els diversos nivells de la interacció comunitària. En el nivell dels grups d'amistat, aquesta relació forma una xarxa social (en referim a les relacions d'amistat entre cada individu del grup i la resta d'amics comuns, i amb els amics no comuns); en el nivell de la família, forma coalicions bipolars (per exemple, entre Moraldo i Sandra Rubini, els germans de *IV*; o entre Flora i Don Gonzalo de Trevélez, en *LST*); i en el nivell dels individus, forma díades inalienables (cas de Juan i Federico, de Juan i Tonia, o de la *chacha* i Isabel en *CM*; de Fausto i Moraldo en *IV*; o dels tinents de Dragons, Armand Laverne i Felix Leroi en *LGM*).

En el mateix sentit, D. Gilmore (1975) assenyala que l'amistat informal actua *de facto* per mitigar l'alienació individual, sobretot en comunitats atomitzades on aquesta és un factor d'integració de la massa social, perquè actua com una mena de cola social dinàmica que tendeix un pont al buit conceptual entre les esferes pública i privada, i defineix els límits del secret individual. A més a més, l'amistat informal comporta un ideal ètic i de conducta que regula totes les interaccions socials simètriques i rutinàries a un poble o a un barri de determinada ciutat. És tal el valor cultural atribuït a l'amistat que aquesta relació pot ser elevada

al domini de la ideologia, per tal com «engendra un conjunto de ideales de personalidad que son internalizados como aspectos de la auto-imagen de los individuos» (GILMORE, 1975: 322-323); perquè prescriu, en definitiva, de quina manera cal ser amic dels amics que cadascú té.

L'aprenentatge de la ideologia de l'amistat es dona al si de les relacions d'amistat que cada individu manté, relacions que formen una part important del procés més ample de socialització o inculturació que ajuda a conformar-ne la personalitat. Tothom utilitza la ideologia quan s'endinsa en altres marcs relacionals més amplis, més formalitzats o anònims, com si es tractara d'una mena de mapa cognitiu que permet orientar-se i moure-s'hi. De manera que, en les trobades i contextos públics, la ideologia de l'amistat actua com un mecanisme de control social que restringeix les conductes disruptives entre iguals socials.

Així, per exemple, a *CM* veiem que, quan la majoria del grup imposa un model d'oci, aquest és unànimment acceptat (com s'esdevé amb el recorregut d'oci nocturn proposat en la seqüència 6¹⁰), amb l'única excepció de Federico,

¹⁰ En aquesta seqüència Juan i els seus amics es troben al bar Miami i Luis proposa: «A ver si estáis de acuerdo todos. Federico se va mañana. Hay que hacerle una buena despedida. De modo que tomamos unas copas aquí, nos vamos a cenar al mesón, luego al Café Nuevo...»; i tot seguit afegirà, amb picardia, «Y después...», suggerint amb això les altres opcions que el bordell (el Café Nuevo) ofereix als barons (Annex 2, 6.1-6.2.a).

l'estrany¹¹. La ideologia compartida pels amics que ens ocupen també s'aprecia en el consens sobre els codis i els valors a partir dels quals els grups de barons planegen i duen a terme les seues bromes, a pesar de la crueltat i la humiliació evidents que, des del començament, comporten per a les víctimes (en *CM*, *LST* i *LGM*).

Els amics d'un grup d'amics han d'acomplir, per tant, el rol que els pertoca d'acord amb la ideologia del grup. Això equival a dir que han de respondre a les expectatives que els altres membres se n'han creat ja que, en cas contrari, són castigats amb alguna mena de sanció o rebuig. No hem d'oblidar que el rol consisteix en un conjunt de normes que pesen sobre una posició social (en el nostre cas, la posició d'amic entre iguals) i darrere de les normes sol haver-hi valors. Això és així en la mesura que els rols són elements inevitables d'una cultura i aquesta sempre acaba imposant-se a l'individu. La cultura és coercitiva i alhora implica adhesió.

En *CM*, els dubtes i les vacil·lacions que Juan manifesta a mesura que la seua broma avança són doblement significatius perquè, per una part, enriqueixen el personatge fent-lo més redó, complex i versemblant, i per altra part, són

¹¹ Estrany en el doble sentit: d'una banda, aliè al grup i foraster de la ciutat, i d'altra amb valors diferents als compartits pel grup.

interpretats com un senyal decebedor que provoca la resposta ràpida del grup. Així, la primera reacció de Juan quan els altres li proposen la seducció d'Isabel és rebutjar-la: «¿Yo? ¿Y por qué yo precisamente?» (Annex 2, 16.2.a-16.2.b). Però tot seguit els amics responen amb consistents arguments de solidaritat grupal (seguits d'altres més estratègics, com el fet que uns estan casats, que la trajectòria personal d'altres és massa coneguda a la localitat...):

«a. PC dels cinc amics en PML (tots porten abric o gavardina). A la dreta es troba el "calvo", al seu costat Juan, i en segon terme el doctor, Luis i Luciano.

CALVO.

Por solidaridad con tus amigos. (Deixa un got sobre el taulell) Tú eres amigo nuestro, ¿no?

LUIS.

Éste no es amigo de nadie. De Madrid tenía que ser...

JUAN.

(Avança cap a Luis alçant el braç amenaçadorament) Pues no dice que...

El "calvo" avança també per detenir Juan, i Luciano alça la veu per posar-hi pau.

LUCIANO.

¡Venga, estate quieto!

b. PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan i el "calvo" qui caminen cap a l'esquerra. Juan es desplaça cap al fons i queda a l'altura del doctor.

JUAN.

¡Pues claro que soy amigo! Pero, ¿por qué tengo que ser yo?

DOCTOR.

¡Pues porque sí!

LUCIANO.

(Amb un got en la mà) ¡Pero no seas bestia! ¿No ves que el "calvo", éste (al doctor) y yo estamos casados?

SO: algú pega colps sobre una botella de vidre, com per indicar que s'acaba el temps» (Annex 2, 16.2.a-16.2.b).

Al final Juan hi accedeix, clar. Però més endavant se'n penedeix perquè la broma se li està escapant de les mans, i intenta aturar l'engany. Novament la pressió dels amics hi és determinant, com s'aprecia en aquest diàleg de la seqüència 26:

«LUIS. (A Juan) Tú dirás.

JUAN. Ya lo he dicho todo. ¿Qué más queréis?
¿Que os pida perdón de rodillas?

c. El "calvo" es mou i ocupa quasi la posició anterior de Luis, el doctor la del "calvo", i Luis en la nova posició passa el guix pel tac.

CALVO. No es para tanto, hombre. Además, es culpa nuestra (mirant els altres), ¿no?

DOCTOR. Claro, no debíamos haber contado con él.

JUAN. (Molest) Si tomáis las cosas así...

LUIS. (Disposant-se a jugar) ¿Y cómo, si no?

LUCIANO. (Amb un esforç de paciència) Pero en resumen, ¿qué le pasa?

CALVO. Nada, que se raja.

DOCTOR. Pobre chico. (Amb mala intenció, però sense mirar-lo) Eso es falta de...

d. Juan avança ràpidament, alçant el braç com per pegar-li, i el doctor s'escapoleix ràpidament per la dreta. Juan roman ara al costat de la taula.

JUAN. (Provocador) ¿Eso es qué...? ¿Queréis que siga la broma? Pues adelante...

LUIS. (Posant la cama sobre la taula i llevant-se el cigar de la boca) Y luego nos deja otra vez en la estacada, como anoche.

e. El "calvo" s'acosta a Juan, i el doctor ocupa l'anterior posició del "calvo".

DOCTOR. Sí, se esconde. Y nosotros haciendo el ridículo, diciendo a todo el mundo que se había declarado a Isabel, y que ya eran novios.

LUCIANO. (Despectiu) Ése, ése no lo hace. Os lo

digo yo.

CALVO.

No sé. (A Luciano i disposant-se a jugar)

¿Qué te apuestas?

JUAN.

(Llevant-li la bola al "calvo", molt molest) ¿Pero os creéis que soy idiota? Me queréis picar, ¿no? Está bien, está bien...

El "calvo" mira els altres amb complicitat.

JUAN.

Habéis ganado. (Molt enfadat) Me apuesto contra vosotros cuatro lo que se os ponga en el moño. (Allunyant-se) Y ya podéis ir pidiendo permiso en casa para que os dejen salir esta noche. Porque esta noche lo celebramos por todo lo alto. Y pago yo, eh. Soy un señorito. (Llançant la bola blanca sobre la taula amb mala llet) ¡Desgracia'os!

f. Juan se'n va molt orgullós i tots riuen sonorament. Abans d'arribar a la porta,

Juan es gira i els assenyala amb el dit.

JUAN.

Eh, un momento. Voy, la busco, la digo que la quiero por novio y os traigo su cabeza, si queréis. ¿Oído? Pues sed buenecitos, que ya voy.

Tots riuen sonorament, satisfets per l'èxit de la seua provocació» (Annex 2, 25.1.b-25.1.f).

Acabem de referir-nos a la necessitat d'acomplir el rol previst dins d'un grup. Convé matisar-hi, però, que el concepte de rol no s'assimila al de personalitat del subjecte. Rol i personalitat són dos variables que poden influir-se mútuament, però no sempre ho fan, i quan si això ocorre no sempre s'esdevé en el mateix sentit. De fet, la personalitat influeix només d'una manera indirecta en un rol o en varis rols d'un individu perquè, per exemple, els rols de professor o el d'amic són els mateixos per a tots els que l'exerceixen, però cadascú els porta a terme d'una forma particular. Potser la influència siga més clara en el sentit contrari: els efectes del rol sobre la personalitat. R. Nemesio i I. Inmaculada (1999) afirmen que el que realment s'hi dóna és una influència entre un rol determinat i una conducta concreta, i que aquesta influència es desenvolupa al llarg de dues fases: 1) el rol determina la conducta, després de la repetició de les funcions que

se li assignen; i 2) la conducta apresada influeix sobre la personalitat de diverses maneres: hom aprèn coses, assoleix habilitats i interioritza valors.

No obstant això i com succeeix amb totes les normes socials en general, la conducta dels individus no està prescrita d'una manera totalment minuciosa i inflexible, circumstància que possibilita l'existència de marges de llibertat al subjecte. És per això que Isabel té la possibilitat d'anar-se'n per sempre i està a punt de fer-ho, i que Juan decideix abandonar el seu entorn social actual (ja siga suïcidant-se o simplement deixant enrere la població¹²). De fet, a través de la parella protagonista, *CM* contempla les dues opcions possibles dels individus atrapats per les normes socials i l'amistat: per una banda, presenta la fugida final del personatge masculí com a resolució del seu conflicte personal i social; i per una altra, mostra la solució immobilista presa pel personatge femení, qui renuncia a la fugida (malgrat l'ajuda oferida per Federico) i decideix continuar vivint a la petita ciutat.

La mateixa solució és presa també per un altre personatge femení, el de M^a Luisa en *LGM*: ella renuncia a la relació sentimental amb el tinent Armand,

¹² Les seqüències 45 i 46 suggereixen clarament la intenció suïcida del protagonista: en la primera comenta la possibilitat amb Federico i en la segona, ja tot sol i abocant-se des d'un pont a gran altura, observa l'atracció del ràpid corrent d'aigua que circula sota els seus peus (segurament el riu Huécar, en el seu pas per Conca). Això no obstant, l'insert que és la seqüència 51 s'encarrega de denegar el que la lògica narrativa indica; Juan és viu, almenys fins aquest moment perquè, com tothom sap, un catòlic mai no se suïcida, si més no en les pantalles espanyoles dels anys cinquanta.

però no a la seua casa (on, a més, té un negoci propi)¹³, ni a viure en la comunitat on es troba instal·lada. De Florita, en *LST*, sabem, en canvi, que marxarà amb el seu germà. Cal dir, però, que aquesta no és una opció lliurement triada per ella, sinó per Don Gonzalo qui, en coherència amb la seua particular manera d'exercir el rol de germà protector, expressa la seua decisió de contar a Florita una altra mentida i marxar tot dos per fer un viatge de funció terapèutica¹⁴. Les corresponents decisions masculines, per la seua part, són oposades: en *LST*, Tito es queda (la qüestió prioritària per a ell és evitar que Don Gonzalo el mate); en *LGM* Armand se'n va, com les seues obligacions militars preveien, per fer les anunciades maniobres amb el seu Regiment. En *IV* és Moraldo, el *vitellone* més contemplatiu, l'únic que sent la necessitat de fugir del seu grup d'amics a qui, per altra part, difícilment podrà oblidar perquè ja forma part del seu passat i d'ell mateix.

Aquestes conductes diferenciades poden ser explicades també per l'existència de diferents conflictes de rol; conflictes que poden aparèixer dins de tota mena de grups formals o informals. Pot trobar-se, per exemple, un conflicte

¹³ Distinta és, en canvi, l'opció de Sandra, en *IV*. Encara que ella no és víctima de cap broma col·lectiva, sinó de la infidelitat matrimonial del seu espòs (o, millor dit, dels seus intents d'infidelitat), Sandra sí que pren la iniciativa de fugir del seu marit, amb el seu fill.

¹⁴ El tòpic del viatge de plaer amb funció terapèutica per a les dones -que se'ls poden permetre- apareix també en *LGM*, en dues ocasions, tot i que mai no arriba a fer-s'hi efectiu. La primera vegada és *Mr. du Verger* qui, exercint el rol de baró protector, habitualment reservat al germà o al marit, i disposat a desafiar els rumors dels altres, proposa a M^a Luisa un viatge a París, però ella el rebutja. La segona vegada és la mateixa M^a Luisa qui suggereix el viatge al seu amic, però aleshores és ell qui no l'accepta perquè les convencions socials hi són més importants en aquell moment: «No, no podemos quebrantar así las normas sociales. Tendremos que tratarlos [el resto de la gente] en el futuro. Piense en el porvenir».

entre els rols complementaris de dos individus, entre rols d'una mateixa persona o fins i tot un conflicte intrarol.

El cas més evident del segon tipus, del conflicte entre rols d'un mateix individu en *CM*, és el del protagonista, qui veu de quina manera el seu paper d'amic dins del grup masculí xoca amb el rol de núvia amb Isabel (perquè l'involucra en un compromís matrimonial no desitjat). Juan se sent estretament lligat al grup i això l'empeny a seguir endavant amb l'engany però, al mateix temps, el contacte sovintejat amb Isabel suscita certs vincles afectius que el mateix protagonista descriu de la següent manera: «La quiero... no sé. Como se quiere a un perrito o a un niño enfermo. La tengo lástima. Es inocente. Sin protección alguna. A veces me alegra verla feliz sólo porque se cree que la quiero...» (Annex 2, 40.13). Pressionat pels lligams que comporten l'un i l'altre rol, Juan es mostra dèbil i covard, incapaç de triar perquè totes dues opcions comporten conseqüències negatives per a ell: o bé *quedar malament* amb Isabel i amb l'entorn social, en el cas que la broma s'hi faça pública («Lo sabría todo el mundo. La gente es mala...Se iban a reír de ella. Le harían la vida imposible... Y yo... viviendo aquí en la ciudad... me la encontraría alguna vez. Sería espantoso» (Annex 2, 39.10-39.11), opina Juan amb cinisme); o bé casar-se, per compassió, amb una dona que no estima, si la veritat no es descobreix.

També Federico experimenta un conflicte de rol quan és informat de l'assumpte de la broma i, davant la disjuntiva de triar entre la solidaritat amb el seu amic i la solidaritat amb la víctima (a qui apenes coneix), opta per la segona possibilitat perquè, segons afirma ell, la veritat ha d'estar per damunt de tot. Tonia, l'altra figura femenina rellevant en *CM*, pateix igualment les conseqüències del triple rol que la uneix a Juan, qui no és sols un client i un amic per a ella, sinó també l'home de qui a més n'està secretament enamorada (s'aprecia en la seua conducta i ella mateixa ho reconeix, explícitament, en la seqüència 50).

Tornant a la nostra argumentació, les possibles línies d'actuació individual dins del grup confirmen l'èmfasi que molts estudis sobre xarxes socials posen en el paper d'actor de l'individu, enfront dels estudis fets des d'altres enfocaments, com els de l'escola estructurofuncionalista, que prefereixen interpretar el comportament humà principalment en termes de pertinença a un grup i d'integració en institucions socials. Autors com J. Boissevain (1974) proposen que el conjunt de relacions que manté un individu pot ser considerat com una xarxa personal que enllaça amb la resta de xarxes socials que conformen la totalitat del sistema social. Les xarxes personals estan integrades pels vincles que uneixen les persones en la vida quotidiana i que rauen en l'intercanvi recíproc de missatges, béns i serveis. I en aquestes xarxes dels actors socials, els amics constitueixen un element fonamental i omnipresent. Encara que, com recorda J. Cucó (1995), els

estudis existents no permeten discriminar el grau d'importància real dels amics respecte dels altres grups (parents, veïns i coneguts) que intervenen en les pràctiques i dels continguts socials derivats de les xarxes personals.

En tot cas, els grups d'amics actuen sempre com a agents del procés de socialització o enculturació en el qual estan involucrats els individus al llarg de tota la seua vida. Un procés, com diu Guy Rocher,

«por cuyo medio la persona humana aprende e interioriza en el transcurso de su vida, los elementos socioculturales de su medio ambiente, los integra en la estructura de su personalidad, bajo la influencia de experiencias y de agentes sociales significativos, y se adapta así al entorno social en cuyo seno debe vivir» (ROCHER, 1985: 133-134).

En aquest procés, els grups d'amics són uns agents socials molt significatius en tant que tenen una funció socialitzadora que no és explícita i reconeguda (com ho és la de la família, els grups religiosos, els centres d'estudis...), però que sí hi opera com a un objectiu implícit del grup, perquè els amics exerceixen aquesta funció «de un modo solamente instrumental, con miras a otras actividades o a otros fines tomados como objetivos explícitos» (ROCHER, 1985: 151). És el cas dels amics de *CM* i dels amics de *LST*, que pertanyen a associacions

recreatives no creades expressament per socialitzar els seus membres, però que no per això deixen de tenir efectes socialitzadors indirectes. Ara bé, indirecte no vol dir imprevist o no desitjat. Tot al contrari, tals associacions estan creades principalment per a la satisfacció de les necessitats dels seus membres, entre les quals figuren les d'entretenir, il·lustrar, informar, etc.; és a dir, objectius que porten implícit un desig de difondre i de rebre certs valors, opinions, idees... I això no és una altra cosa que socialització o enculturació.

L'existència de grups d'amics en una societat no és, per tant, un fet casual, esporàdic o estrany. És més, constitueix un dels primers nivells on es concreta la conformitat social, és a dir, l'acceptació explícita o tàcita de les normes socials. Una conformitat social a la qual està estretament lligada la cohesió social, ja que el nivell de conformitat existent sol determinar el grau de cohesió. Per cohesió social entenem el conjunt de forces socials que actuen com l'aglutinant que uneix els seus membres. Pot afirmar-se, per això, que els grups d'amics s'inscriuen dins de la varietat de les estratègies de cohesió que es donen al si d'una societat determinada.

La cohesió social comporta, alhora, un determinat tipus de solidaritat, ja siga orgànica o mecànica, segons la proposta d'E. Durkheim (GARCÍA FERRANDO, 1999). Determinar quina de les dues es dona en el grup d'amics del

film de Bardem no resulta tan simple com podria semblar. Si som conseqüents amb el context sociocultural en què s'inscriu el grup, és a dir, una societat *civilitzada i moderna*, fonamentada més en la complementarietat que en la similitut, i on està present la divisió funcional del treball, s'hi podria parlar d'una solidaritat orgànica en tant que predomina la consciència individual. Però això no és tan clar en *CM*, des del nostre punt de vista, ja que hi detectem un tipus de solidaritat més aviat mecànica, aquella que és característica de les societats anomenades primitives, on domina la consciència col·lectiva comuna i on tota conducta desviada -en el sentit de no fer-hi allò que decideix el grup- sofreix un càstig, atès que fereix els sentiments grupals.

Açò es fa clarament palès en la conducta intragrupal dels amics de *CM*. La colla pren la iniciativa d'amenaçar Juan amb la sanció (desprestigi dins del grup) quan ell vacil·la en la consecució dels objectius establerts, alhora que és també del grup d'on sorgeix la proposta de solució als problemes generats per la broma. L'enginyosa solució consisteix, concretament, a contrarrestar l'anunci públic del compromís entre Isabel i Juan amb un fals compromís anterior segons el qual, des de fa tres anys, Juan seria núvia formal d'una cosina d'«el calvo» que viu a Logroño. L'assumpte es liquidaria amb una disputa (simulada) entre els dos amics en conflicte, amb la qual cosa Juan se n'ixiria dignament, segons l'opinió consensuada de tot el grup (que Federico, però, qüestiona):

«JUAN.

(Fora de camp) Así todo está arreglado... No
hay que decirle que lo nuestro era mentira...

T

42.12(224). 41.8(220). Ara el "calvo" és quasi fora de camp, a la dreta.

JUAN.

...que era una broma... ¡Y yo quedo bien...!

DOCTOR.

¡Quedas como un sinvergüenza...!

LUCIANO.

¡Pero eso no es malo...!

T

42.13(225). Com 41.11(223).

LUIS.

(Fora de camp) Quedas como lo que eres...
un don Juan...

FEDERICO.

(Molt seriós) ¿Y ella?

T

42.14(226). Com 41.10(222). Callen tots.

JUAN. (Girant-se cap a Federico) ¿Ella? Lo pasará mal... pero menos que de la otra manera.

DOCTOR. (Amb falsa veu) Por un amor imposible...

LUIS. (Amb falsa veu) Engañada por un vil seductor...

Riuen tots. Federico se'n va va per la dreta. Juan es gira i el veu; va darrere d'ell.

CALVO. Eso es romántico... bueno para solteronas...»
(Annex 2, 42.11-42.14).

Contra versions de la solidaritat mecànica com aquestes aniria orientada la crítica social que tant *LST* com *CM* exemplifiquen en les conductes dels amics diegètics dels seus textos. Uns grups d'amics que, en aquest sentit, funcionarien com a referents emblemàtics de l'anacronisme i el primitivisme (solidaritat mecànica) d'uns comportaments gamberros que, en lloc d'usar la solidaritat que els uneix d'una manera constructiva (amb accions dirigides, per exemple, a finalitats de més utilitat social), es dediquen a fútils i asocials bromes contra els individus més dèbils de la comunitat. Serien, en definitiva, uns primitius

que ni tan sols no són això, uns *autèntics primitius*.

Cal afegir-hi, així mateix, que tot i que les estratègies de cohesió passen per l'acceptació d'un consens, aquest no pot ser mai complet ni possible en totes les situacions, perquè la societat està sempre en tensió entre les forces cohesives i les forces centrífugues, que són alhora resultat dels seus processos interns de diferenciació i de la seua deficient adaptació al medi natural extern i al medi social intern. D'ací que, de vegades, la sanció que s'hi podria esperar no aparega, o no s'hi done amb la intensitat proporcional habitual; o que inclús s'arribe a la permissivitat i la passivitat per part dels poders sancionadors.

Per això estem d'acord amb aquells que afirmen (GARCÍA FERRANDO, 1999) que els enfocaments teòrics que entenen els fenòmens socials exclusivament en termes d'opressió, explotació i coerció ignoren l'alt grau d'inèrcia, d'acceptació del món i de conformitat existents en tota col·lectivitat. Cal, doncs, determinar-hi sempre en quines situacions l'ordre social és mantingut coercitivament i en quins casos és mantingut consensuadament; i, en última instància, en quina mesura tots dos fenòmens estan presents en cada situació concreta.

A diferència de *LST*, en *CM* s'observa un grau zero en la censura de la conducta dels joves. Cap personatge local, excepte la *immoral* Tonia, manifesta

cap forma de sanció social perquè, se'n dedueix, el domini del consens social en aquesta petita capital de província peca de conservadurisme i ahistoricitat (encara que l'espectador no disposa de dades suficients per saber si tal consens està acosenguit voluntàriament o per imposició, atés que no s'hi ofereix informació explícita del context polític general).

Un dels silencis còmplices més eloqüents és el del vell escriptor, Don Tomás. Per la condició d'intel·lectual resident en la localitat, a aquest personatge se li atribueix un cert grau de responsabilitat social en la valoració i sanció de conductes asocials com les esmentades (Federico així ho fa), raó per la qual sembla representar un dels pilars de la moral pública local. Però quan s'assabenta de la broma a Isabel, la reacció manifestada per Don Tomás, precisament un personatge que ja ha viscut en la pròpia carn una d'aquelles facècies de mal gust¹⁵, és no fer-hi absolutament res¹⁶. Com li retreu Federico, l'opció de l'escriptor retirat és la passivitat i el conformisme, la no intervenció, la comoditat del *laissez faire, laissez passer*; una actitud, per altra part, coherent amb la postura d'anonimat i d'aïllament

¹⁵ Recordem que el film s'obri en el moment en què Don Tomás rep a la seua casa un taüt buit, significat que ell ja hauria d'estar-ne dins.

¹⁶ Curiosament, ell i la prostituta són les úniques veus locals que -estan informades i- desaproven la broma. La tolerància explícita dels fets per part d'altres forces socials de major rellevància pública hi hauria sigut, amb tota seguretat, eliminada per la censura. Per això Don Tomás queda com a l'únic representant amb capacitat de resposta sancionadora que no hi fa res.

que també manté en el terreny professional¹⁷.

Una reacció semblant de consens i tolerància social es percep en l'entorn dels amics de *LGM*. Quan comença a fer-se pública la carta on es detalla l'existència d'una aposta sobre la seducció de M^a Luisa, l'única reacció generalitzada és el tafaneig; sols Mr. du Verger s'hi implica d'una manera activa, informant-ne l'afectada (encara que la seua motivació no respon sols a un preocupació estrictament social, sinó que també el seu interès afectiu per M^a Luisa, en competència amb el tinent Laverne).

En *IV* l'actitud predominant és un cert grau de consens amb la conducta del grup. No obstant això, s'aprecien algunes significatives reaccions de dissens que no tenen prou força per aturar les conductes asocials, especialment en el cas de Fausto. El pare d'aquest és, per exemple, un senyor de classe humil que té en l'honor personal una de les seues riqueses i, per evitar el deshonor familiar, impedeix la fugida covard del seu fill quan descobreix que ha deixat embarassada

¹⁷ Don Tomás respon a la figura de l'intel·lectual frustrat que ha acabat per renunciar a participar activament en el seu entorn social. La primera visita de Federico a la ciutat es justifica, de fet, com a un intent per despertar el vell escriptor de la seua letargia i retornar-lo al món de la participació productiva, però ell no hi està motivat. L. G. Egido veu en aquest personatge una «especie de Unamuno provinciano, encerrado en sus libros y víctima del ahogo del ambiente; distanciado de las determinaciones de la vieja ciudad, no es capaz de buscar salidas a la situación y de establecer relaciones entre los condicionamientos espirituales de la comunidad urbana y la realidad que se impone como un muro» (EGIDO, 1983: 68). Recull, Don Tomás, el pesimisme de molts escriptors de l'anomenada generació literària del 98, com L. Azorín quan afirmava en *La Voluntad*: «Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva... ¡Y no puedo, no puedo! Dejo la pluma; no tengo fuerzas. ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!» (ABELLÁN, 1968: 282).

Sandra i l'obliga a casar-se. Una actitud més tova és la manifestada pels amos de la botiga on Fausto treballa temporalment, els quals acaben per expulsar-lo del negoci però no gosen fer públiques les vertaderes raons de l'acomiadament (les provocacions sexuals del jove envers la senyora) per evitar ser-ne, alhora, víctimes de la tafaneria pública. Finalment, la fugida de la casa familiar, per part de Sandra, en els últims moments de la pel·lícula, seria una altra mostra individual de dissensió amb la conducta irresponsable del seu marit.

En l'obra teatral d'Arniches s'observa un predomini del consens social, que arrossega, per exemple, el personatge de Numeriano Galán, víctima directa de la broma enginyada pel Guasa Club. Tot i trobar-se involuntàriament involucrat en l'engany que el relaciona amb Florita, Numeriano es mostra incapaç d'evitar-lo o d'aturar-lo abans que l'assumpte prengui una dimensió dramàtica. Només al final del text es presenta, explícitament, la sanció social de la malifeta en boca de Don Marcelino i Don Gonzalo.

Una dada molt destacable, com ja s'ha indicat al principi d'aquest paràgraf, és que els grups d'amics de *CM* (i *LST*) s'insereixen en grups o col·lectivitats més àmplies i formals, com el casino que freqüenten. Seguint els estudis de Javier Escalera (1990 i 1996), pot afirmar-se que els casinos (igual que les associacions recreativoculturals, els cercles, els ateneus, etc.), conformen una

mena d'associacions voluntàries formals, de caràcter civil, que són un marc idoni per a l'expressió i el desenvolupament de la sociabilitat i la interacció social, i que proporcionen canals per a l'adquisició i/o consolidació de prestigi social i, en definitiva, de poder (en el sentit més ample del terme, és a dir, no exclusivament ni principalment políticoadministratiu). En altres paraules, l'associacionisme de casino pot actuar com un mitjà d'evasió i esbarjo grupal, però també com un eficaç instrument potenciador del desenrotllament i la vertebració de la societat civil.

Aquesta vessant socialitzadora dels casinos ha sigut font de destacades recreacions literàries i cinematogràfiques. És, certament, un dels més importants elements que *CM* pren de l'obra teatral en què s'inspira. Però el tema no és original, ni en la pel·lícula ni en en l'obra d'Arniches¹⁸ perquè, amb la seua visió crítica del casino, *LST* no fa sinó seguir l'estel d'una certa tradició literària impregnada de voluntat de denúncia i reforma social¹⁹, especialment, en la narrativa i el teatre en llengua castellana de finals del segle XIX i principis del XX. Pels seus atacs contra una sèrie de tòpics culturals de l'època com ho són el flamenc, les corregudes de bous, els cacics, els casinos, etc., algunes d'aquestes obres han sigut qualificades

¹⁸ Qui ja havia assajat els ingredients del casino, un protagonista grotesc i les bromes cruels en la comèdia *La pobre niña* (1912); que va ser, segons Juan Antonio Ríos i Rosa María Monzó (1990), un fracàs de crítica i públic.

¹⁹ Formen d'ell part autors com J. López Pinillos o Eugenio Noel, els quals són seguidors, alhora, de la tradició crítica d'esperit irònic i satíric d'escriptors anteriors com José Clavijo Fajardo i José de Cadalso, en el segle XVIII, o Mariano José de Larra, a principis del XIX (PRADO, 1973). I, en un altre to, també trobem casinos ressenyables en *La regenta* de Leopoldo Alas (1984) o en *Pepita Jiménez*, de Juan Valera (1989).

de *literatura del casticismo*, una escriptura que entronca amb el pensament regeneracionista²⁰ de l'Espanya de la fi del segle passat i que, com assenyala José-Carlos Mainer (1987), navega entre el moralisme naturalista i la denúncia esperpèntica²¹. Un dels escriptors que més ha sovintejat el tractament literari del casino és Eugenio Noel qui, fins i tot, va crear la modalitat literària anomenada per ell *casinaria*²²: «una visión crítico-grotesca de los casinos donde encuentra concentradas las corruptelas de la vida nacional española que solían cifrarse en la

²⁰ Amb aquest terme assumim la referència a un gran nombre de polítics i intel·lectuals que passaren al primer pla de la política espanyola afectats per un sentiment de fracàs i d'enfonsament nacional espanyolista per tal de proposar un programa de solucions a l'anomenat *problema d'Espanya* (crisi política, econòmica, social, nacionalista...). Un programa que va proporcionar solucions de caràcter bàsicament econòmic i educatiu ostensiblement insuficients. «Pocos españoles jóvenes», segons Rafael Pérez de la Dehesa (1966: 170), «se libraron de ese influjo (...). El regeneracionismo se introdujo en todos los ámbitos de la vida nacional; sobre él aparecieron chistes (...). De manera cómica o seria, la idea estaba en el aire y a ella se unieron por algún tiempo los jóvenes escritores que luego se llamarán del 98», entre d'altres. Un dels aspectes comuns d'aquesta generació literària d'origen burgès va ser intentar trobar un compromís entre el progressisme noucentista i el cult a les arrels nacionals, buscant solucions als problemes col·lectius des de l'interior de la realitat espanyola. L'objectiu de reconstrucció va passar ineludiblement per la crítica dels valors vigents palesa en la recreació cultural per ells construïda: la dels seus textos és una Espanya dolença, que es desagna poc a poc a tots els nivells. Hi passen a un primer pla d'atenció els defectes nacionals, les causes íntimes de la decadència que s'hi pateix, així com l'anàlisi dels vicis que asfixien de dalt a baix l'engranatge social. És l'Espanya profunda representada pel ritme de vida característic de les petites ciutats, dels pobles i dels vilatges dormits i apagats, allunyats del tràfec i de la industrialització de les -escasses-grans ciutats; comunitats on predomina una forma de vida tranquil·la, solitària, tradicional, rutinària...

²¹ «En las *estampas del 98*», ressenya Santiago Ruipérez, als personates «no les ocurre nada absolutamente, sino la pura aventura de vivir, de desarrollar sus existencias en los moldes rígidos e inexorables de unos encajes sociales, profesionales o familiares que no pueden romper; o mejor aún, que no quieren romper, porque la postura de estos mínimos personajes es la aceptación, es el sufrimiento, es la paciencia, es el sordo acatamiento a su circunstancia» (RUIPÉREZ, 1963: 385).

²² En «El elemento joven», de *España, nervio a nervio*, E. Noel composa iròniques descripcions com la següent: «Desde que el elemento joven del Casino Libero-Conservador-Reformador -que así se llama el tal Casino- echó a rodar la Junta inmovible que desde el 85 manejaba a su antojo el Casino Primitivo -que así se llamaba antes el tal Casino-, han sucedido en los espléndidos salones del gigante edificio, las cosas más admirables. Sentemos, en primer lugar, que antes no sucedía nada. El año 1885 el cólera mató a todos los socios del Casino, menos al médico, y desde entonces sólo había ocurrido que no había ocurrido nada. En vano los acontecimientos nacionales, los asuntos de la región, los mismos hechos de la ciudad habían llamado a aquellas puertas; dentro de ellas estaba prohibido jugar, estaba prohibido leer, estaba prohibido hablar de religión, de política, de problemas sociales y de los sucesos urbanos; únicamente se podía beber, escupir en el suelo, cantar *Marina* y quejarse cuando algún socio miope pisaba a otro socio un callo». I en «El pequeño mundo», del mateix llibre, exclama: «¡Qué historia la de esos casinos! ¡Qué pequeño mundo de escándalo y vicio! El funcionario honrado que allí se maleó, el militar bizarro que allí dejó su honor, la casa abandonada por estos salones, por esas cortas tardes en las que el juego, el azar, el alcohol, la conversación invertebrada matan toda acción viva espiritual. Juego, juego, juego (...)» (PRADO, 1973: 236-237 i 209).

palabra "señoritismo"» (PRADO, 1973: 201).

Com sabem, en 1916 *LST* Arniches fa servir el grup d'ociosos amics pertanyents a un centre recreativocultural *de províncies* com a diana de la seua crítica moralitzant. En aquesta farsa còmica, la tria del citat ambient de casino funciona com una parcel·la de la realitat sociocultural des d'on es fa l'exposició pública de determinats problemes socials i la redempció moral dels corresponents actors socials, en sintonia amb als objectius de les tesis regeneracionistes sorgides a finals del XIX i principis del XX a Espanya.

«Porque Arniches no escribió (...) sólo para reflejar una clase social de un determinado pueblo únicamente para hacer la crítica de una sociedad que, en vano, pretende sobrevivir a su fatal desaparición, sino que, con mucha mayor trascendencia y altura, se dirige "a estimular" -son palabras del propio escritor- "las condiciones generosas del pueblo y hacerle odiosos los malos instintos"» (RAMOS, 1967:56-57).

Malgrat que la intenció crítica de l'obra es fa palesa des de l'escena primera del primer acte, Arniches no pot estar-se de caure en la temptació d'incloure-hi un pedagògic diàleg amb què Don Marcelino, el personatge-conciència de l'obra teatral, assumeix el rol moralitzador:

«DON MARCELINO.- (*Todavía excitado*) Cálmate, Gonzalo, cálmate. ¡No vale la pena! ¿Qué hubieras conseguido? ¡Matas a Guiloya! ¿Y qué?... Guiloya no es un hombre, es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno. ¡Alegría!... ¿Qué alegría va a tener esta juventud que se forma en un ambiente de envidia, de ocio, de miseria moral, en esas charcas de los cafés y los casinos barajeros? ¿Qué ideales van a tener estos jóvenes que en vez de estudiar e ilustrarse se quiebran el magín y consumen el ingenio buscando una absurda similitud entre las cosas más heterogéneas y desemejantes? ¿En qué se parece un membrillo a la catedral de Burgos?²³ (...), ¿en qué se parecen estos muchachos a hombres cultos interesados en el provenir de la patria? Y la respuesta es tan desconsoladora como trágica... ¡En nada, en nada; absolutamente en nada!» (ARNICHES, 1995: 166).

Una vegada diagnosticada la malaltia que infecta Espanya (per utilitzar un vocabulari mèdic tan del gust dels escriptors regeneracionistes), cal indicar la corresponent prescripció terapèutica, i així s'esdevé en l'obra teatral:

«DON MARCELINO.- Pues, si tengo razón, calma tu justa cólera y piensa, como yo, que la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio: la cultura

²³ La interpretació decididament entusiasta del text per part d'A. Amorós el porta a detectar en aquestes paraules un tímid gest d'autocrítica d'Arniches. Atés que les seues peces teatrals estan esguitades de personatges que, com els del Guasa Club, deixen passar el temps buscant absurdes similituds verbals, Amorós s'interroga retòricament: «¿No es esto lo que hace a veces, también, el escritor alicantino, lo que Lázaro Carreter llama "el conceptismo de Arniches"? Aquí, el dramaturgo parece asomar un poco su cabeza y entonar su *mea culpa*» (AMORÓS, 1995: 54).

modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozarse un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma» (ARNICHES, 1995: 166).

És evident el reduccionisme i la ingenuïtat de la *moralina* present en aquestes paraules de *LST*, que troben en la *cultura* i en la *intel·ligència*²⁴ l'antídot a la pesta social que afecta la joventut gamberra. D'aquest còndid discurs d'arrels il·lustrades es poden extraure, en tot cas, dues qüestions: la primera seria l'acusació a un sector social determinat, la joventut; i la segona, la reclamació d'una solució de caràcter preventiu que millori l'educació del sector responsable.

Amb la condemna i la lamentació, però sense qüestionar en profunditat el sistema social i polític que engendra i tolera impassiblement l'existència d'una joventut cruel i d'uns adults grotescos al si d'una societat decadent i disciplent, *LST* s'apunta al carro regeneracionista que marca les preocupacions socials de començaments de segle i converteix Arniches en això que es diu *un escriptor del seu temps* (és a dir, no tan desfasat com semblava estar-ho l'univers

²⁴ El terme cultura hi té, clarament, un sentit restringit i distint al que nosaltres fem servir en aquest treball, ja que la proposta de *Don Marcelino* sembla apuntar a la necessitat d'incrementar la formació acadèmica de les persones (més concretament, dels barons); una formació que, alhora, hauria d'estar enriquida amb un indefinit component ètic de solidaritat social. Tot plegat garantiria, pressumptament, la inexistència dels comportaments asocials com els del text, com si la conducta asocial manifestada pels personatges que cal *culturitzar* no fóra, també, una expressió de la seua cultura, com si els comportaments no formaren part d'una complexa xarxa d'interrelacions socials, com si la funció socialitzadora de l'educació poguera ser efectiva al marge de la resta de processos i sistemes d'enculturació que actuen en una societat determinada... Per la seua part, la noció d'intel·ligència hi seria, igualment, molt restrictiva i gairebé equivalent a la de cultura, en el sentit simplista que acabem d'indicar.

amable i ranci dels seus sainets²⁵). Arniches també se situa prop dels plantejaments discursius majoritaris en les sales de teatre d'aquells anys, en incloure dins de *LST*, en el citat discurs de Don Marcelino, una argumentació tan benintencionada com inconsistent; un

«párrafo inútil -ese párrafo, por otra parte, resumen de la tesis- a que tan aficionados eran los hombres de teatro de entonces, con Benavente a la cabeza, y sin el cual parecía como si la fuerza no hubiera logrado librarse de la frivolidad. (...) el parlamento, aunque inútil, nos permite verificar la filiación de Arniches

²⁵ La producció teatral d'Arniches està determinada pel gran nombre de sainets i llibrets de sarsuela que va escriure. El sainet és un gènere amb bona acceptació de públic a finals del segle XIX però en franca decadència a principis del XX (al voltant de 1910), època en què comença a derivar cap al teatre anomenat de *varietés* o cap al que alguns autors denominaren *género ínfimo*, on l'element costumbrista desapareix. En 1912 Arniches abandona la col.laboració sainetera amb García Álvarez i es veu obligat a buscar nous horitzons que el condueixen fins el gènere, per ell anomenat, tragèdia grotesca. «Y vino el momento del género grande, y yo, espontáneamente, evolucioné», afirma Arniches en 1937; «[p]ero no me resignaba a realizar la comedia común, como todos, sino que quería hacer algo mío, que tuviera mi sello, y de ahí que me decidiera a crear la tragedia grotesca, ese género de un tono especial, del que son los títulos de todos mis últimos éxitos» (AMORÓS, 1995: 24). Es diu que el concepte de tragèdia grotesca procedeix, segurament, de Pío Baroja, atés que la tercera part de la seua trilogia *El pasado* porta el títol de *Las tragedias grotescas* (1907). La tragèdia grotesca ha sigut definida per Ruiz Ramón en els següents termes: «Es la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, el sentimiento de lo contrario, la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, el juego de la comicidad externa y gravedad profunda, el contraste entre la apariencia social o física y el ser íntimo y profundo, es decir, entre la máscara y el rostro, la estilización grotesca y la simbiosis de la dignidad humana, como valor esencial y sustantivo de la persona, y vulgaridad o ridículo de la figura teatral y su conducta externa» (FUENTE, 1994: 168). En aquest gènere s'inclou *LST* (malgrat que la seua designació inicial és de farsa còmica), obra considerada per la crítica com la producció més aconseguida de l'autor, encara que ell no comparteix aquesta opinió (en unes declaracions de 1930 concedeix tal categoria sols a *Las estrellas* i *Es mi hombre*). Cal recordar que el reconeixement de la crítica li arriba a Arniches a partir de les paraules elogioses incloses per Rafael Pérez de Ayala en *Las máscaras*, on reconeix la novetat aportada pels personatges grotescos de l'escriptor alacantí. Més enllà d'aquesta contribució, les seues tragèdies grotesques continuen desenvolupant-se dins de l'ordre convencional que mai no s'hi posa en qüestió. Com Ricardo de la Fuente afirma, «[e]s verdad que reconoce las perversiones y desfiguraciones de la sociedad española de la época posterior a 1898, pero no lleva a su teatro los conflictos que de ellas se derivan. Así, el autor se convierte en cierto modo en cómplice de su público, proveniente de la clase media, que, equivocado, quiere vivir en un mundo aún *ordenado*, y que encuentra en los sainetes y las tragedias grotescas una confirmación del pretendido orden que, si bien es engañoso, al mismo tiempo es tranquilizador» (FUENTE, 1994: 64). I, semblantment, Ruiz Ramon ha dit: «La contradicción interna de la tragedia grotesca, en cuanto a su pretensión crítica se refiere, consiste en que sustituye a un sistema de valores burgueses, otros sistema idéntico de valores no menos burgueses. Toda su dialéctica estriba en pasar, sin cambiar de sistema, de los desvalores a los protovalores, con lo cual incurre en el mismo absurdo histórico del llamado "regeneracionismo": la vuelta al origen del sistema, no al cambio del sistema» (RÍOS, 1987: 18).

y aproximarlos, en su idealismo íntimo, a los hombres del 98, con los que tuvo tan escaso contacto estético» (MONLEÓN, 1967: 114).

La construcció casinària de *LST* és, ja en el seu temps, la d'un món decadent i en vies d'extinció, més pròxim al model noucentista que a la societat que experimenta les transformacions de les primeres dècades del segle XX. Resulta per això sorprenent constatar de quina manera, quaranta anys més tard, des del discurs cinematogràfic es pot construir una versió actualitzada però totalment versemblant de l'ambient opressiu i immobiliària d'una petita comunitat urbana²⁶ on el casino és encara un element destacat i on prendre el pèl a una soltera vella pot fer riure un grup de joves barons ocisos. És com si, en quatre dècades, res (o quasi res) no haguera canviat en la societat espanyola. Molts i trascendents esdeveniments han tingut lloc, òbviament, tant en el terreny polític i com en el social, inclosa una guerra civil; però, paradoxalment, també es re-produueix una certa estructuració del teixit social cohesionada a través d'uns valors socials molt tradicionals i conservadors.

Per altra part, cal dir que, de manera menys exagerada que com

²⁶ En un film posterior del mateix Bardem, *Nunca pasa nada* (1963), el director torna a llançar una altra mirada crítica sobre l'immobilisme social espanyol d'aleshores: és una mena de revisició de *CM*, quasi una dècada més tard, on constata que, efectivament, poques coses hi han canviat. La continuïtat evident entre una i altra pel·lícula va fer que, en obviar el factor revisionista, alguns crítics acusaren el director d'estancament i titlaren la segona versió, despectivament, de *Calle Menor*.

apareix en *LST* però com si constituïra un gest inevitable, *CM* també trenca en una ocasió el delicat equilibri que caracteritza el film amb un petit excés adoctrinador. Si atenem el repartiment de la responsabilitat conscienciadora del film, hi ha un personatge que arrossega una càrrega significativament més pesada, Federico²⁷. El jove escriptor és l'únic personatge que resideix habitualment en l'exterior de la petita comunitat (procedeix de Madrid) i per això és l'únic no contaminat per la dinàmica empobridora d'aquella²⁸. D'ell s'ha dit que

«[t]raduce, por supuesto, el criterio de Bardem e inaugura la serie de intelectuales lúcidos y sermoneadores, que irán apareciendo en su cine posterior, que servirán de portavoz a las opiniones del autor y explicarán, si fuera necesario, el contenido último de cada película» (EGIDO, 1983: 68).

És aquest personatge el qui presenta un moment d'excessiva verborrea

²⁷ El de Federico és un personatge especial, podríem dir, perquè està dotat d'una dimensió simbòlica de gran responsabilitat: representa l'intel.lectual crític, lúcid i compromés, que reclama i practica una postura vital valenta, el rebuig frontal a la hipocresia i al silenci covards que permeten la continuïtat d'un estat de coses asfixiant i cruel. Federico reclama la necessitat de dir *la veritat*. Però una lectura que transcendira la qüestionable pretensió de totalitat del diàleg concret per detectar-hi un discurs crític de dimensions més globals, podria interpretar la seua reivindicació de la *veritat* com a un gest de majors pretensions polítiques, com a una crida a la disidència activa i descoberta contra el règim franquista, tan necessària com impossible a l'Espanya dels anys cinquanta. En la seqüència 43, quan el jove escriptor està parlant amb *Don Tomás* sobre la broma a Isabel i les seues conseqüències, Federico insisteix en la seua vindicació: «¿Qué puedo hacer? Poca cosa: ver, oír, contar... no tener miedo...» i, segueix, «Miedo a la verdad. Como Juan, como usted... Diciendo la verdad a alguien, quizá uno, puede sufrir y eso es malo... y sobre todo es incómodo. (Amb ironia) ¡Je! Ya no se puede estar tranquilo bebiendo un buen vino... También puede llamarlo egoísmo» (Annex 2, 43.9.a-43.9.c).

²⁸ Dicotomia excloent que és també fàcilment qüestionable: costa imaginar que la complexitat social del Madrid dels anys cinquanta està representada en la figura de l'intel.lectual compromés que és Federico. Sota aquesta ingenuïtat s'hauria d'entendre, però, la idea que l'ambient cosmopolita de la gran ciutat no està dominat (no tant, almenys) pel conservadurisme noucentista característic de tantes comunitats *provincianes* i rurals.

al fil d'una de les seues converses amb Don Tomás. En un atac d'ambigua progressia, Federico s'hi deixa dur per dicotomies maniquees i reduccionistes, per essencialismes simplificadors que li fan pronunciar afirmacions com aquestes:

«FEDERICO.

«Es tonto vivir en Madrid. (...) Entiéndame.

En ese Madrid de las luces de neón y de la Gran Vía. Además es falso. La verdad está aquí. 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 (...)» (Annex 2, 43.5.b-43.6)».

A més de les relacions de casino, el grup d'amics se serveix d'altres estratègies de cohesió grupal i d'evasió lúdica, com ara les visites als prostíbuls (presents també en *IV*) on juguen a les cartes o gaudeixen de la complaent companyia femenina (seqüència 7); les borratxeres nocturnes (seqüència 8) o les bromes a tercers (també en *LST* i *LGM*²⁹). Aquestes últimes ocupen un lloc destacat tant en termes qualitatiu (la dura broma gastada a Isabel), com quantitatiu (la pel·lícula no sols comença *in media res* amb la broma de Don Tomás, sinó que

²⁹ I també present en el relat *La lechuza* (1911), de Gabriel Miró, on semblantment es vincula la broma o burla de casino a un cert clima moral i la falta de sensibilitat (Ríos, 1999).

aquesta és l'última d'una llarga sèrie: «Esto es una broma y las hacemos todos juntos, como siempre lo hemos hecho... ¿No os acordáis? La de don Tomás, y la del catedrático de latín, y la de los cómicos, y la de doña Pura...» (Annex 2, 42.2), recapitula Juan en certa ocasió).

Si considerem la confabulació masculina per seduir amb engany una dona com el nucli bàsic de la principal broma de *CM*, podem constatar que, en aquest sentit, la pel·lícula de Bardem s'insereix també en una xarxa de relacions intertextuals més àmplia. El de la dona ingènua seduïda amb enganys és un tòpic que compta amb extenses arrels literàries que es remunten als llibertins personatges de *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos o al *Don Juan Tenorio* (1845), de José de Zorrilla (seguides després per nombroses versions en distintes èpoques i amb diverses matèries de l'expressió³⁰).

Però també hi ha diferències significatives que distancien els textos

³⁰ D'aquests il·lustres precedents literaris s'han escrit i posat en escena tant versions d'òpera, *Don Giovanni*, de W. A. Mozart amb llibret de Da Ponte, com versions teatrals: per exemple, *Don Juan*, dirigida per Alejandro Perla i amb decorats de Salvador Dalí. No falten tampoc les versions cinematogràfiques, entre les quals destaquem *Dangerous Liaisons* (1988), de Stephen Frears i *Valmont* (1989), de Milos Forman, a partir de la novel·la de Ch. de Laclos. Del personatge de *Don Juan*, s'han fet igualment nombroses adaptacions i versions: entre les nord-americanes es troben *Don Juan* (1926, amb banda sonora però sense diàleg), d'Alan Crosland, la protagonitzada per Douglas Fairbanks en *The Private Life of Don Juan* (1934), d'Alexander Korda; *The Adventures of Don Juan* (1949), de Vincent Sherman, amb Errol Flynn; *American Gigolo* (1980), de Paul Schrader, amb Richard Gere. Entre les pel·lícules italianes, cal esmentar *Infanzia, vocazione e prime esperienze de Giacomo Casanova, veneziano* (1969), de Luigi Comencini i *El Casanova de Fellini* (1976), de Federico Fellini. François Truffaut va dirigir *L'homme qui aimait les femmes* (1977) i, entre les versions espanyoles del mite local, destaquem la primerenca *Don Juan de Serrallonga* (1910), d'Albert Marro (en estreta col·laboració amb Ricard Baños); *Don Juan* (1950), de José Luis Sáenz de Heredia; *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), d'Antonio Mercero; *Don Juan de los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez, entre altres. Més informació sobre versions cinematogràfiques del personatge de Don Juan poden trobar-se en *La semilla inmortal* (BALLÓ i PÉREZ, 1997) i *Historia del cine español* (GUBERN, 1995).

esmentats (i les seues versions) de *CM*. Les seduïdes de Laclos o Zorrilla (i de *LGM*) són dones més o menys atractives, solteres o casades, verges o no..., mentre que en *CM* la víctima és verge però ja no jove (com en *LST*). Lluny del seductor professional o del reconegut expert en la matèria precedit per la seua fama dels textos literaris (i de *LGM*), el Juan de *CM*, a pesar del seu nom, és sols un home qualsevol amb un cert atractiu físic, però més *amateur* que especialista. A diferència de l'objectiu bàsicament sexual (i acomplit) de l'esmentada seducció literària, en *CM* la broma és més aviat casta (com en *LST*), perquè es limita a crear en Isabel falses i inconcluses esperances afectives i matrimonials, de manera que ella ni tan sols pot gaudir-ne plenament (ni en termes sexuals ni de contracte matrimonial). Per últim i, aquesta és una divergència molt notable, mentre que el protagonista de Laclos (com el de *LGM*) acaba esdevenint un seductor seduït, el Juan bardemià, tot i comportar-se com un *don Juan* (com un seductor infalible) no és redimit ni per l'amor, ni per cap pacte fàustic, com ocorre, per exemple, en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1625), de Tirso de Molina. Juan és incapaç d'enamorar-se d'Isabel i ho paga tan car com era possible en el context espanyol dels anys cinquanta: amb la segregació social.

Més enllà d'aquestes concomitàncies, es pot afirmar que en la pel·lícula de Bardem la broma concebuda per la colla d'amics presenta un propòsit doble: els joves que la planifiquen i duen a terme volen riure i passar-s'ho bé, però

també escarmentar algú que, des del seu punt de vista, manifesta una conducta inapropiada que ells estan disposats a endreçar.

La broma naix, per això, carregada amb un cert component alliçonador de la conducta desviada de la soltera vella. Recordem que Juan i els seus amics maquinen la presa de pèl tot just després de veure Isabel i Juan passejar junts pel carrer Mayor; fins i tot podria dir-se que totes les bromes que la colla d'amics gasta estan marcades per la mateixa funció adoctrinadora i prescriptiva (el taüt i els canelobres que Don Tomás rep pretenen suggerir-li el lloc on ja podria o hauria d'estar-se, segons el grup).

Per altra part i sense contradir el que acabem d'assenyalar, la malifeta té per als seus autors una clara finalitat lúdica manifestada pel mateix Juan en un moment determinat davant de Tonia: «Pero si total es una broma. Para reírnos», encara que ella ho qüestione en respondre-li: «¿Todos?» (Annex 2, 28.1.d). Però l'opinió de Tonia no semblar ser-hi molt majoritària; fins i tot una de les víctimes del grup, Don Tomás, es mostra comprensiu i tolerant a l'hora de valorar les contínues malifetes de la colla. El vell escriptor justifica el comportament *inquiet* i *entremaliat* dels joves perquè entén que a la petita localitat hi ha poques alternatives d'esbarjo formal, i que per això Juan i els seus amics necessiten practicar altres maneres de distracció i de riure: simplement són «gente que se

aburre. (...) Necesitan divertirse, ésa es la verdad» (Annex 2, 3.4), diu Don Tomás.

Sabem que Juan i els seus amics poden gastar bromes cruels, com la d'Isabel, o macabres, com la de Don Tomás però, ¿què fa riure aquesta colla de joves i avorrits burgesos de la petita ciutat?, ¿què fa possible el seu riure? En primer lloc, cal destacar la importància del factor interpersonal o grupal, assenyalat des de diversos posicionament teòrics (els textos de FREUD, 1970 i BERGSON, 1996 en serien els més clàssics, des de la psicoanàlisi i la filosofia respectivament). Difícilment riu l'individu que es troba sol amb les seues expectatives davant d'objectes naturals o artificials. Les expectatives han de ser-ho de conductes humanes, no d'estats de coses inerts; per riure cal més d'una persona, perquè la que sent aïllada no riu. El riure és un acte interpersonal i per tant social, com si la rialla necessitara un eco per esdevenir-se. La rialla sols pot ser practicada en grup i perquè es produísca cal, en paraules de Ferenczi, «la sociedad de los amigos del crimen», perquè sols el *crim organitzat* triomfa (PANERO, 1999: 38).

A més a més, de les bromes, conyes, burles i gresques hom no pot responsabilitzar únicament els actants que hi participen, sinó el conjunt de l'organització social, i molt especialment les autoritats (morals i legals) que, dins d'uns límits, dicten i executen les normes més o menys consensuades que afavoreixen, permeten i consenteixen l'existència de determinat sentit de l'humor.

L'humor és, també des d'aquesta perspectiva, un fenomen de dimensions socials.

Des del punt de vista de la psicologia, Teresa Bejarano, en el seu article «La risa y los distintos niveles de interpersonalidad», revisa els mecanismes psicològics que fan possible la reacció de la rialla, ja siga aquesta el resultat d'un acudit o d'una broma, vaja acompanyada o no de sorpresa. Després d'analitzar els elements contingents i necessaris del riure, Bejarano conclou que el comú denominador dels diferents tipus de riure és «lo que se calcula que algún otro -un agente intencional distinto de mí- hará o dejará de hacer» (BEJARANO, 1997: 476).

Aquesta dissociació entre la línia conductual i mental que el subjecte que riu atribueix a l'altre (la víctima de la broma), i la línia que és real resulta molt útil per descriure el mecanisme que provoca la gatzara dels autors de l'engany a Isabel. Si analitzem aquesta broma de *CM*³¹ observem que segueix el següent recorregut: primer, s'hi canvien les condicions de realitat per a la víctima a partir del moment que Juan fa creure a Isabel que n'està enamorat i que vol hi formalitzar un compromís matrimonial; segon, Isabel es comporta de manera adient, com si l'esmentada realitat fóra certa; tercer, com que la *realitat* que Isabel viu (l'enamorament, el prometatge, la imminència del matrimoni...) és falsa, la seua

³¹ L'esquema seria igualment aplicable a la de Don Tomás.

conducta resulta incoherent amb l'autèntica realitat per a aquells que són conscients dels dos nivells de realitat; i, quart, això provoca la hilaritat dels qui n'aprecien la disfunció.

Cal dir, però, que tal dissociació en el comportament d'Isabel no la fa aparèixer com a una transtornada o una boja davant tothom perquè ella no manifesta una desconexió total amb la realitat: és sols una part de la seua conducta la que se n'allunya, i això és així sols com a conseqüència d'un engany del qual únicament uns pocs són conscients (els que en riuen). Per a la resta de la gent, per als que, com ella, no estan informats de la broma, Isabel es condueix d'una manera totalment lògica i racional (de fet, alguns manifesten explícitament la seua satisfacció i comparteixen amb ella, amb major o menor sinceritat, la bona nova).

Però també és cert que no tots els que tenen notícia de la broma riuen: Tonia no se'n riu, tampoc no ho fan *Don* Tomás ni Federico, i a Juan cada vegada li costa més passar-s'ho bé. La raó d'aquesta divergència és que en la reacció dels quatre personatges intervé un altre factor que encara no hem esmentat però que pot ser-hi decisiu: l'existència d'alguna mena de vinculació afectiva amb la víctima. Quan opera de manera activa aquest tipus de vinculació amb la víctima d'una broma, d'un acudit o d'un insult, és difícil que la burla faça riure; en canvi, quan no es dóna, és molt més probable que provoqe la jocositat. Henry Bergson ho explica

així:

«El peor enemigo de la risa es la emoción. No quiero negar que nos podamos reír de una persona que, verbigracia, nos inspire piedad y aún afecto; pero será menester que en este caso olvidemos por unos instantes ese cariño y hagamos callar esa piedad» (BERGSON, 1996: 50).

La pel.lícula representa aquesta qüestió molt encertadament, tant en les situacions extremes (grau zero d'afectivitat o existència d'afectivitat amb Isabel) com en el procés de transformació de l'un a l'altre pol. Un exemple d'aquest últim s'aprecia en l'evolució de la relació de parella que s'estableix entre Juan i Isabel, que és paral.lela a una progressiva mutació en els sentiments d'ell. Sense arribar a enamorar-se d'Isabel, Juan va desenvolupant a poc a poc un cert grau de proximitat afectiva amb la dona amb qui comparteix llargues xarrades, li revetla els sentiments més íntims, li professa estimació i li furta tants besos..., i això obstaculitza l'acompliment de l'objectiu inicial.

Per això es dona el cas que, tot i que la broma actua en la pel.lícula com una estratègia d'evasió i de cohesió grupal, els límits a què és portada fan que la cohesió pugui veure's en perill. Juan passa de sentir la màxima solidaritat amb els seus amics barons (en contra de la dona soltera vella a qui apenes coneix en aquell

moment), a incrementar el sentiment de solidaritat amb ella (a mesura que va coneixent-la millor, en contra dels amics quan ells comencen a pressionar-lo massa perquè accomplisca el seu rol)³². Així es fa palés en els moments en què Juan intenta interrompre la broma, o busca en Tonia i en Federico l'ajuda que els altres amics no són capaços de donar-li... A Juan li resulta cada vegada més difícil riure's d'algú tan pròxim a ell com ho va sent Isabel a mesura que la relació de tots dos avança, mentre que Luciano, Luis, «el calvo» i «el doctor» segueixen rient fins el final, fins i tot quan veuen Isabel caminar sola pel carrer Mayor, humiliada i toda xopa (seqüència 54.3), perquè ells no han desenvolupat cap tipus d'afectivitat envers ella.

El fenomen del riure és, certament, resultat del fracàs de la repressió sobre l'individu que riu, i per això pot funcionar com a sinònim de plaer, alegria i felicitat, ser útil com a un desitjable instrument de desinhibició i alliberament d'energies, una eficaç eina per al qüestionament o la subversió de la dominació³³... Juntament amb la paròdia i el joc, el riure implica la possibilitat d'inventar altres relacions, d'invertir els rols, de relativitzar-ne la significació.

«Sabemos ahora que la imposibilidad de la broma en el mundo de aquellos que

³² Insistim en el factor d'oposició perquè entenem que qualsevol sentiment de solidaritat entre dos individus o grups es construeix sobre una base de negació dels tercers: el ser de la solidaritat és en favor d'algú i en contra d'algú altre, simultàniament.

³³ Un sentit de l'humor ocasionalment present en alguns dels jocs de paraules de *LST*, per exemple.

Rabelais llamaba "les agelastes", la gente que no tiene sentido del humor, marcaba nuestra entrada en un mundo en el que lo imaginario se ha convertido en el blanco de las cohortes siniestras de la idea fija, un mundo desgraciado y desorientado como un hombre que hubiera perdido su sombra» (SALMON, 1997: 121).

El sentit de l'humor manifestat pels que riuen de les bromes en la pel·lícula es troba, però, en les antípodes de l'humor festiu, alliberador i regenerador, present, per exemple, en la cultura còmica popular i carnavalesca que Mijail Bajtin (1995) descriu a partir dels textos de François Rabelais. El del grup de burgesos benestants de *CM* no és l'humor del realisme grotesc medieval i renaixentista; no hi veiem el riure *del poble* (tots riuen), *universal* (conté totes les coses i tota la gent) i *ambivalent* (nega i afirma alhora), ni «el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» (BAJTIN, 1995: 15).

Perquè el riure també pot engendrar-se des del poder, des de la humiliació i el dolor del dèbil, des de la intimidació covard al marginat o al diferent per tal d'aconseguir una millor conservació de l'ordre establert, quan es tracta de burles, bromes o acudits ofensius, cruels, razistes, sexistes o sàdics. En tal cas s'hi

produeix un augment en la solidaritat endògena en el grup denigrador alhora que subratllen i agreugen la separació respecte als altres, als denigrats. Aquest és el sentit de l'humor sobre el qual H. Bergson prefereix no aprofundir en el seu assaig *La risa* per por al que s'hi podria trobar³⁴, però que *CM* sí que gosa escometre amb valentia i sense concessions (cosa que no s'esdevé, amb una intensitat equivalent, en *LST*³⁵ o en *LGM*).

En definitiva, les bromes que els amics de casino gasten en *CM* formen part d'unes estratègies de cohesió grupal que no sempre aconseguen la unitat de tots els membres (també provoquen tensió i la fugida final d'algú d'ells) i d'unes estratègies d'evasió lúdica que només són petits simulacres de llibertat enfront del sistema social perquè en realitat operen des de i per al poder dominant.

Al capdavall, i a pesar de tots aquests esforços per fugir del sistema

³⁴ És molt significatiu que l'assaig de H. Bergson es clausuri quan l'autor destapa la interessant però perillosa caixa de Pandora: la de la crueltat humana. Temerós amb el que preveu que pot trobar-hi, afirma: «Y más valdrá no ahondar en este punto, pues no hallaríamos nada halagüeño para nosotros mismos. (...) el que ríe reentra en sí mismo y, al afirmar con mayor o menor orgullo su yo, considera al prójimo como un títere cuyos hilos maneja a su antojo» (BERGSON, 1996: 111).

³⁵ Des del nostre punt de vista, *LST* no resulta tan dura com *CM* si pensem, per exemple, que Florita mai no arriba a ser conscient de l'engany, i tot i això abandona temporalment Villanea per fer un viatge, mentre que Isabel sí que s'assabenta de la burla que ha patit i, malgrat tot, decideix quedar-se confinada en la ciutat on haurà de conviure amb els burladors i amb la resta de ciutadans benestants. No obstant això, el text d'Arniches comença amb una agressiva declaració de principis per part dels personatges involucrats en la broma a Numeriano Galán i Florita de Trevélez. Diu Tito Guiloja: «Va a superar a cuantas hemos dado, y las hemos dado inauditas. Va a ser una broma tan estupenda que quedará en los anales de la ciudad como la burla más perversa de que haya memoria. Ya lo veréis». I quan Torrija es mostra preocupat: «¡Hombre, es una burla tan cruel!...», Tito li replica amb contundència: «¡Qué más da! 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» (ARNICHES, 1995: 77).

social que asfixia les expectatives dels actors socials individuals, no hi ha fugida possible per a ningú, i aquest és possiblement el component més desolador que deixa un regust tan amarg a l'espectador de *CM*, encara en l'actualitat. Després del llarg i tortuós itinerari seguit per uns i altres, les eixides possibles no són les previstes per a cap d'ells. Paradoxalment, la confluència simultània de poderoses forces centrífugues i centrípetes d'acció social no altera significativament l'ordre de coses establert; si de cas, agreuja la situació personal d'un parell de personatges (Isabel i Juan). Però res no suggereix cap mena de transformació social, per molt necessària que resulte, perquè, com sentència el títol d'un altre film de Bardem, a la petita ciutat *nunca pasa nada* (per molt que hi passe).

2.3. ELS ESPAIS DE LA REPRESENTACIÓ: LA SOCIALITZACIÓ DEL TERRITORI PROVINCIA

En apartats anteriors hem intentat argumentar de quina manera *CM* construeix, des d'una perspectiva crítica, un conflicte narratiu que es troba estretament vinculat a la complexa trama de relacions socials (determinades per factors de gènere, classe social, relacions socials, etc.) en què s'insereix. La posada en escena¹, i molt especialment la construcció de l'espai de la representació, constitueix un terreny privilegiat on articular aquest entramat de forces i tensions perquè, com s'esdevé en qualsevol assentament de població humana real, també en el context ficcional de la petita ciutat provinciana i burgesa l'ús que es fa de l'espai i el sentit que se'n té és una expressió cultural altament significant.

Per fer palés el paper que el territori geogràfic desenvolupa en les cultures humanes no cal anar molt lluny, ja que l'espai (o àrea físicament delimitable) en què transcorre l'existència humana és un dels elements més presents en la nostra experiència quotidiana. Resulta impensable concebre la vida sense atorgar-li una ubicació espacial concreta perquè sols podem viure ocupant un espai.

¹ Entenent per posada en escena fílmica una complexa operació de creació de sentit amb una pluralitat de materials significants o, en paraules de G. Bettetini (1977: 123), la «selección-coordinación-organización significante-composición "poética" de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente "ausentes" (toda exclusión implica una selección) o escondidos».

Existeix, per això, un estret i indissociable lligam que vincula l'existència amb el territori; Martin Heidegger, en «Construir, pensar, habitar», el descriu així:

«Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia exterior. No hay los hombres y además *espacio*; porque cuando digo "un hombre" y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano, es decir, que habita, entonces con la palabra "un hombre" estoy nombrando ya la residencia en la Cuaternidad, cabe las cosas (...). Los mortales *son*; esto quiere decir: *habitando* aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia cabe cosas y lugares» (HEIDEGGER, 1997: 137-138)².

Però la relació de l'ésser humà amb l'espai que habita no es redueix només a una qüestió cartogràfica. Si l'espai, o el lloc, o el territori... (la terminologia varia segons la perspectiva d'anàlisi) és el substrat geogràfic necessari perquè transcórrega qualsevol relació social humana, és inevitable que l'accés dels individus a aquest substrat no siga mai directe sinó que es produísca a través d'una elaboració semiòtica. Els éssers humans elaborem el sentit cultural de l'espai on vivim: el denominem, delimitem, jerarquitzem, valorem i modifiquem, ahora que

² El mateix filòsof alemany, en altres assajos seus, desenvolupa el concepte d'espai com un efecte de l'acció d'espaiar, en el sentit de desbrossar, netejar el bosc, crear espais lliures perquè siguen habitats per l'ésser humà (VILA, 1997). Des d'aquest punt de vista, la noció d'espai està relacionada amb la configuració d'un contorn que estableix una dicotomia bàsica (i clàssica) entre allò intern i allò extern. Espaiar hi seria emplaçar, constituir llocs habitables perquè la gent pugui romandre-hi cercada en l'espai lliure.

les formes i mitjans que es fan servir en la intervenció de l'espai també incideixen en les activitats humanes. De manera que el comportament humà i l'espai estan íntimament i dialècticament relacionats: per una part, la presència de persones en un lloc determina la naturalesa d'aquest últim³ i, per una altra part, el lloc condiona la manera en què la gent s'hi instal·la. Per això pot afirmar-se que el territori habitat pels humans és sempre un espai socialitzat i culturitzat⁴.

Un dels primers antropòlegs que s'ha ocupat d'estudiar sistemàticament la complexitat de les relacions humanes amb els territoris geogràfics en què es desenvolupen és E. T. Hall i a ell devem la noció de proxèmica per expressar les observacions, interrelacions i teories referents a l'ús que l'ésser humà fa de l'espai com a efecte d'una elaboració especialitzada de la cultura a què pertany. Seguint una perspectiva configuracionista directament derivada de les teories lingüístiques de Sapir i Whorf, Hall considera el territori com un signe el valor del qual sols és comprensible des dels codis culturals en què

³ És a dir, la naturalesa que per als humans té l'espai.

⁴ Michel de Certeau defineix *l'espai* com un lloc practicat, un creuament d'elements en moviment, de manera que els caminants són els que transformen un espai en el carrer geomètricament definit com a lloc per l'urbanisme. A aquest paral·lelisme entre «el lugar como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil le corresponden», segons M. Augé, «varias referencias que los mismos términos precisan. La primera referencia es a Merleau Ponty quien, en su *Fenomenología de la percepción* distingue del espacio "geométrico" el "espacio antropológico" como espacio "existencial", lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado "en relación con el medio". La segunda referencia es a la palabra y al acto de locución: "El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas...". La tercera referencia deriva de la anterior y privilegia el relato como trabajo que, incesantemente, "transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares". Se deriva de ellos naturalmente una distinción entre "hacer" y "ver" (...)» (AUGÉ, 1993: 85-86).

s'inscriu. I pròxima a aquesta idea del territori és la de lloc antropològic, entés com una construcció concreta i simbòlica de l'espai que és alhora principi de sentit per a aquells que l'habiten i principi d'intel·ligibilitat per a aquells que l'observen. Però, com matisa Marc Augé,

«[p]or supuesto, el estatuto intelectual del lugar antropológico es ambiguo. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada. Varía según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. Sin embargo, propone e impone una serie de puntos de referencia (...)» (AUGÉ, 1993: 61).

Si el que acabem d'apuntar és vàlid en el marc de les relacions socials reals, també ho és, des del nostre punt de vista, en el terreny de la producció de ficció que aspira a donar compte de la subjectivitat humana en un determinat entorn físic. I no hi ha dubte que la planificació de *CM* és particularment sensible, atesa la importància atorgada a les localitzacions espacials en la construcció del discurs cinematogràfic dirigit per J. A. Bardem. Fruit d'aquesta sensibilitat és no sols una calculada selecció dels espais en què transcorre la diègesi (el carrer Mayor, el casino, l'església, l'estació de trens...), sinó també i sobretot un acurat tractament de tals emplaçaments. Diverses crítiques cinematogràfiques han coincidit a

assenyalar-ho en afirmar que allò que converteix *CM* en un dels productes més eminents de tota la filmografia de J. A. Bardem (i del cinema documentat a l'Estat espanyol, en general) és el delicat equilibri⁵ assolit entre les pretensions i els aconseguiments, entre la intenció crítica i l'espectacularització i, molt destacadament, entre la història i la posada en escena discursiva⁶.

Com sabem, la història narrada en *CM* està localitzada en un espai urbà⁷, concretament en el marc d'una petita i anònima ciutat d'aspecte espanyol, per

⁵ Un dels pocs panegírics publicats per la crítica cinematogràfica espanyola es pot llegir en el següent fragment de Luciano G. Egido: «Decíamos que el equilibrio es la mejor definición de esta obra. Nada es excesivo y nada sobresale sobre el resto. El ritmo de las secuencias es perfecto y la extensión de las escenas de amor está justificada lo mismo que las dimensiones de la escena de casino (...). Hay también equilibrio en el retrato de Isabel, intimista, delicado, minucioso, y las groseras risotadas corales de los gamberros de la broma, que mutuamente se condicionan y se intensifican; (...) el equilibrado contraste entre los dos actores protagonistas, que encuentran en sus grandes diferencias interpretativas su mejor apoyo. Hay también equilibrio entre las distintas secuencias sonoras que componen la continuidad de la banda de sonido (...). En "Calle Mayor", finalmente Bardem consiguió el equilibrio entre la poética de su tradicional formación humanística y la de su reciente adquisición de un realismo social, que ya se había insinuado en "Muerte de un ciclista" y que crecería en su cine posterior» (EGIDO, 1983: 69-70).

⁶ En alguna ocasió el mateix Bardem ha expressat públicament de quina manera entén ell el delicat equilibri d'elements que hi entren en joc: «Yo siempre he tenido un gran afecto personal hacia él [Zavattini], aunque no compartía sus ideas: desespectacularizar el cine es justamente lo contrario de lo que yo siento. Ese "cine-verdad" puede ser válido para un tratamiento sociológico o de información, pero a mí me interesa el espectáculo; por eso ante las fórmulas que se desplegaron ante nuestros ojos en aquella Primera Semana de Cine Italiano yo admiraba aquella realidad espléndida que se nos ofrecía; pero lo que no me gustaba era el procedimiento formal de contarlo; por eso la película que me pellizó más fue "Crónica de un amor", porque allí se unían las dos cosas: era una fórmula perfectamente válida». I també ha dit: «El intento de todas mis películas era mostrar, testimoniar una cierta realidad, transmitiéndola con la máxima efectividad dentro de la mayor economía expresiva de medios; lo que sí he pretendido, y creo que puede notarse en mis obras posteriores, es ese "depouillement" de la "mise en scène", reduciendo el barroquismo de las cosas para quedarme con los elementos más sencillos y esenciales, pero siempre de una gran efectividad, y siempre tendiendo a divertir al espectador aun en este cine de compromiso. Lo cual no significa que yo haga las cosas sólo para divertir al espectador. Se trata de elaborar un producto cultural, pero que por eso mismo pueda ser accesible al público y le proporcione una visión sobre ciertas cosas» (GARCÍA DE DUEÑAS, 1964: 34, 35).

⁷ L'espai urbà s'ha definit sovint a partir d'una recurrent dicotomia entre ciutat i territori (pròxima a la clàssica distinció artifici/Naturalesa) segons la qual la ciutat seria el lloc transformat per la intervenció humana, mentre que el territori seria equivalent a Naturalesa, a medi natural inalterat. En ocasions s'usa el terme urbà per discriminar els espais sotmesos a la intervenció humana segons la seua densitat de població (de manera que urbà s'oposa a rural, però també s'hi estableixen gradacions dins de l'espai urbà quan la densitat de població genera diferències molt contrastades). En la terminologia actual de les ciències socials, sol entendre's per urbà l'àmbit on hi ha presència humana, independentment de la densitat de població, l'ecosistema, etc.; abasta també les vies de

bé que la inicial veu *over* amb què comença el film s'esforce a desmentir-ho. A pesar que la censura va obligar Bardem a incloure la primera i universalitzant seqüència, és fàcil reconèixer al llarg de tota la narració una recreació d'un cronotopo⁸ *provinciano*⁹, en la línia crítica que un bon nombre de textos literaris havien conreat des del segle XIX¹⁰ i que pel·lícules com *LGM*, de R. Clair, o *IV*, de F. Fellini, havien recreat semblantment.

Com tantes ciutats provincianes de ficció, la població en què transcorre *CM*¹¹ està ubicada en l'interior peninsular, en la dura i sòbria meseta

connexió entre espais habitats (camins, carreteres, etc.), en la mesura que tots són productes de la intervenció humana (una detallada revisió de diversos usos del concepte de naturalesa es pot trobar en el text de José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*). Nosaltres farem servir ací les accepcions dos i tres, segons el context.

⁸ En el sentit que M. Bajtin dóna a aquest terme: «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...)» que expressa una indisoluble relació entre espai i temps (BAJTIN, 1989: 237).

⁹ Usem ací el terme *provinciano* en un sentit que ultrapassa la dimensió estrictament administrativo-territorial del terme i que es troba pròxima a l'accepció (inexistent en català) que el diccionari de la RAE (1992: 1684) recull per a l'entrada *provincianismo*: «Estrechez de espíritu y apego excesivo a la mentalidad o costumbres particulares de una provincia o sociedad cualquiera, con exclusión de las demás», àmpliament desenvolupada i enriquida per nombroses ficcions literàries (de les novel·les de B. Pérez Galdós a les de Leopoldo Alas, passant per la ja citada tradició casinària i molts altres textos de reconeixement literari menor). Entre les produccions cinematogràfiques, són també destacables algunes cronològicament posteriors a *CM*, com ara *Nunca pasa nada* (1963), del mateix Bardem; *La tía Tula* (1964) o *Los claros motivos del deseo* (1976), de Miguel Picazo; i *Nueve cartas a Berta* (1965), entre algunes altres.

¹⁰ M. Bajtin (1989: 398) afirma, per exemple: «La ciudad provinciana pequeñoburguesa, con su modo rutinario de vivir, es un lugar muy utilizado en el siglo XIX (también antes y después de Flaubert) para situar los acontecimientos novelescos. (...) Esa pequeña ciudad es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana».

¹¹ Fem notar que Bardem realitza en *CM* un autèntic exercici de construcció frankensteiniana -o el que és el mateix, cinematogràfica- en crear una ciutat virtual a partir de la geografia concreta de Palència (interiors, sobretot), Cuenca (exterior, sobretot) i Logroño (quan es reprén el rodatge després de l'empresonament del director i l'ambient en Palència resulta angoixant per a l'equip de rodatge). La particular combinació de les tres ciutats crea el collage urbanístic que es veu en *CM*, la qual cosa constitueix una prova més, si és que cal, de l'intrínsec treball de construcció discursiva que és qualsevol re-creació ficcional (cinematogràfica, literària, pictòrica, etc.), també la del provincianisme espanyol dels anys cinquanta.

castellana¹²; l'acció transcorre en el marc d'una desplaent tardor; pel tipus de serveis de què hom hi disposa (casino amb biblioteca, bar, café nocturn, etc.) deduïm que la població representada no és una gran ciutat però tampoc no és un poble; transitar monòtonament per carrers grisos i freds és un hàbit comú entre els seus habitants; uns habitants que tenen poc contacte amb el món que s'estén més enllà de la seua geografia i encara menys curiositat per descobrir-lo; la classe social protagonista és una avorrida burgesia més marcada pel ritme lent i rutinari d'un restringit lleure que pel dinamisme de les seues activitats econòmiques¹³; predominen uns costums i uns valors molt tradicionals que perpetuen els privilegis, arrossegueu les desigualtats i suggereixen la congelació del pas del temps... La vida sembla resultar, doncs, molt segura i tranquil·la per a uns personatges que ni aparenten tenir grans problemes ni pateixen necessitats importants¹⁴.

¹² Com les immortals Vetusta (Alas), Orbajosa (Galdós), Pílares (Pérez de Ayala), Orihuela (Miró), Villanea (Arniches)... En canvi, Oleza (Miró), geogràficament pròxima al mar Mediterrani, en constitueix una notable excepció.

¹³ En *CM* sols veiem treballar les prostitutes i el venedor de bitllets de l'estació. *LGM* conté, en aquest sentit, una destacable excepció pel que fa a les ocupacions de la protagonista femenina, ja que ella no sols és la propietària d'un negoci, sinó que a més se n'encarrega personalment i en més d'una ocasió és l'escenari d'alguna seqüència; en canvi, les ocupacions militars del tinent de Dragons queden reservades per al fora de camp. En *IV* també assistim a una situació laboral excepcional: Fausto, el protagonista, es veu obligat a ocupar un lloc de treball per primera vegada en la seua vida, però no se'l veu molt ocupat ja que en realitat hi dedica els seus esforços a intentar seduir -infructuosament- la mestressa del negoci. Al capdavant la seua experiència laboral resulta més aviat efímera i gens esgotadora.

¹⁴ És sabut, però, que no tothom subscriuria aquesta descripció. No entrarem ací en estèrils debats sobre pressumptes essencialismes d'identitat nacional; deixem sols constància d'un testimoni pronunciat quan les primeres reaccions suscitées per *CM* encara estaven calentes. Segons l'opinió d'Alonso Zamora Vicente (1957: 34), el món creat en *CM* està basat en uns tòpics massa negatius, massa amargs i massa pesimistes que no s'ajustaren a la realitat social del seu temps. Per això s'interroga, i respon, el mateix Zamora Vicente: «"Calle Mayor" ¿es una película española? Casi podría decir que no, en el sentido exclusivista y exigente que yo le doy a esa palabra. El croquis puro lleva a la anulación de los valores definitorios de la condición nacional, se convierte en un gráfico casi científico, de universal vigencia». No hi ha dubte que, amb la seua reflexió, A. Zamora fa una lectura *modèlica* de la seqüència inicial de *CM*, insertada per imperatiu de la comissió censora, que ratifica la seua efectivitat entre alguns sectors d'opinió: efectivament, hauríem de deduir-ne, el que es veu en el film no «tiene unas coordenadas geográficas

Un testimoni de la consciència d'aquest estil de vida i del conformisme amb què s'accepta l'aporta Don Tomás qui, en una ocasió, fa saber a Federico la seua visió de la ciutat:

«Hay tres cosas que son el diapasón de esta ciudad: la catedral, los seminaristas en el crepúsculo por la alameda de tres en tres y el paseo... por la calle Mayor. Espero morir del todo... aquí. No es malo. Aunque sea gracias a una broma, una tonta broma provinciana» (Annex 2, 4.4).

Però juntament amb la ciutat de qual Don Tomás se sent part, existeix un altre ambient del que ell es considera exclòs; és la ciutat dels *altres*, la dels joves barons representats per Juan i el seus amics, segons li comenta al mateix Federico: «Sus amigos... le esperan. Vaya con ellos. Le enseñarán la ciudad. La de ellos, claro: calle Mayor, bar Miami, Cinema Moderno... el barrio viejo...» (Annex 2, 4.8). Cal remarcar, en aquesta versió dicotòmica de la ciutat expressada pel vell escriptor, la coincidència d'un espai comú: el carrer Mayor (un espai de múltiples funcions). Una coincidència gens casual perquè, en realitat, és un símptoma de la falsedat última de tal partició: les *dues* ciutats no són sinó les diferents versions d'un mateix món; les dues són cares -mútuament necessàries- de la mateixa moneda: la hipocresia provinciana alimentada pels interessos d'uns i la connivència

precisas» -i menys encara unes coordenades polítiques i socials-, sinó que correspon a alguna estranya forma de -ahistòrica- cultura universal.

d'altres. No hi és cap secret que els mateixos que recorren, per carrers i *garitos* del barri antic, el circuit nocturn més llicencios i perdulari un dissabte a la nit, van de missa diumenge de matí, mudats i acompanyats de la seua honrada família amb la qual passen després tranquil·lament pel carrer Mayor, saludant els altres ciutadans decents amb què s'hi creuen¹⁵.

En un context socioespacial de caràcter burgès com el que acabem de descriure és del tot pertinent tenir en compte la distinció entre espais públics i espais privats, si bé la frontera imaginària que separa els uns dels altres no és mai tancada sinó permeable¹⁶. Aquesta primera ordenació de caràcter geogràfic sol anar associada, a més, a altres parelles d'oposicions, igualment tradicionals i recurrents, que associen la divisió del territori a certes ordenacions socials. Així, l'espai interior s'aparella freqüentment amb l'esfera domèstica o privada i al gènere femení, alhora que s'oposa a l'espai exterior, identificat amb l'esfera pública i el gènere masculí¹⁷. T. del Valle (1997: 43) sintetitza aquesta seqüència de polaritat

¹⁵ Una valoració semblant es pot llegir en J. A. Ríos Carratalá (1999: 63): «Llegará el domingo y seguirán paseando. Por otras calles, con diferente compañía y distinto objetivo. Pero todo ello no implicará una ruptura del ritual que marca la vida en la ciudad provinciana. Quienes despiden la noche entre alcohol y soledad son los mismos que pasean a la mañana siguiente tras salir de misa. A la pianola del burdel le ha sucedido el impetuoso sonido de las campanas de la catedral. Pero todo forma parte de una misma realidad que no es dual, sino hipócrita».

¹⁶ Per exemple, les xarxes de relacions socials també poden activar-se dins de l'espai domèstic a través de visites, telefonades, comentaris i missatges que uns i altres porten a la casa o se'n porten...

¹⁷ En *Historia de la percepción burguesa*, Donald M. Lowe afirma: «En la sociedad estamental la burguesía, al participar más en actividades comerciales racionales, empezó a subrayar la intimidad de la familia como espacio compensatorio. La racionalidad invadió este espacio privado. La casa tenía ahora habitaciones privadas, especiales, con distintos propósitos, y (...) surgió un nuevo ideal de domesticidad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad familiar. Promovió la separación del lugar de trabajo y el hogar (...). La aguda demarcación de los espacios público y privado en la sociedad burguesa institucionalizó la oposición contemporánea entre razón

i associacions de la següent manera: «El varón está en lo público y de paso por la casa mientras que la mujer pertenece a la segunda y transita por lo público». D. Juliano la matisa així:

«Al acotamiento conceptual, según el cual ser "mujer" se define por una especificidad sexual mientras que ser "hombre" mantiene connotaciones generales, se agrega un acotamiento espacial de acuerdo al cual la mujer tiene como ámbito propio o natural el lugar físico de la auto-reproducción biológica, el ámbito doméstico, mientras que el hombre actúa en el mundo externo, es decir, en los ámbitos políticos, económicos y sociales generales» (JULIANO, 1989: 79).

Segons el sociòleg Anthony Giddens (CUCÓ, 1995) seria convenient parlar en termes de públic/privat i oposar el domini d'allò privat al d'allò públic en dos sentits. El primer estaria marcat per la distinció ente estat i societat civil: el domini públic és de l'estat, mentre que el privat és aquell que es resisteix a la invasió de les activitats de vigilància de l'estat. En el segon sentit (el que ací més ens interessa), l'oposició privat/públic té a veure, respectivament, amb allò que es guarda ocult als altres o el que es mostra obertament. Ampliant aquesta última

y sentimiento, entre hombre y mujer» (SELMA, 1996: 16). Diverses anàlisis de les societats tradicionals occidentals s'han fet a partir d'aquesta distinció (hereva -segons PARÍS, 1989- de la reducció existent en l'època moderna de l'àmbit privat a «primera naturalesa», enfront de la societat civil, interpretada com a «segona naturalesa» superior i de la qual les dones estan excloses) que identifica l'espai interior amb l'àmbit domèstic i l'espai exterior amb l'àmbit públic.

distinció, la privacitat apareix com un procés a través del qual l'individu exerceix la seua autonomia, s'aïlla de l'escrutini social i protegeix el regne d'allò personal. No obstant això, la privacitat no s'esgota en el camp de les relacions personals dels individus. Ans al contrari, i com assenyala Reiman, la privacitat forma part d'un complex de pràctiques socials a través de les quals la societat reconeix i comunica a l'individu que la seua existència li pertany. Per altra part, si allò privat no és obligatòriament personal i individual sols, tampoc les esferes pública i privada no tenen orígens i desenvolupaments disímils. Una i altra es desenrotllen conjuntament, com s'esdevé amb l'estat i la societat civil, de manera que allò privat (en els dos sentits indicats) apareix com una creació d'allò públic, i a l'inrevés.

Reprenent el segon sentit proposat per Giddens, podríem dir que l'espai exterior es caracteritza pel traspàs d'un límit, d'un llindar (o porta) que permet eixir a una nova experiència on l'individu es troba exposat a la mirada dels altres. A priori, la definició d'espai públic està marcada, doncs, pels trets de visibilitat, reconeixement i no selectivitat. No obstant això, en la pràctica de l'experiència quotidiana sovint es constata l'incompliment de l'últim d'aquests principis i per això és més adient parlar-hi en termes de gradacions: un espai és més públic en la mesura que s'hi porten a terme activitats que abasten sectors més

diferenciats de població¹⁸.

Segons la descripció que acabem de fer-hi, poden ser considerats espais públics tant els carrers i avingudes (itineraris), com les places o els parcs i, en un altra mesura, les botigues, els bars, les estacions o els aeroports (cruïlles), entre altres. De tots ells, sens dubte el carrer n'és un dels més significatius en les cultures occidentals. De fet, es considera que entre els diversos pobles mediterranis el lloc -antropològic- públic per excel·lència és el carrer¹⁹ (entés en un sentit ampli del terme, incloent-hi tot aquell espai que serveix per passejar, caminar, traslladar-se, estar i gaudir, val a dir: avingudes, places, parcs, pasejos, platges, vores de

¹⁸ En realitat, tant en l'espai privat com en el públic existeixen gradacions d'interioritat i/o exterioritat que s'apliquen com a marcadors de poder i prestigi: hi ha persones que poden estar en determinats llocs i n'hi ha que no hi poden estar. Existeix, per això, una estreta relació entre espai i poder. Com assenyala Spain (VALLE, 1997), la segregació espacial és un dels mecanismes pels quals el grup amb més poder perpetua el seu avantatge sobre el grup amb menys poder.

¹⁹ La distribució urbanística tradicional a dos Estats europeus com l'espanyol i el francès conté, per exemple, remarcables coincidències. L'antropòleg José Luis García descriu així l'urbanisme dels nuclis petits a Espanya: «Cualquier conocedor de nuestra geografía sabe perfectamente que nuestros pueblos presentan una estructura territorial bastante constante: las casas se agrupan en torno a la plaza, en la que generalmente se encuentra la iglesia, el ayuntamiento y los servicios públicos. En la plaza tienen lugar actividades bien definidas, entre las que se encuentran el control y relaciones comunitarias integradoras (...). El pueblo español está, por tanto, organizado en torno a los parámetros público/privado, en relación con la comunidad total. Al mismo tiempo, su estructura en torno a un centro acentúa el carácter de integración y reproduce una concepción cíclica del tiempo que está en consonancia con el ritmo estacionario de la vida agrícola. Si nos trasladamos a nuestras ciudades nos encontramos con que en la actualidad la antigua estructuración, centrípeta, va desapareciendo. Se construyen grandes avenidas, que se prolongan linealmente en otras nuevas. Es como si en lugar de buscar un centro integrantes se huyese de él. En estas calles sin retorno el tiempo se hace irreversible, y el individuo se aleja cada vez más de la "comunidad"». Per la seua part, M. Augé (1993: 70-72) retrata així la configuració urbanística francesa: «Las ciudades francesas más modestas, e inclusive los pueblos, incluyen siempre un "centro de la ciudad" donde están agrupados, uno al lado del otro, los monumentos que simbolizan uno la autoridad religiosa (la iglesia), el otro la autoridad civil (el ayuntamiento, la subprefectura (...)). La iglesia (católica en la mayoría de las regiones francesas) está situada en una plaza por donde pasan frecuentemente los itinerarios que permiten atravesar la ciudad. (...) en el centro de la ciudad es donde se agrupan cierta cantidad de cafés, hoteles y comercios, no lejos de la plaza donde está el mercado, cuando la plaza de la iglesia y la del mercado no se confunden. A intervalos regulares (...), el centro "se anima". (...) lugares animados producidos por una historia más antigua y más lenta, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad (...). El ritmo un poco perezoso y la atmósfera de charlatanería del domingo por la mañana siguen siendo una realidad contemporánea de la Francia contemporánea».

riu...).

A cavall entre una vocació realista i una acurada posada en escena de caràcter simbòlic, bona part del que acabem de dir té una representació diegètica en *CM*, on s'aprecia que alguns dels espais de major importància són els llocs d'ús públic. Destaquem, en primer lloc, la reiterada presència del carrer Mayor²⁰ i dels seus voltants en una població que, segons la configuració del provincianisme més amunt citada, està marcada per disposar d'una molt limitada oferta d'espectacles o diversions procedents de l'exterior: sols tenim constància de l'existència de receptors de ràdio (a casa d'Isabel n'hi ha un) i d'un cinema (el Cinema Moderno), mentre que les companyies de revista, per exemple, mai no actuen (com se'n lamenta Juan), al teatre professional ni se'n fa referència (tot i que sí que hi ha un grup d'aficionats al qual pertany Isabel) i la televisió encara no forma part del mobiliari domèstic.

Per això (semblantment a com ho recull la literatura d'ambient burgés o aristocràtic de finals del segle XIX o de principis del XX), a pesar de disposar de molt de temps d'oci, la vida dels habitants d'aquesta ciutat és molt endogàmica. I les activitats no laborals que formen part de la vida pública quotidiana, com ara

²⁰ Que no per atzar constitueix el paratext de la pel·lícula.

beure unes copes al bar, passar una estona al casino, anar a l'església o fer una volta pels carrers, constitueixen les atraccions més assequibles. Totes elles exigeixen transitar per les vies públiques de la ciutat i en diverses ocasions això apareix en camp.

Una de les expressions més genuïnes (és a dir, més tradicionals i de major acceptació) en l'ús diurn del carrer, tant en la realitat quotidiana dels anys cinquanta com en la ficció recreadora de l'ambient provincià, és el passeig intergènere. La vigència del passeig entre els costums socials de les províncies espanyoles a mitjans de segle XX es pot trobar documentada en diversos textos amb vocació de crònica social²¹:

«En todas las ciudades españolas existía una calle principal o una plaza mayor donde a horas fijas tenía lugar la ceremonia, hoy en desuso, del paseo. De una a dos y de nueve a diez, a no ser que estuviera nevando, las amigas se arreglaban para salir a dar una vuelta y recalaban indefectiblemente en aquel lugar de reunión (...). Y se deslizaban pacífica y rutinariamente, cogidas del brazo, observando con más o menos descaro el comportamiento de los muchachos

²¹ De l'arrelament encara mes remot d'aquesta tradició dóna compte un testimoni llunyà, el de Hyeronimus Münzer qui, en el seu *Viaje por España y Portugal*, descriu els costums peninsulars del segle XV. Amb la mirada distant i sorpresa d'un estranger, Münzer deixa constància escrita de l'existència de particulars hàbits entre la població local: «Es también costumbre suya el pasear todo el pueblo de ambos sexos por las calles desde la tarde hasta muy avanzada la noche, con tanta aglomeración, que los creerías en ferias. Sin embargo, nadie molesta a los demás. De no haberlo visto con mis acompañantes, llevado por los nobles mercaderes de Ravensburg, difícilment lo hubiera creído. Las tiendas de comestibles se encuentran abiertas hasta la media noche, que manera que a la hora que quieras puedes comprar en ellas cuanto deseas» (FURIÓ, 1999: 176).

conocidos y desconocidos y hablando de ellos por lo bajo. Este encuentro puntual, que acababa volviendo familiares todas las fisonomías, se atenía a un ritual muy curioso. Por ejemplo, en la Plaza Mayor de Salamanca, las chicas paseaban en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que los hombres lo hacían en el sentido contrario» (MARTÍN, 1994: 184).

Semblantment es troba recollit aquest ambient en *La vida cotidiana de los años 50*:

«Las calles comerciales de las ciudades ofrecen en sus iluminados escaparates productos cada vez mejores y más variados. Al atardecer se convierten en verdaderos ríos humanos de gentes paseando, saludándose, cotilleando lo cursi que va fulanita, o lo bien que disimulan aquellos, tan cogiditos del brazo. (...) Las jovencitas bien arregladas pasean cogidas del brazo, mirando por el rabillo del ojo si las siguen esos chicos que están estudiando en Madrid "para ingeniero". Ellas se ríen, se paran a mirar un escaparate y buscan en el reflejo del cristal el rostro que esperan. (...) Los domingos y festivos por las mañanas el paseo -el "tontódromo" como se le llamaba en algunas ciudades- luce en todo su esplendor. Los hombres y mujeres pasean vestidos "de domingo" a la ida o salida de misa²²» (1990: 33).

²² El passatge segueix fent referència a altres sectors socials molt presents en el paisatge urbà d'aquesta època, però absents en el film de Bardem: «Por la tarde, la calle es de las criadas que, con sus novios o seguidas de algún pretendiente que está haciendo la "mili", se embelesan ante escaparates que no pueden traspasar» (V.V.A.A., 1990: 33). S'hi recullen, com veiem, les normes tàcites (relatives a horaris, classe social, gènere sexual, ocupació...) que regeixen els hàbits socials en l'ús dels carrers públics.

En la pel·lícula les passejades d'homes i dones pels carrers públics esdevenen un instrument de socialització tan important en la vida del petit nucli urbà que fins i tot podríem considerar-les com una particular modalitat: la del *passeig social*. El passeig social és, per exemple, una de les raons que manté viva l'esperança d'Isabel. La seua condició de soltera involuntària l'obliga a trobar-se en un estat de busca permanent de marit per acomplir el seu cicle vital segons el model previst per a les dones de la seua classe social. I una de les poques maneres d'aconseguir-ho és cridar l'atenció d'algun home del seu entorn en algun dels reiterats passejos que la protagonista fa pels carrers tàcitament predeterminats. La funcionalitat d'aquest caminar sense destinació però amb un objectiu clar, en el cas d'un personatge com el d'Isabel, sembla quedar clarament demostrada al llarg de la pel·lícula: gràcies a un passeig social Isabel i Juan són formalment presentats després d'un cert temps de conèixer-se a la mateixa ciutat sense relacionar-se; perquè Isabel de vegades camina sola fins l'estació ferroviària, s'hi retroba casualment amb Juan; i com que ja han sigut prèviament presentats, poden aprofitar l'avinentsa d'un xoc casual per conversar i, fins i tot, per fer junts el camí de tornada fins el carrer Major, passejant. Ho veiem en la seqüència 14²³, sense dubte el moment més plàstic en la representació del passeig social.

²³ Encara que diversos passejos protagonitzen o són al·ludits en moltes altres seqüències (5, 6, 8, 10, 11...) de *CM*, de manera directa o indirecta.

Isabel i Juan caminen junts i sols per un carrer Mayor ple a vessar de gent. És diumenge per la vesprada i, després d'haver passejat i mantingut una conversa no sempre fàcil des que es trobaren a l'estació de trens, la parella arriba al centre de la ciutat on és engolida per una multitud que en aquell mateix moment s'ha fet ama del carrer principal. Hi ha aglomeració però, això sí, es troba rigorosament ordenada: els que passegen en un sentit caminen per un costat, i els que passegen en sentit contrari caminen per l'altre costat. L'ambient és tan opressiu i dens, i no sols des del punt de vista físic, que els intents d'Isabel i Juan per mantenir una conversa aparentment normal arriben a ser ridículs, interromputs com es troben pel creuament continu de salutacions i mirades amb els coneguts. Així ho hem recollit en el *découpage*:

«JUAN.

Al llegar estuve unos días... (a algú que passa), adiós, (a Isabel) ...estuve unos días en el Gran Hotel.

ISABEL.

(A algú que passa) Adiós. (A Juan) Ah, ese hotel debe ser... (a algú que passa), adiós, (a Juan) ...debe ser muy caro.

JUAN.

Eso es nada. Y además no es lo mismo.

ISABEL. Sí, claro, no es lo mismo.

JUAN. Isabel, ¿quiere... (a algú que passa), adiós...

ISABEL. (A qui passa) Adiós.

JUAN. (A Isabel) ¿...quiere que vayamos a... (a algú que passa), hola...

ISABEL. ¿Qué? ¿Cómo dice?

JUAN. Que si quiere tomar algo.

ISABEL. Huy, no. Déjelo, muchas gracias. Es tardísimo ya. (A algú que passa) Adiós.

JUAN. Como quiera, pero no es tarde.

ISABEL. Es que mamá está sola en casa, ¿sabe?»
(Annex 2, 14.2).

És un moment, per altra part, detalladament calculat en el guió de la

pel·lícula, on podem llegir tota una declaració d'intencions en la didascàlia que presenta la seqüència:

«La Calle Mayor en plena ebullición. La aglomeración hace ahora ir más próximos a Juan e Isabel. Pero, al mismo tiempo, como no van cogidos del brazo, la gente los separa. Por eso el diálogo es muy incómodo. Por eso hablan poco. Además tienen que saludar, cada uno de ellos, a todo el mundo, a derecha e izquierda. Lo verdaderamente importante de este momento son las miradas y los comentarios. Miradas y comentarios de todo el mundo que conoce a uno y a otro en la Calle Mayor. Sobre todo son las mujeres las que miran; las mujeres que pasean de tres en tres, o las señoras que toman un café con leche en el Café Nuevo o las casadas que arrastran a su marido y a sus hijos, cansados ya de esta jornada dominical. La más cotilla de todas se pondrá en pie para fisgar. Ellos dos, Isabel y Juan, se dan cuenta de ese pasmo que su presencia conjunta levanta. Ahí es nada, Isabel con un hombre, de paseo por la Calle Mayor» (BARDEM, 1993: 36).

Però en la pel·lícula és difícil apreciar els detalls de guió destinats a especificar quin tipus de gent és la que passeja, si les dones miren més la insòlita parella de passeig que els homes, o si les casades arrosseguen el marit i els fills... D'un breu PG passem a un PM amb profunditat de camp que situa la parella enmig d'una nombrosa multitud i contribueix més a produir una sensació d'angoixa i

d'opressió, que a deixar apreciar petits detalls com els citats. Perquè en la posada en escena del film el més important és la pròpia constitució del grup multitudinari de gent que camina i observa mentre és observat.

I és que una dimensió fonamental del passeig social és la dialèctica que s'hi estableix entre contemplació i exposició (o, dit amb altres termes, entre formes no necessàriament patològiques de voyeurisme i exhibicionisme), i la seua contribució a la construcció de la identitat personal i de l'imaginari social. Si d'alguna manera es pot descriure aquesta expressió del multitudinari passeig provincià és com un mòbil mercat del desig: elles i ells formen part del ritual de la simultània exposiciócontemplació que converteix el carrer Mayor en un gran aparador gestionat per l'atracció sexual. La seqüència 4 del guió, en un llarg parèntesi que sembla actuar de subacotació de l'acotació, preveu així la reiterada situació del passeig cinematogràfic:

«(He aquí el gran rito, la ceremonia cotidiana, la diversión barata, el espectáculo que siempre cambia. He aquí el paseo por la Calle Mayor. Es una calle no muy ancha, sin tráfico rodado. Las mejores tiendas de la ciudad están allí y también el mejor cine, el bar de moda, el café más concurrido. Las gente pasea. Es decir, camina, arriba y abajo, abajo y arriba, hasta la hora de la cena. Las mujeres son en su gran mayoría solteras. Solteras de todas las edades. Solteras de la pequeña burguesía de la ciudad. Nunca van solas. Siempre de dos en dos o de tres en tres,

en pequeños grupos de amistad o familia. Se paran ante los escaparates o antes las carteleras del cine o para charlar con otras paseantas. Pero, en general, siempre están en movimiento. Pasean. Pasean también algunos matrimonios, aunque no es muy frecuente. Y pasean los hombres, solteros o casados, en grupos de dos a cinco, recalando en el bar y luego en el café y en otro bar y así hasta el fin» (BARDEM, 1993: 10).

Pero, com l'acotació suggereix i com l'atmosfera d'un entorn marcadament desigual des del punt de vista del gènere sexual feia preveure, a pesar que tothom participa dels trets bàsics dels espais públics, la mostració i la visibilitat, no tots ho fan de la mateixa manera. En el citat, un matís relatiu a l'estat civil de les persones que transiten ens en dóna la clau: mentre que només passegen grups de dones solteres (de totes les edats), els homes que es deixen veure són tant solters com casats. Si l'estat civil és un factor important a l'hora de determinar quines dones passegen, però no ho és per als homes, podem deduir que aquesta és una variable determinant i simptomàtica del diferent paper que per a elles i per a ells fa el passeig social. Mentre que les dones que passegen, les sense marit, aconsegueixen una funció eminentment exhibicionista: deixar-se veure per *existir* socialment i en conseqüència trobar allò que els falta (un promés), ells, tinguen esposa o no, juguen un paper principalment observador: més que a deixar-se veure, ells van a contemplar... la *mercaderia* que resulte més atractiva als seus ulls, ja siga

des del mateix carrer, des d'un bar o des d'un cafè (com s'esdevé en les seq ncies 5, 6 i 10). La *compra*, com sabem, és un fenomen no molt freqüent.

Amb aix  no estem negant la copres ncia d'altres possibilitats de relaci ²⁴, sinó que volem remarcar la característica constitucional, bàsica i dominant, d'aquesta activitat pública: l'específica ordenació del ritual del passeig reserva als personatges femenins una posició eminentment mòbil, exhibit ria i objectual, mentre que situa els personatges masculins en una situació bàsicament voyeur stica i amb certs privilegis, com puguen ser el de fer ostentació del rol de subjecte de l'observació o el d'alternar la posició de la contemplació (des de dins o des de fora del flux de gent -per exemple, en la seq ncia 5-).

D'aquesta, per altra part poc novedosa, estructuració pública dels rols masculí i femeni , se segueixen importants conseq ncies d'ordre social i individual. La m s importat seria, segurament, de quina manera el passeig social contribueix a la construcció de les identitats. Sembla bastant clar que, en un context com el descrit, la identitat femenina es construeix en bona mesura a partir de les mirades masculines²⁵.

²⁴ Com ara l'existència del desig femeni  o la confluència de desitjos entre individus del mateix gènere.

²⁵ També de les femenines, lògicament, però d'una altra manera, ja que el desig i el poder intervenen de diferentment.

El poder fundacional d'aquestes és un fet que ningú no ignora en el carrer Mayor, i la millor prova n'és Isabel i la seua dependència quasi addictiva del passeig social. Isabel no perd ocasió de practicar l'exercici esgotador de l'eterna mostració («Y venga a esperar, y venga a pasear arriba y abajo por la calle Mayor» (Annex 2, 23.7)); exhibeix les seues virtuts visualment perceptibles i confia que siguen prou per suggerir les altres («A veces por las noches me despierto y me pregunto por qué no me he casado. No soy muy fea, digo yo. Ni muy tonta, me parece, ni mala persona. Entonces, ¿por qué?» (Annex 2, 23.10)); no perd l'esperança que alguns ulls masculins es fixen en ella («Claro que ya no pensaba en un príncipe azul» (Annex 2, 23.2)); i només té una satisfacció immediata: la de formar part d'un ritual on encara creu tenir un lloc per sentir-se acceptada com un membre més del seu entorn social. Tot i que realment no siga així.

Per a més d'un, Isabel ha deixat de ser un objecte de desig masculí, s'ha convertit en una *mercaderia* que ningú no vol comprar perquè està socialment devaluada. En lloc d'atraure l'interés dels homes, provoca comentaris tan inequívocs com: «La que no tiene remedio es Isabel. Ésa se queda para vestir santos», «Está más vista ya...» o «La tendrían que jubilar del paseo» (Annex 2, 5.2). De ser una dona soltera, Isabel passa a ser una soltera vella als ulls dels altres (*una solterona*, com escoltem dir en la pel·lícula). És a dir, la versió més ofensiva i humiliant de la solteria connotada amb el tret d'irreversibilitat. Aquesta és la poc

gratificant mirada que els personatges masculins retornen a la protagonista quan la veuen exhibir-se en els rutinaris passejos i una de les formes més explícites en la construcció estigmatitzant de la solteria femenina. Isabel, de moment, prefereix no donar-se'n per al.ludida; així que els honorables barons decidiran fer-li-ho saber d'una manera més clara.

Molts altres factors entren en joc en aquesta forma d'oci, aparentment insignificant. El visionat (i el guió) de la pel.lícula ens informa, per exemple, que tot i ser pública i externa, l'activitat del passeig no deixa d'estar informalment regulada. S'executa tots els dies però n'hi ha alguns que són especialment importants; hi ha certes hores que resulten especialment adients²⁶; la delimitació i distribució de l'espai *passejable* sol estar consensuada.

Des d'un punt de vista econòmic, el passeig es troba estretament lligat al desenvolupament comercial de la ciutat: el passejants circulen pels carrers millor condicionats (enllumenat, asfaltat, façanes...) per a l'activitat comercial («Las mejores tiendas de la ciudad están allí», diu el guió però s'aprecia també en les seqüències 21 o 31), amb la qual cosa s'aconsegueix una productiva simbiosi

²⁶ Podria dir-se que aquests dos elements de regulació respondrien, en última instància, a una necessitat econòmica molt concreta: fer possible la coincidència del major nombre de població, tant d'aquella que es troba sotmesa als horaris més usuals de la jornada laboral remunerada com la d'aquella que desenvolupa les tasques domèstiques. En aquest context el passeig es conceptua, doncs, com una activitat de lleure que ha de ser compatible amb el treball quotidià per no superposar-s'hi o crear conflicte.

entre el temps de lleure i una de les més tradicionals formes de comerç. Sense oblidar que les passejades resulten un espectacle públic molt barat, a més d'aparentment innocents (tenen lloc a plena llum del dia, sense contacte físic... a pesar d'estar exposades a la mirada impúdica de tothom) i reiteradament multitudinàries.

De fet, la confluència reiterada d'un gran nombre de persones en un mateix lloc genera un destacable efecte de familiaritat rutinària i, per tant, cohesió social, entre els que assisteixen regularment. Si dues persones eren desconegudes abans de trobar-se mentre passegen, la visió continuada de cares més o menys conegudes fa que, amb el temps i la coincidència repetida, tots els rostres acaben esdevenint familiars i (re)coneguts. En aquest ambient tancat i endogàmic, les cares noves són fàcilment detectables («Mira, mira... Ésa no es de aquí. Es forastera», exclama «el calvo» referint-se a alguna dona que passa per davant del bar Miami; el doctor comenta: «Tiene aspecto de cómica» i Luciano sentència: «Es lo mejor de toda la calle» (Annex 2, 6.2.b)).

En tant que espai exterior i públic, déiem adés, el carrer és un lloc *a priori* atribuït amb el tret de no discriminació (està obert a tothom i pot ser ocupat

sense reserves), que a primera vista no inclou exclusivitat territorial²⁷, ni positiva ni negativa i, aparentment, els individus transiten deixant-se veure sense manifestar actituds d'exclusivitat, com si fóra un territori que no els pertany però que tampoc no els imposa cap restricció. La multitudinària seqüència a què acabem de referir-nos podria corroborar-ho. No obstant això, també hem tingut ocasió d'al·ludir a alguns punts que revelen la existència de tota una normativa informal que hi regula, prohibeix i delimita l'accés i, per tant, la inexactitud de tal suposició. Dins d'aquesta àmplia casuística, ens interessa destacar ací les restriccions vinculades a la parella gènere sexual-classe social atés que, concretament per a les dones burgeses de les societats tradicionals, les normes de mobilitat són particularment severes. Per a elles la condició social imposa una estreta subjecció a un ús de l'interior/exterior molt reglamentat, i a un refinat ritual de l'eixida i la recepció²⁸.

En *CM* diversos detalls ho suggereixen. Isabel passeja amb l'escorta d'algun acompanyant (Doña Victoria, la seua mare, Juan; i, sols excepcionalment, camina sola fins l'estació). Ella només ix a certes hores del dia (com ara quan

²⁷ Entenem per exclusivitat territorial el sentiment de possessió o exclusió que els individus tenen respecte a un determinat espai, i que abasta un ampli ventall de graus entre els extrems: l'exclusivitat positiva (màxim sentiment de possessió) i l'exclusivitat negativa (màxim sentiment d'exclusió). Lògicament, l'exclusivitat positiva d'un espai per a un determinat individu o grup d'individus implica un cert grau d'exclusivitat negativa per a la resta d'individus o grups als quals s'hi restringeix l'accés; i a la inversa (GARCÍA, 1976).

²⁸ Alguns matisos sobre la vida en el carrer de les dones urbanes de classes populars, substancialment distinta de la vida de les dones burgeses quant a mobilitat i desplaçaments pels espais públics, es pot trobar en Perrot (1992); diverses estratègies de compensació a la vida domèstica femenina de classe acomodada s'analitzen en Juliano (1989).

rebutja la primera invitació de Juan per anar a prendre alguna cosa junts i al.llegar que ja és massa tard per a ella li resulta una convincent excusa). El fet d'exposar-se públicament en la companyia d'un home crida l'atenció en el seu entorn (que sap molt bé fins a quin punt això és un fet inusual en ella) i és interpretat com un possible principi de relació formal (no sols la mare i la criada es fan il.lusions molt aviat sinó que, quan intenta convèncer Isabel perquè isquen junts, el mateix Juan afirma: «Créame, yo sé cómo funcionan las cosas aquí. En fin, tampoco soy un crío. Si la invito a salir es que...» (Annex 2, 21.1.e)).

Per altra part, la tradicional i predominant vinculació de les dones (en general, i de les burgeses en particular) amb l'espai privat²⁹ fa que la seua relació amb l'espai exterior s'expressi sovint a través de l'èmfasi en la negativitat del contrari *natural*: el carrer no sempre és apropiat per a les dones. L'acusada segregació de gènere sexual en l'ús dels espais públics fa que la presència femenina en ells estiga més relacionada amb un estar de pas o estar realitzant tasques específiques. Per això la permanència femenina en les vies públiques sense horaris fixos sol sancionar-se negativament, per exemple, amb expressions tan estigmatitzants com *ser una dona del carrer* o *una dona que fa el carrer* (tot el contrari de *la dona molt de sa casa*) i les úniques que poden accedir-hi ignorant la

²⁹ Ja que «(...) la insistencia en la inculcación de mensajes que idealizan este ámbito como "reino femenino" y lugar de su "felicidad" [de la mujer] tiene por objeto lograr que la conducta de la mujer se adecúe a la esperada de ella, que se presenta como la conducta "normal" y acorde con su naturaleza» (JULIANO, 1989: 79).

restricció de gènere són les prostitutes; a condició, clar, de pagar un alt preu en el seu prestigi social³⁰.

Dins de la cara *fosca* de la ciutat cinematogràfica i protegides per les ombres de la nocturnitat es troben altres personatges femenins que tenen una importància secundària en la diègesi, però que contribueixen a configurar un panorama urbà més contrastat i complet, i això des d'una perspectiva (no moralista) poc habitual. En el barri vell hi ha prostitutes de carrer (a més de les de bordell). La presència muda d'aquestes *dones de carrer* es troba mig dissimulada en el fons d'alguns dels plans que mostren els voltants del Café de Pepita. Són unes figures anònimes (ni tans sols tenen un nom) que formen part del paisatge nocturn del barri

³⁰ En el marc de la ficció literària, una referència simptomàtica de la importància de la segregació de gènere sexual en l'ús dels carrers públics es troba en els models creats i repetits durant el segle XIX. Els passejants de la modernitat responen a uns trets (territorials, de classe social, de gènere sexual...) molt específics, entre els quals el *flâneur* constitueix una de les figures masculines més emblemàtiques. El *flâneur* és aquell personatge nascut al calor del desenvolupament del París burgès (els bulevards, els passejos, l'enllumenat de gas, les multituds...), un observador que passeja pels carrers de la ciutat a qualsevol hora del dia i busca la multitud com l'aire que respira perquè és en ella on troba, alhora, l'objecte del seu escrutini desitjant, i l'entorn ideal on esvair-se i passar desapercbut. Com afirma Benjamin, és un *botànic de l'asfalt* que converteix en casa seua els carrers per on vagabundeja: «Y en este medio el *flâneur*, que está como en su casa, (...) se agenciaba un medio infalible de curar el aburrimiento que medraba fácilmente bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada. (...) El bulevar es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre las fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mayor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio» (BENJAMIN, 1998: 51). En canvi, la passejanta femenina de la mateixa societat burgesa sol respondre a uns estereotips complementaris però distints. D'acord amb Giuliana Bruno (1993: 50): «In the male-produced literature of modernity, the most significant female figure inhabiting the arcade is the whore. Today we still find prostitution identified as the female version of *flânerie*: a male loiterer is a *flâneur*, a female is a "streetwalker". The Italian term for prostitute is *passeggiatrice*, and the Neapolitan *peripatetica* is equally indicative of the "impossibility" of female *flânerie*, an impossibility semiotically established, for the adjective "peripatetic" when indicating a woman is not the attribute of a Greek philosopher but the mark of prostitution. Woman cannot wander. The figure of the *flâneur* is traditionally male. A female equivalent was made impossible by a division of sexual realms that restricted female mobility and confined woman to the private space. As a result, the "peripatetic" gaze of the *flâneur* is a position that a woman has had to struggle to acquire and to liberate from its connotations of social ostracism and danger». Una tímida evocació d'aquesta mena de passejants trobem en *CM*.

antic de la ciutat, el barri on es concentra la *immoralitat* sexual (no l'única ni la més important, com suggereix el film) d'aquells anys. Solitàries però protegides per les penombres, amb la borsa en la mà, passos lents i mirada alerta (ja siga per interceptar el desig d'alguns ulls masculins o ja siga per fugir davant l'amenaça d'una acció policial), les prostitutes de carrer són fàcils d'identificar. Constitueixen el subgrup més desprotegit del seu sector i sovint són objecte de burla per part dels barons -de vegades massa beguts, de vegades massa impertinents- amb els quals comparteixen eventualment l'espai nocturn de la ciutat (com ocorre en la seqüència 8 i en una escena d'*IV*).

Sols aquestes dones poden habitar certs carrers a certes hores de la nit. Però els seus dominis no són grans, limitats com estan a les fronteres virtuals que estableixen els límits de la immoralitat tolerada. I els seus recorreguts tampoc no són llargs: per molt que facen el carrer, les seues passejades no les condueixen enlloc; només fan més profunda la marca de discriminació territorial i social. Els seus no són passejos socials sinó professionals.

Íntimament vinculat al gènere masculí es troba un altre dels espais representats en *CM*: l'espai del casino. Les possibilitats expressives d'aquest espai social són àmpliament explorades en el text bardemià, en la línia de la caracterització provinciana construïda en el primer acte de *LST* (a pesar que en el

film els espais d'interacció social estan molt més diversificats que en el text teatral). El Círculo Recreativo y Cultural de *CM* és, de fet, un espai de notable significació sociocultural dins de la comunitat local, ja que ultrapassa les funcions formals d'*esbarjo sa i cultural*³¹ a priori característiques d'aquesta mena de centres associatius i aparentment allunyades dels contextos on es desenvolupen les relacions socials i de poder. Sense negar això, el casino constitueix un dels principals emplaçaments des d'on el grup social representat pels amics protagonistes construeixen les seues estratègies de cohesió i d'evasió i, de pas, el lloc on es generen determinades pràctiques asocials o insolidàries produïdes per efecte de la ideologia dominant del sistema sociocultural.

De manera que les activitats del casino d'una petita ciutat de províncies (i, en altra mesura, també les del bar o del prostíbul freqüentats pel grup de barons) són utilitzades per subministrar als espectadors elements d'anàlisi i judici per mitjà dels quals desvelar un dels sistemes i processos en què, per una part, se sustenta i reproduïx el control del poder social i, per altra, es desenvolupa l'acció política d'individus i grups al si de la societat local.

³¹ Parlem d'un *esbarjo sa i cultural* en un sentit restrictiu i elitista dels termes, aquell que podria gaudir-se a altres sales del Círculo, com ara la despoblada biblioteca, el saló on se celebra la festa anual, amb orquestra i ball, o a l'espai on, suposem, es reuneix el grup de teatre local del qual Isabel forma part. El teatre, en tant que via d'integració femenina en l'associacionisme local, seria, altrament, una innovació rellevant respecte a l'espai més tancat i estrictament masculí construït en *LST*).

De les diverses sales que conté el centre recreativocultural de *CM* hi ha una que serveix d'espai físic de la representació en més d'una ocasió: la sala de billar. És justament en aquesta sala del casino on Juan i els seus companys troben la intimitat necessària per trencar-se de riure mentre comenten la broma que acaben de gastar a Don Tomás³², la primera vegada que els veiem reunits (seqüència 3). Enmig d'una partida de billar el grup se sent confiat perquè estimen que, encara que algú escolte la seua conversa, ningú no gosarà censurar-la ni aiguar-los la festa. D'alguna manera, aquells són els seus dominis i ells ho saben.

La sala de billar és en principi un espai públic, com tot el casino, però en realitat funciona com un lloc d'intimitat i protecció masculina. Es troba, a més, comunicat amb l'exterioritat per mitjà d'una finestra a través de la qual es pot contemplar el que succeeix més enllà, concretament l'agitació que sol caracteritzar el carrer Mayor de la ciutat. Per allí passegen junts Isabel i Juan, i des de la finestra el grup d'amics n'es testimoni. Gràcies a la combinació de complicitat interior i comunicació amb l'exterior, els col·legues de Juan poden riure-se'n tant com volen i planejar la dramàtica broma que tindrà Isabel per víctima: una oportuna carambola sobre la baieta verda vaticina l'èxit dels arters pensaments.

³² No obstant això i de manera significativa, la posada en escena remarca el protagonisme de Juan, perquè la seua presència física tarda uns segons a fer-se evident: Juan apareix com el cervell del grup, en aquest moment (és qui ha ideat la broma del taüt però sense embrutar-s'hi les mans).

Recordem que en *LST* és una altra sala, la de lectura, la que serveix per acollir tant les maquinacions com l'execució de la broma ideada pel Guasa Club. Per economia d'emplaçaments, les dues fases de la broma teatral tenen lloc a la sala de lectura que, d'altra banda, també està comunicada amb l'espai exterior (en aquest cas, la finestra de la casa dels Trevélez) a través d'uns balcons. La interconnexió entre els dos espais és el resultat d'una posada en escena un tant atrevida, ja que permet una ampliació de l'àmbit escènic poc usual en la seua època. També *LGM* i *IV* contenen una seqüència on els protagonistes masculins juguen una partida de billar en una atmosfera de bromes, informalitat i estreta solidaritat de gènere.

Altres sales del casino representades en *CM* són les destinades a la lectura. Aquestes són, de fet, uns espais de gran valor estètic, tant en el text d'Arniches com en el de Bardem, tret que comparteixen amb la narrativa de tradició casinària, com ara *Raza y alma*³³, d'E. Noel o *La Regenta*³⁴, de L. Alas. La creació

³³ On podem llegir la descripció d'una biblioteca que conté, entre altres coses, «tres libros. He aquí los títulos de estos tres libros: *Catecismo* del P. Ripalda; *Estadística de Obras Públicas*, años 1857 y 1858, y *Los Ángeles de la Tierra*, medio tomo del tomo segundo de la obra de Escrich». Els títols citats pretenen donar la clau de l'estat cultural i cívic dels membres del casino, suggerint la idea de dogmatisme rutinari i elemental, d'abandonament de les preocupacions públiques (atesa la data remota dels toms d'estadística), així com el gust pel folletí i la truculència representats en la novel·la, incompleta, de Pérez Escrich (PRADO, 1973: 205).

³⁴ La recreació casinària de *Vetusta* és molt sarcàstica en diversos passatges de la novel·la, com ara en el següent: «Don Pompeyo Guimarán, un filósofo que odiaba el tresillo, llamaba a los del gabinetes rojo [gabinete de lectura] los monederos falsos. Se le figuraba que en aquel antro donde se penetraba con silencio misterioso, donde se contenía toda alegría, toda expansión del ánimo, no se podía hacer nada lícito. (...) Examinar con algún detenimiento a los habitantes sacerdotes de este culto ceremonioso y circunspecto de la espada y el basto, es conocer la *Vetusta* intelectual en uno de sus aspectos característicos». I, més endavant, segueix amb: «La biblioteca consistía en un estante de nogal no grande, empotrado en la pared. Allí estaban representando la sabiduría de la sociedad el *Diccionario* y la *Gramática* de la Academia. (...) Había además una colección incompleta de la *Revue des deux*

d'unes estances semibuides i desaprofitades («el Sahara del Casino», se'n diu en *LST*) és usada com a un revelador símptoma que delata els pobres hàbits lectors dels seus usuaris. Per això la sala de lectura (en *LST*) i la biblioteca (en *CM*) diuen tant pel que s'hi fa: una broma de mal gust (en *LST*) o les migdiades d'algun personatge³⁵ (Don Tomás, en *CM*), com pel que no s'hi fa: llegir.

De construir aquest ambient generalitzat de decadència en *LST* s'ocupa la memorable didascalia que obre l'acte primer i on destaca el mobiliari desgastat, els periòdics amb la faixa sense trencar, les cortines tronades... La denominació dels diversos diaris que hi són disponibles està, a més, conformada a través d'un recurs molt del gust de l'autor, el joc de paraules, per ironitzar sobre el poder d'un anònim cacic:

«D. MARCELINO.-(...) Esperaré leyendo. Veamos qué dice la noble prensa de la ilustre ciudad de Villanea. (*Busca*) Aquí están los periódicos

mondes, y otras varias ilustraciones. La *Ilustración francesa* se había dejado en un arranque de patriotismo (...). En los cajones inferiores del estante había algunos libros de más sólida enseñanza, pero la llave de aquel departamento se había perdido. (...) Los socios antiguos miraban la biblioteca como si estuviera pintada en la pared. (...) De los periódicos e ilustraciones se hacía más uso; tanto, que aquéllos desaparecían casi todas las noches y los grabados de mérito eran cuidadosamente arrancados» (ALAS, 1984: 119 i 120-121), entre altres ironies.

³⁵ El tòpic del soci que dorm entre els diaris d'una sala de lectura casinària és recollit, amb especial detall, en *La Regenta*. No sols «[t]res generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras, y esta solemnidad del aburrimiento heredado no debía trocarse (...)», sinó que «El más digno de consideración entre los abonados al gabinete de lectura era un caballero apoplético, que había llevado grano a Inglaterra y se creía en la obligación de leer prensa extranjera. Llegaba a las nueve de la noche indefectiblemente, tomaba *Le Figaro*, después *The Times*, que colocaba encima, se ponía las gafas de oro, y arrullado por cierto silbido tenue de los mecheros de gas, se quedaba dulcemente dormido sobre el primer periódico del mundo. Era un derecho que nadie le disputaba. Poco después de morir este señor, de apoplejía, sobre *The Times*, se averiguó que no sabía inglés» (ALAS, 1984: 18 i 122).

locales, *El Baluarte, La Muralla, La Trinchera*. ¡Y todo esto para defender a un cacique!... *El Grito, La Voz, El Clamor, El Eco*. Y estotro para decir las cuatro necesidades que se le ocurran al susodicho cacique... (*Deja los periódicos con desprecio*) ¡Bah!» (ARNICHES, 1995: 78-79).

En contra de la llibertat amb què l'autor teatral expressava la seua crítica als llargs tentacles del caciquisme local, *CM* va haver de trobar vies molt més moderades i subtils a l'hora d'explotar, amb una altra intenció, el valor expressiu dels noms dels llibres que conté la biblioteca de la pel·lícula. En realitat, va haver d'esporgar certes llicències del guió orientades a desvelar els desfasats mitjans bibliogràfics amb què conta la comunitat. El vell escriptor local, aleshores encara anomenat Don Miguel, hi descriu així els tresors emmagatzemats a la biblioteca:

DON MIGUEL

Esto es la Biblioteca del Círculo Recreativo, Artístico y Cultural... Una biblioteca que cuenta con la enciclopedia Espasa, una colección encuadernada del ABC y las obras del Padre Coloma...» (BARDEM, 1993: 8).

Mentre que en el film, van veure's reduïts a una versió molt més innòcua: l'Enciclopedia Universal, uan collecció enquadernada del diari de la província i els (uns indefinits) clàssics...

Un tercer lloc d'extraordinària importància en la pel·lícula de Bardem és la imponent catedral de la ciutat. Signe de la rellevància que la religió catòlica conserva en la vida pública de les ciutats menudes, la seua presència es fa doblement efectiva ja en la primera seqüència: una solemne campanada trenca el silenci de l'alba i s'imposa a la dormida ciutat, alhora que el contorn del pinacle catedralici s'eleva al fons del carrer humit amb què comença la pel·lícula. En més d'una ocasió tornem a escoltar les cerimonioses campanades que marquen el ritme cíclic de la quotidianitat (seqüències 2, 8, 9, 10, 19 i 57) i a contemplar la fòmidable presència física d'aquesta poderosa construcció arquitectònica³⁶ (seqüències 8, 9, 10 i 19), que dona al carrer Mayor en una de les seues façanes.

Possiblement un dels moments més inoblidables de la pel·lícula corresponga a l'única seqüència ambientada a l'interior de la catedral (la 20). Està marcada per l'absència total de diàleg, per la qual cosa la presència de diversos sorolls ambientals i de la música diegètica amb què es tanca assoleixen una dimensió extraordinàriament significant. Comença l'escena veient Isabel agenollada en un banc de la nau central, llegint el misal i amb la seua mare clarament visible però en el banc de darrere. És a dir, deixant Isabel en una posició perfecta per encarar sola l'experiència que està a punt de viure, fet que subratlla la

³⁶ La seqüència 9, per exemple, sembla evocar, en versió *moderna* (sobretot pel moviment i l'angulació de la càmera en el primer pla) de la primerenca *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1898), d'Eduardo Jimeno.

seua solitud i indefensió, però la mare prou pròxima a ella com per poder apreciar les reaccions de la ingènua soltera i servir de contrapunt.

El segon pla, amb més profunditat de camp i vist des d'una posició gairebé divina (des de l'altar) dóna una visió de conjunt més completa i deixa al descobert un element que sens dubte pertorbarà el cor d'Isabel: Juan també és allí, unes files davant d'ella. La tensió provocada per la inesperada presència del jove (l'únic home que veiem en el temple) és evident; el pas d'una dona desconeguda s'encarrega d'accentuar-la en atraure sobre ella mateixa un poc d'atenció i retardar el desenvolupament de l'acció principal. Els nervis d'Isabel comencen a fer-la flaquejar: alterna la mirada fixa al front, cap al altar principal, sabent que en el camí a Déu els seus ulls trobaran Juan, amb la mirada atònita del seu misal. En realitat, Isabel no sap cap on mirar però no pot deixar de fer-ho i de dissimular que ho fa, atrapada entre el desig i la timidesa.

Les cartes estan repartides i el joc de la seducció comença. Juan obre la primera mà imposant les regles de la partida i Isabel reacciona, fil per randa, com ell preveia. Un seguit de plans molt curts (alguns PPP) mostren el començament del joc, mig amagat mig descobert, de mirades i reconeixement entre la parella protagonista. L'actuació de Batsy Blair es mostra en un dels seus millor moments: molt expressiva però calculada per evitar els excessos que podrien fer ridícula la

situació. Isabel cau en la temptació com una colometa i Juan aconsegueix el seu propòsit: interposar els seus ulls en el camí de l'anhelant mirada d'Isabel. Ningú no ha notat res, però Juan sí, i un somriure de victòria es dibuixa en els seus llavis. Però amb això no té prou. El joc continua amb la complicitat d'una calculada posada en escena. En realitat, tot està mil·limètricament calculat.

En el guió la seqüència té un platejament lleugerament diferent. Conté, per exemple, l'acció de combregar d'Isabel o un desplaçament físic que la protagonista no fa mai en el film. Independentment d'això, reproduïm detalls que il·lustren la mirada amb què el guió preveu aquest moment. Isabel

«estaba casi bonita, tan sumisa, tan anulada, la cabeza baja, los ojos casi cerrados, el escapulario al cuello. (...) Isabel vio a Juan. Su compostura vaciló, bien que levemente. Su rostro no expresó nada pero sus ojos brillaron con distintas luces: reconocimiento, sorpresa, timidez, duda, violencia. Los ojos de Isabel le saludaron brevemente y le preguntaron muchas cosas. (...) Sin embargo, nadie había notado nada» (BARDEM, 1993: 48).

En l'onzé pla Juan es posa dret, abandona el seu lloc i comença a caminar cap on es troba Isabel, amb un somriure maliciós. En el dotzé el moviment d'un travelling, l'angulació picada i el so de les passes de Juan identifiquen la

posició de la càmera amb el desplaçament de Juan i, per tant, amb el seu punt de vista. És important destacar ací el puntual joc enunciatiu d'aquesta escena: aparentment ens trobem amb un cas d'ocularització interna primària³⁷, d'auricularització interna primària³⁸ i de focalització interna³⁹, que trenquen l'ocularització zero o espectral⁴⁰ dominant en la pel·lícula, però no és així. Abans de descobrir-ho, el juganer moviment de grua rectifica l'enquadrament per deixar la nerviosa Isabel en el marge esquerre, la càmera a l'altura dels seus ulls i, el que és més important, el corredor per on camina Juan fora de camp. La càmera s'atura davant d'Isabel, amb angulació normal, però aquest punt de vista ja no és el de Juan, encara que ho sembla en un primer moment. El que per un instant era ocularització (i auricularització) interna secundària passa a ser ocularització zero i focalització externa⁴¹, sense cap marca de transició. Sembla com si l'enunciació

³⁷ Seguim ací la proposta de François Jost, quan desenvolupa les anàlisis de Gérard Genette sobre el punt de vista narratiu i, per a la narració cinematogràfica, distingeix focalització i ocularització, la primera per «désigner ce qui *sait* un personnage» i la segona «pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir». És focalització interna perquè les imatges s'identifiquen amb el punt de vista d'un dels personatges («semblen être à la place de l'oeil du personnage»), i és focalització interna primària perquè es tracta d'un d'aquells casos «où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un oeil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image» (JOST, 1987: 23, 27-28).

³⁸ És l'equivalent de l'anterior, en el camp sonor, remet a la subjectivitat de l'escoltar i sol anar acompanyada de l'ocularització interna primària, com és el cas (JOST, 1987).

³⁹ En el sentit que originàriament li dona G. Genette: el narrador diu el que sap un determinat personatge; és el relat amb "punt de vista" de Lubbock, amb "camp limitat" de Blin o la "visió amb" de Pouillon (GENETTE, 1989).

⁴⁰ Entenent per tals els plans que són vistos des de punts de vista que no es poden ancorar en la mirada de cap personatge. Constitueixen, clar, una casuística molt variada: «Certains sont des purs "nobody's shot", parce qu'ils mettent l'accent sur la scène représentée (...) plutôt que sur la position de la caméra en tant que telle; d'autres soulignent manifestement une intention narrative marquée, renvoyant directement au narrateur implicite (...). Mais il y a de nombreux cas intermédiaires» (JOST, 1987: 40).

⁴¹ Quan el narrador diu menys del que sap el personatge, de manera que hi ha una desproporció cognitiva en perjudici de l'espectador (GENETTE, 1989 i CARMONA, 1991).

volguera sumar-se a l'exercici lúdic del protagonista en desconcertar l'espectador per un moment. El joc de l'enunciació queda al descobert quan es fa palés que Juan no s'ha aturat descaradament davant d'Isabel, sinó que continua caminant, més enllà de la posició de la protagonista, com ho confirma el soroll de les seues passes; i s'hi ratifica quan veu el protagonista al final de corredor, d'empeus i de front a la càmera. En aquesta seqüència, com en tantes altres ocasions al llarg del film, l'enunciació fa un ús enormement productiu de la profunditat de camp.

Tant en el pla 20.12.e com en el 20.13 i el 20.19 Juan apareix davant d'una gran reixa de ferro forjat amb trama de xarxa que, segurament, protegeix una petita capella de la catedral. L'actitud d'espera calmada i l'expressió expectant però controlada en el rostre del personatge mostren la premeditació amb què Juan ha calculat la situació. Com una aranya que s'instal·la tranquil·lament en la seua tela per esperar atrapar alguna víctima, així espera Juan que Isabel es deixi dur per la curiositat i caiga en el parany que ell li ha preparat⁴². Des del pla 20.12.f fins el 20.17 assistim a les temptatives d'Isabel i a l'atenta i pacient espera de Juan, en una successió de plans i contraplans que generen una expectant tensió en l'espectador. Per fi, en el pla 20.18 Isabel cau en la trampa i es gira cap arrere.

⁴² Trampa que confirma les sospites suscitées per l'estranya conducta manifestada per Juan en el segon pla de la seqüència 19, quan el veiem vigilar, d'amagat, l'entrada d'Isabel a la catedral. Juan s'hi comporta com un delinqüent que no vol ser descobert i ara descobrim per què.

A partir d'ací, tot s'hi desbarata: Isabel, tota nerviosa, deixa caure el misal a terra; un orgue fa sonar una embolcalladora i dominant melodia religiosa; Juan somriu, complagut pel seu èxit; la mare s'adona de tot el joc i somriu, també satisfeta, pel que creu un èxit de la seua filla... Isabel fa un esforç per asserenar-se passant les pàgines del misal, però difícilment pot controlar l'emoció. Finalment, somriu obertament i alça els ulls exhibint una mirada orgullosa i plena de goig. Una fosa encadenada lliga aquesta escena de seducció muda amb la següent en què Juan, en un de tants passejos, fa servir les paraules de manera no gaire convincent per consolidar el seu poder afectiu sobre Isabel i aconseguir establir-hi una relació formal de parella.

Un altre espai públic però tancat tractat de manera especialment expressiva en *CM* és la sala de ball del Círculo Recreativo y Cultural de la vil.la. Per primera, única i memorable ocasió la sala apareix hàbilment explotada en la seqüència 54 per ubicar-hi el dramàtic moment en què Isabel descobreix la broma de què ha sigut objecte. La sala és la part del centre social on se celebra tradicionalment una festa anual i aquella mateixa nit ha d'haver-ne una, on s'ha d'anunciar de forma pública el compromís de la parella protagonista. Isabel, preocupada per la tardança de Juan, es deixa caure pel Círculo abans d'hora per veure si el troba...

En l'ambientació d'aquest espai conflueix una dramàtica i lírica combinació d'elements antagònics. Per una part, hi ha una sèrie d'elements de caràcter lúdic i festiu: la pròpia funcionalitat de la sala, una taula parada, el terra lluentíssim, la decoració de garlandes per columnes i sostre, un cartell que anuncia el *Gran Baile* (amb referència cronològica molt concreta: 1956), proves de llums, els instruments musicals d'una petita orquestra, els arranjaments del músic que afina el piano... Però, per una altra part, el tractament estètic que reben tots aquests elements introdueix alhora un component d'estranyament que contrarresta l'optimisme aparent i crea una atmosfera inquietant, sospitosa i, fins i tot, un poc sinistra⁴³... Tota la seqüència està organitzada a partir d'aquest contrast.

Veiem com s'il·lumina el rostre de la protagonista en veure tots el preparatius per al ball (decoració, música...), o com ella i el músic se saluden silenciosament (en un intercanvi de plans-contraplans), o com el músic continua afinant el piano, o com s'encenen sobtadament els llums... i tot aparenta ser normal i tranquil. Però la normalitat de tals moments és eventualment interferida per la desconcertant angulació d'alguns plans, amb picats molt marcats i molta profunditat de camp buit, o pels ràpids moviments descendents de grua (54.3, 54.9, 54.18), o per l'esgarrifant so produït pel piano... Tot plegat aporta un matís de

⁴³ En el sentit que Freud dona al terme: l'experiència d'allò familiar i alhora enrarit.

mesurada irregularitat a l'escena.

Aquesta tensió controlada no fa més que continuar quan entra en escena Federico, acompanyat d'un agut xiulit no diegètic. L'expressió del seu rostre no anuncia res de bo però quan Isabel li pregunta per Juan i li manifesta la seua preocupació, Federico es limita a tranquilitzar-la; tot sembla estar en ordre. Ella es relaxa i comença a senyalar-li, amb entusiasme, els preparatius de la sala; la seua eufòria va en augment i fins i tot patina pel lliscós terra. Un altre ràpid moviment descendent de la grua rectifica l'angulació picada i sembla asserenar els ànims d'Isabel, fer-la tocar de peus en terra (54.18.b).

Isabel, confiada per la presència amable del jove escriptor, el converteix en sobtat confident i relata les seues tristes experiències anteriors en aquella sala: «El año pasado, y los otros también, me solía quedar en este rincón toda la noche, sentadita (acarona una de les cadires) en esta misma silla» (Annex 2, 54.18.e). Federico escolta en silenci, deixant que Isabel s'explaie a gust, però quan comença a explicar-li com està segura que aquesta vegada tot serà diferent i que no deixarà de ballar en tota la nit... Federico la talla amb un brusc «No». Ella s'atura de colp i es queda mirant l'escriptor, tan sorpresa que no gosa dir-hi res. De fet, Isabel acaba d'articular les seues últimes paraules: ja no tornarem a escoltar-la pronunciar ni un sol mot més en el que queda de pel.lícula. L'encís s'ha trencat

definitivament.

Federico ho solta tot, sense interrupcions, en un desagradable però alliberador monòleg: l'amic de Juan desvela l'engany alhora que descarrega la seua consciència del pesant secret. Una nova successió de plans-contraplans mostren el difícil tràngol perquè passen l'un i l'altra; de fons s'escolta la discordant música no diegètica que acompanya Federico (o, millor dit, el seu secret) des que va entrar en camp en la seqüència. La presència d'un altre pla amb angulació molt picada deixa veure com s'apaguen els llums que abans s'havien encés i, clar, metafòricament també les il·lusions de la protagonista (54.32.a); la càmera fa un altre moviment de descens -al inferns d'Isabel-, ara molt lentament, i rectifica l'enquadrament fins una angulació normal, dramàticament normal. Isabel, asseguda en una de les cadires, escolta la versió de Federico: «...No vaya a odiarle. Él solo no tiene la culpa. Hay otras cosas, la calle Mayor, los amigos, no sé...» (Annex 2, 54.34) i la seua oferta d'ajuda que, discretament, assenyala el focus del problema en subratllar la necessitat d'abandonar el nociu caldo de cultiu provincià: «(...) No se quede en la ciudad. Huya, escape. Salga de aquí. Végase a Madrid. Yo puedo acompañarla si me deja; me voy ahora. Pero usted... debe conocer a alguien, algún amigo..., algún pariente... Váyase con ellos. Si no, yo la llevaré con los míos. ¡Pero huya, Isabel, huya! Que no se rían...» (Annex 2, 54.36). Isabel vol morir-se però encara conté el plor.

Federico abandona la sala de ball i Isabel s'hi queda sola, amb el seu dolor en l'última escena de la seqüència, marcadament subjectiva. A partir del pla 54.43 hi ha alguns plans subjectius (ocularització interna primària) que suggereixen dramàticament el penediment, la confusió i el nerviosisme d'Isabel (angulació marcadament picada o contrapicada d'alguns plans, ràpids moviments de travelling, algun PD...), subratllats per la inquietant música no diegètica. El trajecte fins a la porta s'hi fa infinit. Mentre el segueix, la protagonista fa una última ullada als preparatius festius, sinistrament convertits en símptoma d'una mancança o, millor, d'una cadena de mancances: la festa, el nuvi, el marit, els fills, la vida *normal*... que ella mai no tindrà.

El cinqué espai de l'escenografia de *CM* destacable és el de l'estació de trens. Com el carrer, l'estació és un lloc caracteritzat pel trànsit freqüent de persones que sovint desconeixen la identitat de (o no es relacionen amb) qui tenen al seu costat. A més d'estar vinculada a alguna forma de concentració humana, l'estació de tren és un espai ric en connotacions. No sols constitueix el lloc de trànsit de coses i persones, sinó que representa un punt clau de connexió amb el món que s'estén més enllà: l'estació comunica l'exterior local amb l'exterior absolut. I aquesta és una opció molt suggerent en un context tancat, opressiu i rutinari com el de *CM*; no per atzar és l'escenari de tres seqüències de la pel·lícula. Comentem-les per ordre cronològic d'aparició.

La primera vegada que veiem un tren en les andanes de l'estació és en la seqüència 12. En un PS veiem com Juan acomiada Federico, que trau el cap pel marc de la finestra del tren. També hi ha altres persones que diuen adéu els seus coneguts i que tal vegada desitjarien trobar-se dins del tren enlloc de fora d'ell. El xiulit de la màquina n'assenyala la partida. Accidentalment, Juan tropessa amb Isabel (o potser no tan accidentalment, potser ella no ha volgut evitar el xoc). Isabel és allí mateix, sola. ¿A qui acomiada? A ningú. Ella no s'ha desplaçat per acompanyar un familiar o un amic. Simplement mira com els altres s'hi acomiaden, com arriben i marxen els trens...: «Yo no he venido a despedir a nadie. Vengo muchas veces, así, por nada. Vengo a ver los trenes» (Annex 2, 12.1.c).

El grau de solitud de la soltera protagonista és tal que el personatge compensa la falta de relacions personals amb la contemplació de les relacions alienes, com si d'un espectacle institucionalitzat es tractara (una pel·lícula o una obra de teatre). Potser aquesta és una de les poques ocasions en què Isabel assumeix el rol de voyeur; i resulta ben dramàtica. Testimoni mut dels que van i dels que tornen, Isabel no gosa expressar què la mou a anar per contemplar els trens, però no cal elucubrar molt per intuir la secreta ambició de fugida, si més no mental, que cada partença alimenta en ella. En aquest moment no sabem si algun dia Isabel reunirà les forces que li calen per abandonar la vida estèril de la ciutat, però del fet que ho desitja hi ha pocs dubtes.

És possible que alguna d'aquestes apreciacions siguin compartides pel personatge de Juan i que, impactat per la dramàtica situació, un sentiment de compassió siga la raó que provoca el seu determinant gest de generosa galanteria: oferir-se a acompanyar Isabel en el camí de tornada al centre urbà. Com correspon a una dona de la seua *condició*, Isabel objecta amb alguna dèbil excusa: «No se moleste. A usted seguramente le estarán esperando» (Annex 2, 12.1.d), però finalment acaba acceptant. La conversa que segueix, mentre caminen per l'albereda, és un il·lustratiu exemple de les pobres habilitats verbals de Juan per relacionar-se amb dones, i del grau de tolerància que ella ha desenvolupat, després de tants anys, davant els comentaris insidiosos: Juan és molt negat i ella molt pacient.

La segona ocasió en què veiem alguns plans de l'estació ferroviària és menys rellevant des del punt de vista dramàtic, però no deixar de tenir cert valor. El lloc que va permetre la primera trobada de la parella en solitari és també el lloc on els dos tenen la primera discussió. La mateixa Isabel no pot deixar de recordar-ho, en un gest de romàntica significació: «Aquí nos hablamos el primer día y aquí hemos tenido nuestra primera pelea...» (Annex 2, 44.5.c). Però ella està oberta a perdonar-ho tot. De diverses maneres Isabel s'aferra a la sinceritat dels seus propis sentiments per convèncer-se de la reciprocitat dels de Juan. Està disposada a acceptar una llarga llista de pressumptes defectes de Juan. Fins i tot se les ingenia per reconvertir en símptoma positiu el que inicialment és negatiu. Així interpreta

ella el pitjor moment de la dicussió amb Juan, després d'haver deixat caure unes llagrimetes:

«ISABEL.

No llo. Si estoy contenta, ¿ves? Ya no tengo ningún temor. (...) Sí. No conviene ser feliz del todo... Es malo... Ahora soy feliz... y un poquito desgraciada... El equilibrio. ¡Ya no puede pasar nada!» i «No digas nada más. (...) Soy feliz... Te quiero. Ya no puede pasar nada» (Annex 2, 46.4-46.5).

Fent gala d'aquesta filosofia d'estar per casa⁴⁴ Isabel frega per un moment el patetisme que, en general, la pel·lícula aconsegueix evitar. L'amorosa escena conclou amb un bany de besos que Isabel regala al seu rígid nóvio. L'emotivitat amb què la protagonista es pren la dicussió i el que ella representa en la seua relació amb Juan fa que a ell se li esvaïsquen les excasses forces que havia reunit per descobrir la falsedat dels seus sentiments. Amb el tren que parteix discretament pel fons del primer pla de la seqüència s'allunya alguna cosa més per

⁴⁴ L'origen de tal filosofia, que Isabel ha explicat amb més detall a la seua criada poc abans, es troba en el mateix Bardem, qui en una entrevista afirma: «Porque yo pienso en el equilibrio. O todo te va bien, y la sopa está demasiado caliente, o todo te va muy mal y ganas un poco de dinero en la lotería. Y es que el equilibrio es importantísimo. Yo pienso que Dios debe ocuparse de estas cosas. Lo bueno y lo malo, pero en pequeñas dosis. Entonces es lo que me pasaba a mí. Porque yo me voy de nuevo a Cannes con Manolo Goyanes y con su mujer, en un coche despampanante que tenía Goyanes, y nos vemos atravesando Francia (...). Yo tengo el premio de la crítica y estoy más feliz que nadie, pero tengo un dolor de muelas espantoso. Nos tuvimos que parar en Carcasona para que me quitasen la muela» (ABAJO, 1996: 45-46).

a ells dos: l'última oportunitat de Juan per desvelar la broma. Isabel i Juan no tornaran a estar junts mai més en la diègesi i això d'alguna manera se suggereix quan, en l'últim pla de la seqüència, la imatge de la parella caminant s'esvaeix poèticament enmig del dens núvol de vapor que una oportuna locomotora solta en passar-hi.

La tercera i última ocasió que veiem l'estació de trens representa un altre dels moments àlgids de la pel·lícula. Està determinat per la creació d'una tensió que va *in crescendo* (la durada dels plans és molt breu) mentre Isabel pateix les contradiccions que la impulsen a prendre la decisió més important de la seua vida. La foscor invaïex les andanes de l'estació i una locomotora xiula sonorament per anunciar la imminent partida del tren. També s'escolta una dinàmica música no diegètica. Federico espera nerviosament Isabel, a qui poc abans ha descobert tota la broma de Juan i ha invitat a anar-se'n amb ell. Algunes persones caminen o s'hi estan, esperant.

En alternança de pla-contrapla, veiem Federico i el tren, per una part, i l'accés a les andanes per una altra. Els uns representen la mobilitat, la possibilitat de marxar, l'esperança d'una alteritat més enllà de la petita ciutat; l'altre és la part permanent de l'estació, és el lloc de procedència d'Isabel i representa l'immobilisme del provincianisme. Federico no veu Isabel i s'impacienta. Per fi apareix la

protagonista, sola i sense maletes, buscant amb la mirada l'únic amic provisional que té. El troba (sense que ell se n'adone) i es torna decidida a comprar el bitllet. Des de darrere de la seua menuda finestreta, el venedor formula a Isabel una senzilla pregunta: «¿Dónde?». La pregunta és simple, però la resposta no. De fet, Isabel no respon ni ara ni cap de les sis vegades que l'empleat de RENFE li repeteix la pregunta amb el rostre ridículament reenquadrat en la diminuta finestreta. Isabel no contesta simplement perquè no pot, perquè no en té, de resposta. Per això s'hi queda muda i paralizada. El tren està a punt de marxar (la música no diegètica, el vapor del tren i els seus xiulits ho anuncien a crits), però aquesta dona solitària no sap on fugir. El moment es fa etern. El temps sembla haver-se congelat i el venedor de bitllets haver-se ratllat repetint, cada vegada més impacient, les enigmàtiques paraules. ¿On? ¿On? ¿On?

L'absurda pregunta és com una espurna que desencadena en Isabel la consciència de la seua situació real: la consciència d'un buit infinit. ¿On pot anar una dona com ella, és a dir, amb la seua trajectòria vital? Anar-se'n, per fer ¿què? Si l'instint de supervivència havia mogut la protagonista a caminar fins l'estació, és evident que ara l'instint l'ha abandonada per complet. Les sacsejades de Federico i els seus efusius esperons, quan es retroben en les andanes, no obtenen cap reacció més que unes llàgrimes d'impotència i renúncia. «¡Tiene que vivir! ¡Tiene que vivir!», repeteix insistentment Federico, volent ajudar-la. Però no es pot ajudar a

viure qui no desitja fer-ho i Isabel ha pres la seua irrevocable decisió. Desanimat i trist, el jove escriptor l'abandona per agafar el tren que en eixe moment ja se'n va. Plorosa i immòbil, Isabel veu partir Federico i, amb ell, l'últim tren de la seua vida. Aquella locomotora arrossega una pesada càrrega i no són sols els passatgers: també se'n duu les esperances, la il·lusió, l'autoestima, el futur... de la protagonista femenina. Absolutament sola enmig de l'estació, Isabel comença a caminar cap a l'eixida en direcció a l'única destinació ja possible per ella. És un trajecte per al que no li cal bitllet.

Finalment, l'últim element de l'escenografia de *CM* que volem tractar és la finestra o, més precisament, les ocasions més notables de la pel·lícula en què apareix algun personatge mirant a través d'una finestra. Les possibilitats expressives d'aquest element intrínsec a les construccions habitables són molt riques, ja siga escomés des de la perspectiva arquitectònica⁴⁵, o literària⁴⁶, o de les arts plàstiques⁴⁷, o cinematogràfica⁴⁸...

⁴⁵ Algunes referències interessants es poden trobar en els articles editats sota la coordinació de Beatriz Colomina (1997) en *Sexualitat i espai*, especialment en l'escrit per ella mateixa.

⁴⁶ Un atractiu recull de citacions i reflexions, incloent-hi el pròleg d'Emma Martinell, es troba en *Desde la ventana*, de Carmen Martín Gaité (1993).

⁴⁷ Per exemple, en l'interessant capítol dedicat per José Vicente Selma (1996) a «Ventanas y umbrales», en *Imágenes de naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico*.

⁴⁸ N'hi ha algunes referències en l'important text de Santiago Vila (1997) *La escenografía. Cine y literatura..*

En termes estrictament descriptius, la finestra és una obertura en el mur d'una construcció arquitectònica que comunica l'espai interior amb l'exterior. Això no obstant, les característiques específiques de cada finestra (tamany, forma, posició en el mur, grau de visibilitat de l'exterior, si és practicable o no, etc.) combinades amb les diverses construccions culturals dels individus sobre d'allò interior i d'allò exterior configuren diferents maneres de relacionar-se i experimentar l'espai físic delimitat per ella.

Si l'espai interior es contempla, per exemple, com un sistema que cal protegir de l'exterior, com fa l'arquitecte Adolf Loos, la finestra tindrà una funció clarament aïllant⁴⁹. Si, per contra, s'entén l'exterior com allò que s'inscriu en l'interior, que es comunica justament per mitjà de les finestres, segons proposa Le Corbusier (COLOMINA, 1997), la finestra juga un paper important com a element pont, com a via mitjanera d'intercanvi. Si l'accés a l'exterior està prohibit o restringit, la contemplació del món exterior a través d'una finestra pot significar una valuosa ocasió per accedir-hi, ni que siga des de la distància, o esdevenir una metafòrica però fascinant porta oberta a la imaginació, els somnis i els desitjos. També pot funcionar com una font de llum, real o figurada. Vista des de l'exterior, en canvi, en el finestram d'una gran ciutat-rusc totes les finestres poden confondre's

⁴⁹ Le Corbusier, en el seu llibre *Urbanisme*, 1925, conta l'anècdota que A. Loos li va dir en una ocasió: «Un home culte no mira per la finestra; la seva finestra és de vidre mat; existeix només per deixar entrar la llum, no per deixar passar la mirada» (COLOMINA, 1997: 58).

i semblar idèntiques, o s'hi pot remarcar la contradicció entre la proximitat i l'aïllament simultàniament característica dels veïns urbans. De vegades funciona com una via d'accés privilegiat a la intimitat més amagada de les persones. Pot activar una oposició exterior-llibertat versus interior-presó, o bé acomplir una alliberadora funció especular, etc. En diverses ocasions i amb variat tractament estètic, el cinema ha recollit aquestes i moltes altres possibilitats. Veiem quines s'activen en *CM* i de quina manera hi funcionen.

Ateses les particulars circumstàncies narratives que marquen l'evolució de la protagonista femenina en la pel·lícula, i atés que ella apareix en més d'una ocasió guaitant per una finestra, podria pensar-se que en *CM* la presència de mirades a través de finestres està associada a un específica manera d'habitar el gènere femení l'espai domèstic. Però no és així. O almenys, no sols és així. Sorpresa o no, en el film de Bardem hi ha tant personatges masculins com personatges femenins que miren a través d'una finestra, i en més d'una ocasió en els dos casos. Però, deixem-ho clar ben aviat, l'accés a les finestres en la pel·lícula no és igual per a elles que per a ells. I la diferència no rau, no sols, en les característiques físiques de l'escenografia o en la ubicació de les finestres, sinó que és molt més profunda.

En *CM* la relació entre la visibilitat de les finestres i el gènere sexual

dels personatges que s'hi acosten es construeix específicament en termes de posada en escena i muntatge amb una particularitat concloent: les mirades masculines sempre veuen alguna cosa, l'espai exterior (per profunditat de camp o per contrapla); en canvi, mai no hi ha exterior visible per a les mirades femenines, mai no es mostra el que les dones veuen. És a dir que, a partir d'una operació discursiva que delata la diferent manera com els gèneres es relacionen amb l'espai exterior i interior, la mirada masculina s'articula amb contracamp i la femenina n'està privada. És com si la mirada masculina estiguera indissociablement vinculada a l'objecte observat, a l'objecte de desig, mentre que la femenina estaria buida d'objecte, o rebotaria cap endins, o tindria bloquejat l'accés a l'exterior...

En aquest sentit, la mirada femenina està construïda de manera molt diferent a com està plantejada en *LST* on Flora, la protagonista, sí que hi disposa d'un atractiu contracamp⁵⁰ quan s'instal·la en el balcó de casa: les finestres del casino habitat per barons (encara que el resultat hi siga més patètic que romàntic).

Gairebé totes les mirades masculines dirigides a l'exterior a través

⁵⁰ Com s'esdevé també en altres textos literaris, per exemple en *Águeda*, de Pío Baroja (1984: 13-14): «Mientras junto al balcón Águeda hacía saltar los pedacillos de boj entre sus dedos, cada pensamiento suyo era un dolor. Veían en el porvenir su vida, una vida triste y monótona. Ella también soñaba en el amor y en la maternidad, y si no lloraba en aquellos momentos al ver la indiferencia de los demás, era para que sus lágrimas no dejaran huellas en el bordado. A veces una esperanza loca le hacía creer que allá, en aquella plaza triste, estaba el hombre a quien esperaba; un hombre fuerte para respetarle, bueno para amarle; un hombre que venía a buscarla, porque adivinaba los tesoros de ternura que guardaba en su alma; un hombre que iba a contarse en voz baja y suve los misterios infalibles del amor».

d'una finestra són vistes des d'un espai interior. En la major part dels casos són interiors d'ús públic: la biblioteca i la sala de billar del Círculo, i el bar Miami. Només en una ocasió es tracta d'un espai privat: la vivenda de Don Tomás. Cap personatge masculí mira sol a través d'una finestra, sinó que sempre es troben acompanyats per un o més personatges del mateix gènere que també participen de la contemplació voyeurística. És un acte més aviat lúdic que té per objecte un exterior cinematogràficament concret i visible: sempre sabem què és el que aquests homes miren, fins i tot quan l'exterior assoleix un cert valor sinecdòtic.

La primera visió d'aquestes característiques apareix en la quarta seqüència, quan Federico i Don Tomás estan conversant sols en la biblioteca. Tots dos miren en alguna ocasió a través de l'ampli finestral de la sala que mostra, en profunditat de camp, un llarg carrer més o menys habitat (on no pot faltar un capellà), segons el moment. La representativitat d'aquest espai exterior és significativa, ja que el vell escriptor presenta a Federico la seua ciutat senyalant en direcció al carrer. Allà fora està la ciutat i l'espectador pot veure'n una mostra, incloent-hi Juan i els seus amics que aprofiten l'avinentesa per representar còmicament la seua impaciència. Més tard, Federico torna a la ciutat i fa una altra visita a Don Tomás amb qui comenta la broma de què és objecte Isabel. Des de la finestra de la casa de Don Tomás observa el carrer mentre va dient allò que el seu país està sobretot allí, en la petita ciutat, etc. L'al·lusió a la ciutat provinciana no és,

per això, sols verbal sinó també visual (monges incloses), gràcies a unes precises angulacions de càmera que exploten en major o menor grau la profunditat de camp, segons convinga.

En un parell d'ocasions també Juan i algun o alguns dels seus amics contemplen la fauna urbana que transita pel carrer Mayor, convertida en espectacle de gaudi públic, des del privilegiat espai del bar Miami (seqüències 6 i 10). Més enllà del vidre passen homes, dones, alguna còmica forastera (¡el més cobdiciat objecte de visió!), algun capellà..., fins i tot la mateixa Isabel.

Per la seua part, la sala de billar del casino disposa d'una estratègica finestra que dóna al carrer Mayor. Fatalment aliada amb l'hatzar, aquesta finestra permet als amics de Juan veure'l passejar en companyia d'Isabel i els suggereix la broma fatal. En aquest cas no és la profunditat de camp la que permet veure l'exterior, sinó que la relació exterior-interior s'hi construeix per mitjà d'un pla i el corresponent contrapla (seqüència 15). És, a més a més, la primera vegada que es veu des de l'exterior una finestra i gent darrere, gesticulant ridículament i amb el nas aixafat contra el vidre.

Sols en una ocasió hi ha una mirada mixta o intergènere en *CM*, i la posada en escena hi participa de les esmentades característiques *masculines*. Isabel

i Juan estan visitant un pis encara en construcció⁵¹ i des de les altures guaiten per l'obertura inacabada: allà baix es pot veure la mare d'Isabel i el vigilant de l'obra esperant que la parella torne a baixar. Malgrat l'absència de vidre en el finestral i l'escàs confort de l'espai en obra, el lloc no deixa de ser un espai privat i per això afavoreix la intimitat entre els dos protagonistes.

La mirada femenina a través d'una finestra és representada tres vegades en el film. En els tres casos es tracta d'una contemplació vista des de l'interior; en un cas és vista, també, de de l'exterior. Els espais que acullen aquestes finestres recreen un ambient d'intimitat: tant el dormitori d'Isabel com el Café de Pepita, que apareix en un moment d'ús no públic del lloc. Les mirades femenines representades corresponen a personatges diferents (Tonia i Isabel) que, tot i fer ús de finestres distintes, es troben lligades per una mena de rima lírica de muntatge.

La primera de les tres ocasions es presenta en la seqüència 51. Hi veiem Isabel protegida dins de la intimitat del seu dormitori i exercitant-se en allò

⁵¹ A diferència del que s'esdevé en pel·lícules com ara *El inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde, *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, o *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga, on el tema de la vivenda és representat com un problema angoixant entre les classes populars (malgrat les pressions de la censura per suavitzar-ne les crítiques), en *CM* aquesta qüestió és tractada de manera totalment desproblematitzada. No és un factor que afecte els plans de futur dels protagonistes, degut a la seua posició social: Isabel viu còmodament a casa de la seua mare (amb una serventa); Juan, atesa la seua condició de foraster i solter, no viu a una casa pròpia o llogada, sinó a una pensió (sense que això li represente cap trastorn, aparentment). La visita a l'edifici en construcció on la parella planeja viure una vegada es formalitze el suposat matrimoni implica una al·lusió directa al fenomen de la construcció de nous habitatges en la dècada dels cinquanta. Una revisió sobre el tractament del tema de la vivenda popular en la cinematografia espanyola pot llegir-se en *Lo sainetesco en el cine español*, de J. A. Ríos Carratalá.

que tan bé sap fer: esperar. Asseguda davant del seu vestit de festa (com si fóra Penèlope amb la seua emblemàtica peça de roba), Isabel espera l'arribada d'un galant que es retarda. No sap que Juan ha decidit desaparèixer però està igualment intranquil. La perquè té por que alguna cosa pugui espantillar-se, com suggereixen l'angulació marcadament picada i la inquietant música no diegètica.

El segon i últim pla de la seqüència mostra Isabel intentant veure l'exterior a través d'un vidre entelat per la humitat. Advertim com Isabel prova d'eliminar aquest primer obstacle visual netejant-lo amb la mà però mai no arribem a veure el més enllà, l'exterior d'Isabel. Després de tant de passeig amunt i avall, a Isabel se li denega de manera molt subtil el fora de camp que s'extén més enllà del seu espai domèstic. En tot cas, el muntatge del film hi suggereix una paradoxal possibilitat: per mitjà d'una falsa però agermanadora relació de pla-contrapla, el contracamp de la mirada d'Isabel és una altra dona, un altre interior i una altra finestra.

Efectivament, la seqüència següent obri amb una altra mirada femenina filtrada pel vidre d'una finestra. Ara és Tonia qui deixa perdre la seua mirada envers l'exterior, protegida per una puritana cortineta que, més que protegir de l'exterior, oculta les pressumptes immoralitats de l'interior del Café de Pepita (seqüència 52). És de dia i el Café es troba buit, aparentment tancat als clients;

Tonia no vesteix *roba de faena*, sinó que té un aspecte desacurat que subratlla la vessant més afectiva i desprofessionalitzada del personatge. Federico és allí per motius personals però l'ús que els personatges fan del Café no és de caràcter públic o comercial, sinó privat. De fet, la conversa entre tots dos és de caràcter molt personal, fins i tot íntim, ja que tracta de Juan i dels sentiments de Tonia envers ell. Al final de l'escena Tonia queda sola i torna a aproximar-se a la finestra, i a mirar cap a un invisible exterior, en silenci, acompanyada només per les seues frustracions. És la perfecta imatge de la tradicional *ventanera* enclaustrada⁵² en la interioritat d'un recinte tancat. En realitat, ella s'hi troba doblement enclaustrada perquè en el Café conflueixen dos llocs fonamentals en la vida de Tonia: l'espai on desenvolupa el seu treball i l'espai de la privacitat domèstica, i mai no la veiem fora d'aquests indrets. Per això no costa gaire comprendre que Tonia tinga set de finestra, per tal de deixar-hi perdre, com diria Emma Martinell, «la mirada, que se libera y expande, sin lazos que la retengan, en un ejercicio personal y arriesgado» (MARTÍN, 1993: 10).

L'última vegada en què un personatge femení, concretament el d'Isabel, guaita per una finestra coincideix amb la darrera seqüència de la pel·lícula.

⁵² Com comenta C. Martín Gaité (1993: 133), la tradicional vinculació entre dones i finestra deriva «de la tendencia al enjaulamiento que durante siglos se ha supuesto como algo inherente a un papel voluntariamente aceptado por la mujer. Con arreglo a este papel, su terreno, su espacio y su reino no pueden ser sino interiores. Y su punto de enfoque el de mirar lo de fuera desde dentro».

Isabel es troba en la seua habitació, després de l'intent frustrat de fugida i després d'haver caminat, per darrera vegada, per un carrer Mayor nocturn, exposada a una oportuna pluja i a les rialles insultants dels amics de Juan. A pesar del dramatisme que tot això comporta, l'enunciació encara condemna la protagonista a ser exhibida un parell de vegades més, precisament en els dos últims plans de la seqüència fina (la 57). En ambdós es veu Isabel mirant per la finestra: en un cas la visió és des de l'interior i en l'altre des de l'exterior. Aquest últim pla podria recordar molt remotament un altre que apareix al final de *LGM* en què es veu la protagonista, enfocada des de l'exterior, mirar cap a l'exterior (cap a l'amor impossible), mig amagada darrere de la seua finestra tancada. La distància entre els dos films, en aquest sentit, és evident.

En el pla 57.1 veiem Isabel, d'esquenas a la càmera i d'empeus davant de la finestra, amb les mans agafades al darrere. L'habitació és quasi a fosques però prou il·luminada per veure no sols la protagonista, sinó també un objecte de molta significació: el seu vestit de festa perfectament disposat sobre el maniquí i reflectit sobre l'espill de l'armari. De manera molt gràfica la composició d'aquest pla suggereix que Isabel està sola però inevitablement acompanyada pels fantasmes del seu fracàs representats en el vestit i en la cancerígena duplicació especular. És cert que Isabel no mira cap a l'interior sinó cap a l'exterior, però té igual perquè, com ja hem comentat, fora no hi ha res; per a ella sols existeix l'interior tancat. Ara més

que mai el contracamp exterior de la protagonista és una negació, el no-res, el buit. La finestra, necessàriament tancada, actua com a autèntica barrera infranqueable. Isabel, convertida ara en *ventanera crònica*, està condemnada a la reclusió perpètua dins d'aquelles quatre parets habitades pel record i el fracàs.

Per si en quedava algun dubte, el pla 57.2 mostra un PP de la protagonista vista des de l'exterior, és a dir, clarament presonera dins l'espai interior percebut més com una cel.la que com un dormitori. La seua imatge està filtrada pel vidre mullat i l'aigua que cau, frontera brutal entre interior i exterior. No cal que Isabel ploï: la pluja ho fa per ella. Una campanada, sonora i solemne, s'imposa al soroll del ruixat com ratificant la sentència de mort (social) de la protagonista (possiblement, també d'alguna cosa més). Aquest dramàtic final ens fa evocar la descripció d'una inanimada però viva representació femenina inclosa en *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio:

«Alfanhuí bajó la vista a la fachada de enfrente y se topó con una ventana pintada. (...) Con los brazos apoyados en el dintel de esta ventana habían pintado una señora. Esta señora estaba esperando marido. Tenía las carnes laxas y unos cuarenta y cinco años. Acaso esperaba desde sus quince. Una señora rosa y malva que aún no había recogido en negros paños sus carnes y sus bellezas y esperaba aún, como una rosa deshojada, con sus coloretos desvaídos y su sonrisa artificial,

amarga como una mueca. Los pechos se le habían ido resbalando por la pared, al caer la lluvia, y fuguraban ahora mustios y colgantes, como a una cuarta de su lugar. (...) Esperando, esperando, mientras la lluvia le borraba el rostro y la mantilla de punto y lana azul. Mientras el tiempo caía resbalando como una sombra clara, con el viento. ¡Ah, el tiempo, el tiempo! Que la convertía en un fantasma vago, inmóvil en su pared, ajándola como una flor desesperanzada. (...) Seguía mirando, esperando, con su sonrisa artificial. Se llamaba Flora. La señorita Flora. ¡Qué melancolía!⁵³» (SÁNCHEZ, 1996: 95-96).

⁵³ Flora, con Florita de Trevélez en *LST*. ¡Quina casualitat!

III. CONCLUSIONS

En les pàgines anteriors hem desvelat de quina manera *CM* elabora, malgrat certes limitacions extradiegètiques (dictadura franquista, censura oficial...), un discurs crític sobre l'atmosfera opressiva i immobiliària d'una petita i burgesa ciutat provinciana a través de tres eixos bàsics: els models de gènere sexual, les relacions d'amistat, i els escenaris on uns i altres es representen. Servint-se de la broma que un grupet d'amics gasten a una soltera vella com a detonant de la història, el film articula una sèrie de relacions i conflictes *provincians* implícitament determinats per factors d'ordre polític, econòmic i social (als quals és impossible al·ludir de manera directa en 1956).

A través de la noció de gènere sexual entesa com una construcció cultural hem argumentat fins a quin punt els paràmetres a què responen els personatges masculins i femenins de la pel·lícula són fruit d'una rígida i asimètrica caracterització dels rols en l'entorn cultural en què es troben. En concret, la femineïtat burgesa es troba fortament determinada per la biologia, fet que causa la sublimació de certes fases del cicle vital femení, en especial el del matrimoni. La impossibilitat d'assolir aquesta fase projecta una ombra d'estigmatització sobre la protagonista, qui viu amb dolorosa consciència la imatge de marginalitat que la seua solteria involuntària provoca en el seu entorn. El fet que ella no s'hi ressigne

i continue exhibint-se com a *mercaderia* disponible per al casament és vist com una provocació per certs personatges masculins que, habituats a matar l'avorriment gastant bromes pesades, maquinen una nova presa de pèl contra ella.

La broma dirigida contra la protagonista està dissenyada per acomplir una funció adoctrinadora en la víctima, a qui ataca en allò que la fa més vulnerable: la manca d'un nóvio o marit. Per això quan el fals pretendent sedueix la protagonista seguint els passos del ritual del prometatge ella és incapaç de resistir-se i la seua resposta il.lusionada (fruit de la dissociació entre la línia conductual i mental que segueix, i la que és real) causa la gatzara dels bromistes. El sentit de l'humor manifestat per aquests, tot i contenir un innegable component lúdic i d'evasió de la quotidianitat rutinària, està lluny de l'humor festiu, alliberador o regenerador per tal com és un riure engendrat des del poder, i causa d'humiliació i dolor en el més feble.

Els autors de la facècia són un grup de barons de classe mitjana units per una estreta relació d'amistat informal, però també lligats a l'associacionisme de casino, el qual funciona en el film com el marc referencial de la seua conducta asocial i insolidària, i és alhora resultat de la complexa estructura sociopolítica dominant on el consens social juga un paper determinant. Un membre d'aquest grup, el protagonista masculí, juga el rol de galant seductor empès per les pressions

que les diverses estratègies de cohesió i d'evasió grupal exerceixen sobre ell; l'emergència de sentiments contradictoris i de culpabilitat no evita que la farsa progresse. Un parell de personatges actuen, però, de contrapunt en manifestar el seu desacord amb la crueltat de la broma: un jove escriptor procedent de la capital de l'Estat i una prostituta de sòlids valors. D'acord amb el grau de responsabilitat ètica i compromís exigibles en l'intel·lectual, ell és l'encarregat de desvelar l'engany a la protagonista poc abans que s'anuncie públicament una data per a la boda.

Paral·lela a la importància que les xarxes de relacions socials tenen en el film és la rellevància discursiva dels territoris de la petita ciutat provinciana on aquelles es representen. L'entorn burgès del film conforma una clara delimitació entres espais privats i espais públics, alhora que afavoreix l'explotació dramàtica dels últims. L'acurada posada en escena que caracteritza *CM* assoleix nivells d'estimable pregnància en el tractament dels espais d'ús públic (com el carrer Mayor, el casino, l'estació ferroviària, la catedral...), uns espais sols en aparença no marcats amb el tret d'exclusivitat territorial negativa. De tots els llocs públics del film un és especialment emblemàtic, el carrer, ja que allí es desenvolupa la principal activitat de socialització dels personatges: el que hem denominat passeig social. Un altre emplaçament significatiu, aquest de caràcter fronterer entre allò públic i allò privat, és la finestra.

En la denúncia de les tensions socials que s'amaguen sota l'immobilisme provincià, *CM* se situa al si d'una nodrida tradició literària i cinematogràfica (nacional i internacional) amb la qual manté relacions de diversa intensitat. Però no per això *CM* és una còpia, ni una simple adaptació o transposició, perquè res no és simple en el terreny de la reescriptura. *CM* és un text fílmic que, com qualsevol altre producte cultural del seu temps, manifesta relacions hipertextuals o intertextuals amb altres productes previs (a més d'una relació de directa traducció/adaptació centrífuga amb el seu guió o genotext). I això comporta tot un complex treball de creació i producció de sentit, com hem intentat demostrar a través de la nostra investigació.

IV. MATERIALS CONSULTATS

4.1. BIBLIOGRAFIA

ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio de (1996): Mis charlas con Juan Antonio Bardem, Valladolid: Quirón.

ABELLA, Rafael i al. (1990): La vida cotidiana de la España de los 50. Madrid: El Prado.

AGUIRRE BAZTÁN, Ángel (ed.) (1993): Diccionario temático de antropología. Barcelona: Boxaireu Universitaria (2a ed.).

ALAS, Leopoldo (1984) [1885]: La Regenta. Madrid: Sarpe.

ALBELDA, José i SABORIT, José (1997): La construcción de la naturaleza, Valencia: Generalitat Valenciana.

ALBORCH, Carmen (1999): Solas. Gozos y sombras de una manera de vivir. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

ALCARAZ RAMOS, Manuel (1995): Información y poder en la historia: del Prometeo a Hal 9000. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil Albert- Generalitat Valenciana.

ALLAN, G. (1989): Friendship: Developing a sociological perspective. New York: Harvester Wheatsheaf.

AMADOR, Pilar (1989): «Pequeñas reglas de convivencia social. Una

- BABY, François (1980): «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», Études Littéraires, avril, pàgs. 11-39.
- BAJTIN, Mijail M. (1986) [1979]: Problemas de la poética de Dostoievski, México: Fondo de Cultura Económica. *Títol original: Problemy poetiki Dostoievskogo. Trad.:* Tatiana Bubnova.
- (1989) [1975]: «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», Teoría y estética en la novela, Madrid: Taurus, pàgs. 237-409. *Títol original: Problemy poetiki Dostoievskogo. Trad.:* Helena S. Kriúkova i Vicente Cazcarra.
- (1995) [1987]: La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza. *Trad.:* Julio Forcat i César Conroy.
- BALDELLI, Pio (1970): El cine y la obra literaria. Buenos Aires: Galerna. *Trad.:* Alejandro Saderman.
- BÁRBULO, Tomás (1999): «Una guerrita con Máuser y diez balas», Protagonistas del siglo XX. Madrid: El País 2000, pàgs. 410-411.
- BARDEM, Juan Antonio (1964a): «Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía (Conversaciones de Salamanca)», Nuestro Cine, núm. 29, pàgs. 45-46.
- (1964b): «¿Para qué sirve un film?», Nuestro Cine, núm. 29, pàg. 47.
- (1993): Calle Mayor, (guió cinematogràfic). Madrid: Alma-Plot.

BENJAMIN, Walter (1998) [1972]: Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.

Madrid: Taurus. *Trad. i pròleg*: Jesús Aguirre.

BERGSON, Henry (1966): «La risa», Introducción a la metafísica. La risa.

México D. F.: Porcúa (20 edició), pàgs. 45-116.

BETTETINI, Gianfranco (1977) [1975]: Producción significativa y puesta en

escena. Barcelona: Gustavo Gili. *Títol original*: Produzione del senso

e messa in scena. *Trad.*: Juan Díaz de Atauri.

-(1984) [1979]: Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica

temporal de los textos audiovisuales. *Títol original*: Tempo del senso.

La logica temporale dei testi audiovisivi. Milano: Casa Editrice

Valentino Bompiani-C.S.P.A. *Trad.*: Silvia Tabachnik.

-(1986) [1984]: La conversación audiovisual, Madrid: Cátedra. *Títol*

original: La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione

filmica e televisiva. *Trad.*: Vicente Ponce.

BLIESZNER, R. i ADAMS, R.G. (1992): Adult frienship, Newbury Park,

California: Sage Publications.

BOBES NAVES, Maria del Carmen (1997): Semiología de la obra dramática.

Madrid: Arco/Libros (2a edició corregida i ampliada).

BOISSEVAIN, J. (1974): Friends of friends. Networks, manipulators and

coalitions. Oxford: Blackwell.

BRUNO, Giuliana (1993): Streetwalking on a ruined map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

CALABRESE, Omar (1989) [1987]: La era neobarroca, Madrid: Cátedra.
Títol original: L'età neobarocca, Roma-Bari: Gius. Laterza-Figli Spa.
Trad.: Anna Giordano.

CAMPO, Salustiano del (dir.) (1988) [1975-76]: Diccionario Unesco de Ciencias Sociales, Barcelona: Planeta-Agostini.

CAÑEQUE, Carlos i GRAU, Maite (1993): ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, Barcelona: Destino.

CAPARRÓS LERA, José María (1983): El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975), Barcelona: Universitat de Barcelona.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (1989): «El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX», en Virginia Maquieira D'Angelo i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol. II, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 311-320.

CARMONA, Ramón (1991): Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid: Cátedra.

- CASSETTI, Francesco (1989) [1986]: El film y su espectador, Madrid: Cátedra. *Trad.*: Anna Giordano.
- CASTRO, Antonio (1974): El cine español en el banquillo. Valencia: Fernando Torres.
- CATTRYSSE, Patrick (1994): «The study of film adaptation: a state of the art and some "new" functional proposals», en Federico Eguiluz i al. (eds.), Transvases culturales: literatura, cine, traducción. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (1998): El cine de Juan Antonio Bardem. Murcia: Secretariado de Publicaciones/Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca.
- COHEN, Keith (1979): «Intoduction: Debatable Affinities». Film and Fiction/The Dynamics of Exchange. New Haven and London: Yale University Press.
- COLOMINA, Beatriz (ed.) (1997) [1992]: Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. *Títol original: Sexuality and Space. Trad.*: Richard Rees.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors i al. (1990): Vides de dona, Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular-Alta Fulla.
- (1992): «Vida privada i relacions socials: la condició de les dones en el món rural», Conferència pronunciada en el Simposium sobre La dona

Schapiro.

EGEA, José Luis (1964): «Bardem hoy (notas críticas a *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*)», Nuestro cine, núm. 29, pàgs. 19-23.

EGIDO, Luciano G. (1957): «Calle Mayor», Cinema Universitario, núm. 5, abril, pàgs. 49-54.

-(1983): J.A. Bardem. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano.

El tiempo de Neville. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián, 1990, pàg. 13.

Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, vol. 7. Madrid: Aguilar, 1975.

ESCALERA, Javier (1990): Sociabilidad y Asociacionismo: Estudio de Antropología Social en el Aljarafe Sevillano. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

-(1996): «Casino, peñas, estructura social y poder local», en Joan Prat i al. (eds.), Antropología de los pueblos de España. Madrid: Taurus, pàgs. 729-742.

FANÉS, Félix (1989): El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951). València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

FONT, Domènec (1976): Del azul al verde. El cine español durante el franquismo (1936-1975). Barcelona: La Garrotxa.

FONTELLA, César S. (1964): «Contradicciones. Notas 1964 en torno a la

- vigencia de Bardem», Nuestro cine, núm. 29, pàgs. 13-18.
- FREUD, Sigmund (1970) [1966]: El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Alianza. *Títol original: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Trad.: Luis López Ballesteros y de Torres.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1994): «La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Carlos Arniches», en J. A. Ríos Carratalá (ed.), Estudios sobre Carlos Arniches. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación de Alicante, pàgs. 163-175.
- FURIÓ, Antoni (dir.) (1999): Historia de Valencia. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, S. A.-Universitat de València.
- GALÁN, Diego (1990): «Aquel cine de los 50», en V.V.A.A., Tiempos del cine español. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, pàgs. 14-21.
- GARCÍA, José Luís (1976): Antropología del territorio. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- GARCÍA BERLANGA, Luis: «El cine español de posguerra. (Declaraciones de Berlanga-Pesaro 1977)», Contracampo, núm. 24, pàgs. 15-18.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (1999): «En Bandung nace el tercer mundo», Protagonistas del siglo XX. Madrid: El País 2000, pàgs. 392-394.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús i OLEA, Pedro (1964): «Bardem, 64.

- GALÁN, Diego (1990): «Aquel cine de los 50», en V.V.A.A., Tiempos del cine español. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, pàgs. 14-21.
- GARCÍA, José Luís (1976): Antropología del territorio. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- GARCÍA BERLANGA, Luis: «El cine español de posguerra. (Declaraciones de Berlanga-Pesaro 1977)», Contracampo, núm. 24, pàgs. 15-18.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (1999): «En Bandung nace el tercer mundo», Protagonistas del siglo XX. Madrid: El País 2000, pàgs. 392-394.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús i OLEA, Pedro (1964): «Bardem, 64. Confesiones a las cinco de la tarde», Nuestro cine, núm. 29, pàgs. 24-44.
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1958): Cine social. Madrid: Taurus.
- (1962): Cine español. Madrid: Rialp.
- GARCÍA FERRANDO, Manuel (coord.) (1999): Pensar nuestra sociedad. Fundamentos de sociología. Valencia: Tirant lo Blanch. 40 ed.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1997) [1995]: Cómo se cuenta un cuento. Madrid: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba)-Ollero & Ramos Editores, S.L.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, María Carmen (1982): «Las mujeres en la guerra

- GIDDENS, Anthony (1988) [1971]: El capitalismo y la moderna teoría social.
Barcelona: Labor. Trad.: Aurelio Boix Duch.
- GILMORE, D. (1975): "Friendship in Fuenmayor: Patterns of integration in an atomist society", en Ethnology, xiv (4), pàgs. 311-124.
- GIMFERRER, Pere (1999) [1985]: Cine y literatura. Barcelona: Seix Barral (edició revisada i ampliada).
- GÓMEZ, M^a Asunción (1996): «La (trans)posición de una ideología: de *La señorita de Trevélez* a *Calle Mayor*», Estreno, XXII, 2, pàgs. 45-50.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar (1982): «Notas sobre la condición de la mujer trabajadora en España durante los tres primeros decenios del siglo XX», en V.V.A.A., Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinarias, vol. II, Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 97-104.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1979): «Enunciación, punto de vista, sujeto», Contracampo núm. 42. Madrid, pàgs. 6-41.
- (1986): La metáfora del espejo, Valencia-Minneappolis: Instituto de Cine y Radiotelevisión-Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1988): El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad. Madrid: Cátedra.

GREIMAS, A.J. (1984): Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.

GUBERN, Román (1981) [1980]: La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península.

-(1981): «La "presencia" de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga», Berlanga-2, Aportaciones, debates y testimonios de Julio Pera Perucha (coord.). Valencia: Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, pàgs. 32-35.

-(1986): 1936-1939: La guerra de España en la pantalla. Madrid: Filmoteca Española.

-(1987): La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili.

-(1989): «Claves de la atipicidad europea del cine español», Archivos de la Filmoteca, núm. 1. (març-maig) Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pàgs. 18-27.

-i al (1995): Historia del cine español. Madrid: Cátedra.

HABERMAS, J. (1999) [1962]: Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. Barcelona: Gustavo Gili.

Títol original: Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu

- einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Trad.: Antonio Doménech i Rafael Grasa.
- HANNERZ, Ulf (1993) [1980]: Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana. México: Fondo de Cultura Económica. *Títol original: Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*. Trad.: Isabel Vericat i Paloma Villegas.
- HASKELL, Molly (1974) [1973]: From reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies. New York-Chicago-San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.
- HEIDEGGER, Martin (1997): «Construir, habitar, pensar», Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal, pàgs. 127-142. *Títol original: Vorträge und Ansätze*. Trad.: Eustaquio Barjan.
- HILLIS MILLER, J. (1990) [1977]: «El crítico como anfitrión», en V.V.A.A., Teoría literaria y deconstrucción, Madrid: Arco/Libros, pàgs. 157-170. *Títol original: «The Critic as Host», Critical Inquiry*, núm 3, 1977, pàgs. 439-447. Trad.: M^a José Gimeno i Manuel Asensi.
- HOPEWELL, John (1989)[1986]: El cine español después de Franco 1973-1988. Madrid: El Arquero. *Títol original: Out of the Past*. Trad.: Carlos Laguna.
- ISZAEVICH, Abraham (1996): «Emigrantes, solteronas y curas: la dinámica de la demografía en las sociedades campesinas españolas», en Joan Prat

- i al. (ed.), Antropología de los pueblos de España. Madrid: Taurus, pàgs. 280-293.
- JAKOBSON, Roman (1996) [1959]: «Sobre los aspectos lingüísticos de la Traducción», en Dámaso López García (ed.), Teorías de la Traducción. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha. *Títol original*: «On linguistic aspects of translation».
- JOST, François (1987): L'oeil-caméra. Entre film et roman. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- JULIÁ, Santos (1988): «El problema de España», en V.V.A.A., Memoria del 98. Madrid: El País, núm 24, 1998.
- JULIANO, Dolores (1989): «Ámbito doméstico y autorreproducción social», en Virginia Maquieira i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol.II. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 79-87.
- KINDER, Marsha (1993): Blood Cinema. The reconstruction of national identity in Spain. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- LAGNY, Michèle i al. (1984): «Le récit saisi par le film», Hors cadre, 2, pàgs. 99-123.
- LAURETIS, Teresa de (1987): Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University

- JULIANO, Dolores (1989): «Ámbito doméstico y autorreproducción social», en Virginia Maquieira i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol.II. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 79-87.
- KINDER, Marsha (1993): Blood Cinema. The reconstruction of national identity in Spain. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- LAGNY, Michèle i al. (1984): «Le récit saisi par le film», Hors cadre, 2, pàgs. 99-123.
- LAURETIS, Teresa de (1987): Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- (1992) [1984]: Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine. Madrid: Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer. *Títol original: Alicia doesn't. Trad.:* Silvia Iglesias Remero.
- LENTZEN, Manfred (1994): «La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo», en J. A. Ríos Carratalá (ed.), Estudios sobre Carlos Arniches. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputació d'Alacant. *Trad.:* Rafael Abad Soria, pàgs. 51-74.
- LLOVET, Enrique (1967): «Arniches, vigente» en Juan Emilio Aragonés i al., Carlos Arniches. Conferencias conmemorativas de su primer

centenario. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, pàgs. 102-.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1991): Sobre la imposibilidad de la traducción.

Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1972): «Preludio del 98 y literatura del desastre»,

Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología. Barcelona: Ariel, pàgs 225-

253.

LUCAS, Ana (1989): «Walter Benjamin: la mujer, una alegoría de lo

moderno», en Virginia Maquierira D'Angelo i al. (eds.), Mujeres y

hombres en la formación del pensamiento occidental, vol. I. Actas de

las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinar, Madrid: Instituto

Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de

Madrid, pàgs. 341-364.

LUCAS MARÍN, A. (1982): Introducción a la sociología, Pamplona: EUNSA

(2ª edició).

MAINER, José Carlos (1987) [1975]: La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo

de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra.

MANGINI, Sherley (1987): Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia

durante el franquismo. Madrid: Anthropos.

MANNHEIM, Karl (1987) [1929]: Ideología y utopía. Introducción a una

sociología del conocimiento. México: Fondo de Cultura Económica.

Trad.: Salvador Echevarría.

- MARCHESE, Angelo i FORRADELLAS, Joaquín (1991) [1986]:
Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona:
Ariel. *Títol original: Dizionario di retorica e di stilistica*. Trad: Joaquin
Forradellas.
- MARTÍN, Andreu (1987): «Relacions entre imatge i paraula», La narrativa:
cinema i literatura. Barcelona: Fundació La Caixa de Pensions, pàgs.
39-45.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1993): Desde la ventana. Madrid: Espasa Calpe.
Pròleg: Emma Martinell.
- (1994): Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona:
Anagrama.
- MARTINELL GIFRE, Emma (1993): «Prólogo», en Carmen Martín Gaité,
Desde la ventana. Madrid: Austral, pàgs. 9-21.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (1997): «El paisaje, patrimonio cultural»,
Revista de Occidente, núm. 194-195, juliol-agost, pàgs. 37-49.
- MASSIP, Francesc (1996): «El gat i la rata: interrelacions entre el teatre i el
cinema», en José M^a Fernández (coord.), Teoría de la literatura y
métodos de crítica, Vall: Dpt. de Filologies Romàniques-Universitat
Rovira i Virgili, pàgs. 47-62.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando(1987): La noche de Juan A. Bardem. Madrid:
Ministerio de Cultura-Instituto de la Cinematografía y de las Artes

Audiovisuales.

-(1990): «Calle mayor», en V.V.A.A., La vida cotidiana en la España de los 50, Madrid: El Prado.

MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso (1994): «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática», en Federico Equilua al. (eds.), Transvases culturales: literatura, cine, traducción. Bilbao: Universidad del País Vasco.

MOLINA PETIT, Cristina (1989): «Alianza y lenguaje en Lévi-Strauss. El patriarcado como el poder de nombrar, de distribuir los espacios», en Maquieira D'Angelo i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol. I, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 97-103.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (1986): Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español. Valencia: Filmoteca Valenciana.

-(1994): «Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica», en Juan Antonio Ríos Carratalá, Estudios sobre Carlos Arniches. Alicante: Centro de Estudios "Juan Gil Albert", pàgs. 229-249.

MONTERDE, José Enrique (1992): El neorrealismo en España. Tesi doctoral inèdita. Barcelona, juny.

- (1995): «Continuismo y disidencia», en V.V.A.A., Historia del cine español. Madrid: Cátedra, pàgs. 239-293.
- (1997): «Calle mayor/Grand Rue», en Julio Pérez Perucha (ed.), Antología crítica del cine español 1906-1995. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, pàgs. 401-403.
- MOORE, Henrietta L. (1996): Antropología y feminismo, Madrid: Cátedra.
Títol original: Feminism and Anthropology. Trad.: Jerónima García Bonafé.
- MORENO TOMÁS, Vicente (1985): Cine y literatura. Tesi inèdita dirigida per Vicente Hernández Esteve.
- NEEDHAM, R. (1962): Structure and sentiment: A test case in anthropology. Chicago University of Chicago Press.
- NEMESIO, Ramón i SERRA, Inmaculada (1999): «Personalidad y socialización», en Manuel García Ferrando (ed.), Pensar nuestra sociedad. Fundamentos de sociología. Valencia: Tirant lo Blanch, pàgs. 137-170.
- NORA, Eugenio de (1982): «La novela de postguerra», La novela española contemporánea, vol. III. Madrid: Gredos (2a ed.).
- OMS, Marcel (1962): «Calle Mayor», Premier Plan, núm. 21, pàgs. 24-30.
- OTERO, Luis (1999): La Sección Femenina. Madrid: EDAF, S.A.
- PALAO, José Antonio (1992): «El demonio en el laberinto. Una lectura de

- M*», en Vicente Sánchez Biosca (coord.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Imatge, 1. Valencia: Universitat de València, pàgs. 65-75.
- PANERO, Leopoldo María (1999) [1975]: «Prólogo», en Lewis Carroll, Matemática demente. Barcelona: Tusquets, pàgs. 11-66.
- PARÍS, Carlos (1989): «Patriarcado y pensamiento filosófico occidental», en Virginia Maquieira D'Angelo i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental, Vol. I, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs, 271-290.
- PASOLINI, Pier Paolo (1995) [1965]: «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura», Empirismo critico. Lingua, letteratura, cinema: la riflessioni e la intuizioni del critico e dell'artista. Milano: Garzanti, pàgs. 188-197.
- PEDRAZA, Pilar i LÓPEZ GANDIA, Juan (1993): Federico Fellini. Madrid: Cátedra.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992): Literatura y cine. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1990): «La señorita de Trevélez», en Juan Antonio Ríos Carratalá i Rosa M! Monzó Seva, Arniches. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación de Alicante, pàgs.

160-163.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1990): «El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje», V.V.A.A., Tiempos del cine español. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, pàgs. 4-13.

-(1997) Antología crítica del cine español (1906-1995). Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, serie mayor.

PERROT, Michelle (1992) [1980]: «El ama de casa en el espacio parisino durante el siglo XIX», Historia urbana, núm. 1, pàgs. 71-82. *Trad.*: Anne Marie Claessens.

PRADERA, Javier (1999): «Franco sufre la primera crisis universitaria», Protagonistas del siglo XX. Madrid: El País 2000, pàgs. 408-409.

PRADO, Ángeles (1973): La literatura del casticismo. Madrid: Moneda y Crédito.

RABADÁN, Rosa (1994): «Traducción, intertextualidad, manipulación», en Amparo Hurtado Albir (eds.), Estudis sobre la traducció. Catelló: Universitat Jaume I, pàgs. 129-139.

RAMOS, María Dolores (1989): «La mujer, sujeto creador y objeto de creación en el discurso literario. Una perspectiva histórica. 1880-1918», en Virginia Maquieira D'Angelo i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental, Vol. II, Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto

Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 229-245.

RAMOS, Vicente (1967): «Carlos Arniches, escritor alacantino», en Juan Emilio Aragonés i al., Carlos Arniches. Conferencias conmemorativas de su primer centenario. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, pàgs. 49-70.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): Diccionario de la lengua española, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe (21a ed.).

RICO, Francisco i MAINER, Carlos (1979): Historia y crítica de la literatura española, vol. 6. Barcelona: Crítica.

-(1994): Historia y crítica de la literatura española, vol. 6/1. Barcelona: Crítica.

RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago: «La España profunda en la Generación de 1898», Cuadernos, 165-2, pàgs. 375-387.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1987): «Sobre su obra se ha dicho», Carlos Arniches y el cine. Alicante: Cine-club Mediterráneo, pàgs. 16-18.

-(1994): Estudios sobre Carlos Arniches. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación de Alicante.

-(1997): Lo sainetesco en el cine español. Alicante: Universidad de Alicante.

- (1999): La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor. Alicante: Universidad de Alicante.
- i MONZÓ SEVA, Rosa María (1990): «La señorita de Trevélez», Arniches. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación de Alicante, pàgs. 50-55.
- ROCA i GIRONA, Jordi (1996): De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- ROCHER, G. (1985): Introducción a la sociología general, Barcelona: Herder.
- ROSE, Gillian (1993): Feminism and Geography. The Limits fo Geographical Knowledge. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- SÁEZ BUENAVENTURA, Carmen (1982): «Para un análisis epistemológico de la maternidad», en V.V.A.A., Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinarias, vol. II, Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 135-145.
- SALAÛN, Serge i SERRANO, Carlos (1991): 1900 en España. Madrid: Espasa-Calpe. *Títol original: 1900 en Espagne. Trad.:* María Concepción Martín Montero.
- SALINAS, Pedro (1970): «Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches», Literatura española siglo XX. Madrid: Alianza.

- SALMON, Christian (1997): «Vivir el propio nombre», en Ignacio Ramonet i al. (eds.), Escenarios de la globalización. Foro de los 90. Murcia: Caja Murcia.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1996) [1951]: Industrias y andanzas de Alfanhui. Barcelona: Destino. *Comentaris*: Danilo Manera. *Epíleg*: Manuel Sacristán Luzón.
- SÁNCHEZ-ORTEGA, Elena (1982): «La mujer en el Antiguo régimen: tipos históricos y arquetipos literarios», en V.V.A.A., Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinarias, vol. I, Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 107-126.
- SANTOS FONTENLA, César (1966): Cine español en la encrucijada. Madrid: Ciencia Nueva.
- SCHWARTZ, Ronald (1986): Spanish Film Directors (1950-1985), pàgs. 16-25.
- SEGER, Linda (1992): The art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. New York: Henry Holt and Company Inc.
- SELMA, José Vicente (1996): Imágenes de naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico. Valencia: Generalitat Valenciana.
- SICLIER, Jacques (1956): «Un petit monde d'aujourd'hui», Cahiers du

Cinema, núm. 65, XII, pàgs. 51-52.

SOLER BAEZA, Desamparados (1992): «Modos de recorrer el laberinto: los films seriales de Fritz Lang», en Vicente Sánchez Biosca (coord.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Imatge, 1. Valencia: Universitat de València, pàgs. 29-44.

SOPEÑA MONSALVE, Andrés (1997) [1994]: El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica. Barcelona: Círculo de Lectores.

STEINER, George (1978) [1975]: Après Babel. París: Editions Albin Michel.
Títol original: After babel. Aspects of language and traslation. Trad.:
Lucienne Lotringer.

STILL, Judith i WORTON, Michael (1990): «Introduction», en Michael Worton i Judith Still (eds.), Intertextuality. Theories and practices. Manchester-New York: Manchester University Press, pàgs. 1-44.

STRATHERN, Marilyn (1979): «Una perspectiva antropológica», en Olivia Harris i Kate Young (eds.), Antropología y feminismo. Barcelona: Anagrama, pàgs. 133-152.

TALENS CARMONA, Jenaro (1986): El ojo tachado. Madrid: Cátedra.

-(1993): *El sentido Babel*, Eutopías, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo-Universitat de València.

-i COMPANY, Juan Miguel (1984): «The Textual Space: On the Notion of Text», The Journal of the Midwest Modern language

Association, Volume seventeen, number two, fall, pàgs. 24-36.

TORREIRO, Casimiro i RIAMBAU, Esteve (1999): Historia, palabras e imàgenes. Valencia-Alcalá de Henares: Filmoteca Valenciana-Festival de Cine de Alcalá de Henares.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1964): Literatura española contemporánea, vol. I. Madrid: Guadarrama.

TUSELL, Javier (1998): Historia de España en el siglo XX: III, la Dictadura de Franco. Madrid: Taurus.

UBERSFIELD, Anne (1989): Semiótica teatral. Madrid: Cátedra.

URRUTIA, Jorge (1984): Imago litterae. Cine. Literatura. Sevilla: Alfar.

UTRERA, Rafael (1985): «Carlos Arniches», Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico. Madrid: JC, pàgs. 76-79.

VALERA, Juan (1989): Pepita Jiménez. Madrid: Cátedra. Edició de Leonardo Romero.

VALLE, María Teresa del (1989): «El momento actual en la antropología de la mujer: modelos y paradigmas. El sexo se hereda, se cambia y el género se construye», en Virginia Maquierira i al. (eds.), Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol. II. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la mujer-Universidad Autónoma de Madrid, pàgs. 35-50.

- (1997): Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología. Madrid: Cátedra.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998) [1971]: Crónica sentimental de España. Barcelona: Grijalbo.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.) (1994): Textos clásicos de teoría de traducción. Madrid: Cátedra.
- VELTRUSKÝ, Jirí (1977): Drama as literature, Lisse: The Peter de Ridder Press.
- VILA, Santiago (1997): La escenografía. Cine y arquitectura. Madrid: Cátedra.
- VILAR, Pierre (1995) [1947]: Historia de España. Barcelona: Grijalbo Mondadori. *Títol original: Histoire de l'Espagne. Trad.:* Manuel Tuñón de Lara i Jesús Suso Soria.
- WEBER, M. (1969): Economía y sociedad, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica.
- WINSTON, Douglas Garrett (1973): The screenplay as literature. Cranbury, NY, USA: Associated University Presse Inc. WOLF, E. (1966): "Kinship, friendship and patron-client relations in complex societies", en M. Banton (ed.) The social anthropology of complex societies. London: Tavistock Publications.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1957): «Monólogo entorno a Calle Mayor»,

- Mondadori. *Títol original: Histoire de l'Espagne. Trad.: Manuel Tuñón de Lara i Jesús Suso Soria.*
- WEBER, M. (1969): Economía y sociedad, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica.
- WINSTON, Douglas Garrett (1973): The screenplay as literature. Cranbury, NY, USA: Associated University Presse Inc. WOLF, E. (1966): "Kinship, friendship and patron-client relations in complex societies", en M. Banton (ed.) The social anthropology of complex societies. London: Tavistock Publications.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1957): «Monólogo entorno a Calle Mayor», Cinema Universitario, núm. 5, abril, pàgs. 32-35.
- ZUMALDE, Imanol (1997): Deslizamientos progresivos del sentido. Traducción/Adaptación. Valencia: Episteme.
- (1998): «Una revisión del concepto de traducción. (El nuevo estatuto del texto traducido)», Semiosfera, núm. 8, primavera, Universidad Carlos III de Madrid, pàgs. 19-39.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): Paisajes de la forma. Madrid: Cátedra.

4.2. DOCUMENTACIÓ D'ARXIU

-Expedients Administratius de *CM* existents en els fons documentals del Ministeri d'Educació i Cultura:

-EXP. 202-55, c/13.833.

-EXP. 14.633, c/34.563.

-EXP. 15.209, c/34.579.

4.3. MATERIAL AUDIOVISUAL

-*Calle Mayor* (1956), Juan Antonio Bardem (còpia editada per King Home Video).

-*Calle Mayor* (1956), Juan Antonio Bardem (còpies de TVE).

-*Calle Mayor* (1956), Juan Antonio Bardem (còpia de la Cinémathèque de la Sorbone).

-*I vitelloni* (1953), Federico Fellini.

-*Les grandes manœuvres* (1955), René Clair (doblada al castellà).

-Doc. I: «Nuestra voraz censura», *Imágenes prohibidas* (1994), V. Romero.

-Doc. II: «Los ángeles guardianes», *Imágenes prohibidas* (1994), V. Romero.

-*¡Qué grande es el cine español!* (1996), José Luis Garci.

V. ANNEXOS

5.1. FITXA TÈCNICA

Direcció:	Juan Antonio Bardem
Argument:	Juan Antonio Bardem (inspirat en <i>La señorita de Trevélez</i> , de Carlos Arniches)
Guió:	Juan Antonio Bardem
Fotografia (blanc i negre):	Michel Kelber
Operador:	Mario Pacheco
Música:	Joseph Kosma
Decorats:	Enrique Alarcón
Muntatge:	Margarita Ochoa
Cap de producció:	Manuel J. Goyanes
Ajudant de producció:	Samuel Menkes
Ajudant de direcció:	José Puyol
Secretària de direcció:	Carmen Pageo
Regidor:	Miguel Pérez Marián
Maquillatge:	Carmen Martín
Perruquera:	Paquita Calvel

Foto fixa: Felipe López

Ajudant de muntatge: Alonso Santacana

Mobiliari i *atrezzo*: Mengíbar, Luna i Mateos

Sastreria: Humberto Cornejo

Estudis: Chamartín (Madrid)

Laboratori: Madrid Films

Producció: Manuel G. Goyanes, per a Suevia Films-Cesáreo González (Madrid);
. Play Art i Iberia Films (París)

Duració: 95 minuts

Betsy Blair. Isabel

José Suárez Juan

Dora Doll Tonia

Yves Massard Federico

Luis Peña Luis

Alfonso Goda Calvo

Manuel Alexandre. Luciano

José Calvo Doctor

Matilde Muñoz Sanpedro Criada

René Blancard *Don* Tomás

María Gámez Mare

Lila Kedrova. Pepita
Josefina Serratosa Obdulia
Julia Delgado Caro Dona de la processó
José M. Prda. *Don* Evaristo
Pilar Gómez Ferrer Dona del carrer Major
Manuel Guitián Venedor de bitllets
Margarita Espinosa Ana
Pilar Vela Dona prostituta
Elisa Méndez Monja I
Ángeles Bermejo Monja II
Amelia Orta *Doña* Victoria

Estrena: Cine Gran Vía (Madrid), 7 de desembre de 1956

5.2. DÉCOUPAGE DE CALLE MAYOR

0.0. Obri de negre. Paisatge de costa retallada pel mar. Entra en camp per l'esquerra una bandera. En el centre el logotip de la productora Suevia Films/Cesareo González.

SO: música de trompeta, de caire militar, característica de la productora.

TN

1.1(1). Obri de negre. Exterior. Muntanyes. Alba. GPG en què es veu el sol eixint darrere de la silueta d'unes muntanyes en contrallum.

PAN. HOR. DRE. lenta i contínua

GPG d'una planura amb cases.

VEU OVER.

¿Ven? Está amaneciendo. El último murciélago termina su ronda y lejos pita alegremente el primer tren de la mañana. Aquí abajo está la ciudad, una pequeña ciudad de provincias. Una ciudad cualquiera en cualquier provincia de cualquier país. La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas...

Acaba amb una extensa planura enmig de la qual hi ha els edificis d'una petita ciutat.

FE

1.2(2). GPG de la mateixa planura. Hi ha algunes cases. Cada vegada hi ha més claredat perquè el sol ja il·lumina una part de les construccions. En darrer terme hi ha un pont sobre un riu.

PAN. HOR. DRE. contínua i un poc més ràpida que l'anterior.

VEU OVER.

...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 deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros.

FE

1.3(3). PG d'una franja vertical de cel entre els edificis d'un i altre costat del carrer, en contrallum molt fosc. Uns cables elèctrics creuen el carrer de part a part. Es veu el pinacle de la catedral al fons.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: una campanada.

PAN. VER. AVA.

VEU OVER.

¿Oyen? El sonido de la gran campana inaugura ya el aire aún dormido de la ciudad. Después, viene otra vez el silencio, y en él, el rumor de la escoba municipal poniendo a punto para el día la calle Mayor.

La PAN. acaba en un pla frontal del carrer, molt obscur, il·luminat per la lleu llum solar i pel seu reflex sobre el paviment humit. Algunes persones caminen pel fons. Un motorista entra en camp per l'esquerra i circula cap al fons de l'enquadrament.

FN

1.4(4). Obri en negre.

TÍTOLS DE CRÈDIT.

Sota el primer crèdit obri de negre un PG del mateix carrer, en penombra. Sembla una fotografia o un pla congelat. Algunes figures humanes es troben, immòbils, al fons.

Els crèdits canvien per successives foses encadenades.

SO: música no diegètica amb el motiu central del film.

FN

2.1(5). Exterior. El mateix carrer en una presa més endarrerida. Encara no ha eixit del tot el sol i les faroles del carrer són enceses.

PG del carrer. En l'angle inferior esquerre hi ha una farola en PP. Un cotxe circula pel fons del carrer. Avança d'esquerra a dreta.

MOV. DE GRUA cap a dalt. PICAT, seguint el moviment del cotxe.

El cotxe frena quan està a punt d'eixir de camp per la dreta. Només queda en camp la part posterior del cotxe.

SO: se senten passes d'alguna persona, altres sorolls no identificats i un degoteig d'aigua. Soroll de la frenada brusca del cotxe. Sona una campanada.

Entren en camp, per la dreta, dos homes vestits amb roba de treball i descarreguen un taüt del cotxe. Trauen també uns canelobres. Un home agafa el taüt (que pareix buit perquè el porta un sol home) i l'altre els canelobres i desapareixen per l'angle superior dret, per un carrer perpendicular.

T

2.2(6). PG (lateral) d'un carrer en pendent. Està obscur. Els homes entren en camp per l'esquerra amb la seua càrrega. Segueixen caminant i entren en un portal de l'edifici de l'esquerra.

SO: dues campanades sonen sobre la dringadissa metàl·lica dels canelobres.

FN

2.3(7). PG d'un balcó.

Angulació CONTRAPICADA.

S'obrin les portes i n'ix un home carregant el taüt buit. El llança balcó avall.

VEU OUT

(A crits) ¡Fuera de mi casa!

(HOME/DON TOMÁS).

F

2.4(8). PG PICAT del carrer, ara més il·luminat. El taüt cau i es trenca. Entren en camp els dos homes que corren, fugint, allunyant-se cap al cotxe. De dalt cauen també els canelobres. Els homes pugen al cotxe i se'n van.

VEU OUT

(Cridant) ¡Bandidos, sinvergüenzas,

(HOME/DON TOMÁS).

asesinos, canallas, criminales!

T

2.5(9). Com 2.3, amb l'home guaitant pel balcó, compejant-se el pit amb els punys i

cridant molt enfadat.

HOME/DON TOMÁS.

(Molt enfadat) ¡Vivo!, ¡Aún estoy vivo,
aún estoy vivo!

T

3.1(10). Interior. Dia. Sala de billar.

a-PC de quatre homes al voltant d'una taula de billar. Un d'ells, Luciano, parla i gesticula imitant D. Tomás. Els altres l'escolten i riuen sonorament sense parar.

LUIS.

¡Aún estoy vivo, aún estoy vivo...! Y por
poco nos lincha, ¿eh, doctor?

DOCTOR.

(Assent amb el cap) Total, ha tenido que
guardar cama tres días, y dieta. Caldito
y merluza hervida. Cuando fui a verlo
tenía los ojos así (gesticula amb les
mans)...

CALVO.

Ya os decía yo que Juan es bastante
burro (es gira cap a l'esquerra).

b-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Luciano envers Juan, qui queda en camp, assegut en una butaca i rient també. El Doctor queda fora de camp.

LUCIANO.

Has estado a punto de cargarte a un tío importante, macho, ¡un filósofo!

Luciano torna al costat de LUIS.

LUIS.

(Diu alguna cosa despectiva a Luciano)

LUCIANO.

Tú qué hablas, Luis. ¿Tú has leído algo de él?

c-Juan s'alça i s'acosta a la taula de billar seguit per una PAN. HOR. DRE. El doctor torna a estar en camp.

DOCTOR.

¡Bueno!, pero si éste no lee más que los resultados del fútbol.

LUIS.

(Respon alguna cosa inintel·ligible al doctor i diu quelcom a Luciano) ¿Eh, Luciano?

d-PAN. HOR. DRE. i VER. AVA. seguint el moviment del doctor qui agafa un tac, el posa verticalment sobre el terra i el colpeja rítmicament.

T

4.1(11). Interior. Dia. Biblioteca.

PG del sostre de la biblioteca.

Angulació de la càmera CONTRAPICADA.

a-En l'angle inferior esquerre es troba Federico en PM. Entra D. Tomás en camp i s'atura en el centre, d'esquena, en PM, mirant el sostre.

D. TOMÁS.

Sus... amigos...

SO: torna a sonar el colpejar del tac de billar en l'habitació superior.

D. TOMÁS.

...se impacientan.

b-D. Tomás es gira vers Federico. Després queda de perfil a la càmera i a Federico. Alça una revista per llegir-la. Es posa les ulleres.

D. TOMÁS.

En fin, ¿qué más quiere que le diga?
Esta publicación en la que usted trabaja
debe ser muy interesante. *Ideas, revista*

de artes y letras (la fulleja). Sí, efectivamente, muy interesante.

FEDERICO. Podría serlo más si usted escribiese en ella...

D. TOMÁS. ¿Si yo escribiese? Quizá... Quizá para ustedes fuera más interesante; no para mí, ¿comprende? Yo he terminado. Mis obras completas ya están editadas, ése es el fin ¿no? Se supone que ya no tengo nada que decir.

FEDERICO. ¿Quién lo supone? ¿Usted? (aproximant-se a D. Tomás) Es cómodo.

D. TOMÁS. Hum... No sé, no sé... En todo caso yo quiero esa comodidad. Llámela... olvido. "Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, etc. etc." Je, je, je. Sí, Hay más cosas.

c-D. Tomás camina cap a l'esquerra, eixint-hi de camp. Federico avança

lentament.

T

4.2(12). Pla curt, d'una finestra coberta amb dues cortinetes de punta.

Angulació de la càmera normal, però lleugerament baixa.

a-D. Tomás entra en camp per la dreta, en PM, d'esquena. S'atura davant la finestra, aparta la cortineta de l'esquerra i hi guaita l'exterior.

SO: se senten campanades llunyanes.

D. TOMÁS.

Por ejemplo, esta ciudad. ¿La conoce?

b-D. Tomás es gira envers la càmera i deixa veure un llarg carrer blanc on destaca la figura obscura d'una persona que camina lentament, aproximant-s'hi.

T

4.3(13). p/cp Com 4.1.c, però amb Federico en el centre de l'enquadrament.

FEDERICO.

No. Llevo tres días aquí. Vine sólo por verle. Hasta hoy no ha sido posible. Mañana domingo regreso a Madrid (avança cap a D. Tomás).

T

4.4(14). Com 4.2, amb D. Tomás de nou mirant per la finestra i Federico entrant en camp per la dreta, d'esquena. S'atura al costat de D. Tomás i descorre la cortineta dreta. D. Tomás es gira envers la càmera i Federico envers ell, mirant-lo mentre parla. El lleuger desplaçament dels dos personatges deixa descoberta una estreta franja d'espai entre l'un i l'altre per on es pot veure de nou l'exterior. Ara es percep amb claredat que el personatge que camina espai cap on són ells és un religiós -pels vols de la s'otana i la capa que vesteix. Tot això és simultani al diàleg dels escriptors.

D. TOMÁS.

Es mi ciudad, ¿sabe? Una hermosa y entrañable ciudad de provincia (girant-se cap a la càmera). Hay tres cosas que son el diapasón de esta ciudad (Federico gira el cap envers ell i després el cos, quedant de perfil): la catedral, los seminaristas en el crepúsculo por la Alameda de tres en tres y el paseo... por la calle Mayor. Espero morir del todo... Aquí, no es malo. Aunque sea gracias a una broma, una tonta broma provinciana.

recorrent el llarg espai de la biblioteca quasi fins el fons mentre senyala amb la mà els llibres de les prestageries a què es va referint.

D. TOMÁS. No es culpa suya. Esto es el Círculo Recreativo, Artístico y Cultural.

FEDERICO. (Fora de camp) Je, je. Ya lo conozco.

D. TOMÁS. Nuestra Biblioteca también. Contamos, entre otras cosas, con la *Enciclopedia Universal*, una colección encuadernada del diario de la provincia y los clásicos... Es un elemento de la cultura de la villa. Está el Instituto de Segunda Enseñanza, la tertulia en el Café Nuevo, alrededor de nuestro poeta local.

T

4.6(16). p/cp Com 4.4.

D. TOMÁS. (Fora de camp) ¿Le conoce?

FEDERICO.

No.

D. TOMÁS.

Todos los años gana la "Flor Natural".

FEDERICO.

Ah...

T

4.7(17). p/cp Com 11.

D. TOMÁS.

Está también Giménez Vega. Es un comandante retirado que da clases para el ingreso en la Academia Militar. Y sobre todo... Don Anselmo, el canónigo de la Catedral.

S'atura en PA.

D. TOMÁS.

Y yo. Pero yo duermo aquí la siesta. Es el lugar ideal. Y luego paseo por mi ciudad...

T

4.8(18). p/cp PM llarg, amb angulació normal i frontal de Federico davant la finestra, molt a la dreta de l'enquadrament, mirant a D. Tomás que es troba fora de camp.

SO: soroll d'algú que toca el vidre.

PAN. VER. AVA. seguint la mirada de Federico que busca la causa del soroll. Són el grupet de la taula de billar que el criden des del carrer. Els seus caps apareixen tallats pel marc de la finestra. Entre tots estan alcant Luciano perquè cride l'atenció de Federico.

PAN. VER. AMU. seguint el moviment dels amics que s'allunyen, fins enquadrar en PM a Federico. D. Tomás entra en camp per l'esquerra.

VEU OUT/D. TOMÁS.

Sus amigos... le esperan. (Entrant en camp) Vaya con ellos. Le enseñarán la ciudad. La de ellos, claro: calle Mayor, bar Miami, cinema Moderno... el barrio viejo...

FEDERICO.

¿Y usted? ¿Seguirá sin escribir nada?

D. TOMÁS.

Tal vez... Algún día. En ese caso tengo sus señas ¿no?

SO: soroll de pedretes que els amics han llançat contra el vidre.

D. TOMÁS.

(Llegint una targeta que trau de la butxaca) Federico Ribas. Eso es.

SO: més pedretes.

D. Tomás i Federico miren els amics.

FEDERICO.

(Agafant el abric) Perdone.

D. TOMÁS.

¿Lo ve? Se aburren.

Es donen la mà, acomiadant-se. Federico camina i ix de camp per l'esquerra. Fora els amics continuen tirant alguna pedreta. D. Tomás mira envers ells, girant-se d'esquena a la càmera.

Hi ha un tall dissimulat.

Fora Federico entra en camp i s'acosta als amics que impacients assenyalen els seus rellotges. Caminen cap a la dreta, Federico es gira i saluda amb la mà D. Tomás.

T

5.1(19). Exterior. Dia. Carrer.

a-PG que començassen que no hi haja ningú en camp. De seguida hi entra el grup d'amics, en PML, passejant de perfil a la càmera. Federico i "el calvo" es troben en primer terme, a l'esquerra de l'enquadrament, els altres en segon terme i a la dreta.

TRAV. DRE. seguint el moviment dels personatges.

CALVO. (Agafant Federico pels muscles) ¿Qué te parece el ganado?

FEDERICO. ¿Eh?

CALVO. Las mujeres...

FEDERICO. Ah... (riuen els dos)

LUCIANO. Calvo, ¿has visto?

CALVO. Sí...

FEDERICO. ¿Qué es lo que tienes que ver?

CALVO. Nada, una que fue novia mía. Tú eres soltero, ¿no?

Federico mou el cap.

CALVO. Eso está fenómeno. Mira, la tienda de

Luis. Bueno, de su padre. "La elegancia inglesa". Es la mejor tienda de tejidos de toda la calle Mayor. Pero están fatal, ¿sabes?

FEDERICO.

¿Sí?

CALVO.

Sí... Juan te lo puede decir. ¡Eh, tú, Juan!
¡Ven aquí! (soltant Federico)

b-El grup i la càmera s'aturen. Juan avança fins "el calvo" i Federico.

CALVO.

¿A que tu banco se ha quedado ya con la tienda de Luis? (continuen caminant tots)

c-TRAV. DRE. seguint de nou el moviment dels personatges.

JUAN.

No sé... El otro día hablaban de una hipoteca.

CALVO.

¿Qué me vas a contar a mí? Te digo yo que el banco de éste se está quedando

con todo el pueblo.

LUCIANO.

¡Oye, "calvo", ven! Fíjate.

d-El "calvo" camina cap al grup de Luciano, i Federico i Juan avancen fins que queden en el centre de l'enquadrament, i continuen avançant fins que la càmera quede darrere d'ells.

JUAN.

Es listísimo.

FEDERICO.

¿Quién?

JUAN.

Ése, José María. Pepe, "el calvo".

e-PAN. HOR. DRE. una 45 ampliant la profunditat de camp.

TRAV. DRE.

JUAN.

Menudo abogado y menudo pinta.

FEDERICO.

Je, je.

JUAN.

Aivá, la mujer de mi jefe.

f-Caminen unes passes en silenci fins que entren en camp dues dones i queden els quatre en PA, en primer terme. Al fons hi ha un pòrtic amb arcs i hi passegen algunes persones.

JUAN.

Buenas tardes.

FEDERICO.

Buenas.

DOÑA VICTORIA.

Buenas (molt somrient).

FEDERICO.

¿Qué, paseando?

DOÑA VICTORIA.

Sí, venimos de la novena. Y ustedes, ¿qué?

FEDERICO.

Ya ve (alçant els muscles).

Es fan uns segons de silenci tens.

JUAN.

No creo que se conozcan, ¿verdad?
(mirant a ell i a elles)

FEDERICO.

No.

JUAN. La señora de Pérez Ramos, doña Victoria. Federico.

FEDERICO. ¿Cómo está usted? (donant-li la mà)

DOÑA VICTORIA. Encantada.

JUAN. (Mirant Isabel) Lo siento... no tengo el gusto de...

DOÑA VICTORIA. ¿Ah? Yo creí que se conocían (mirant Isabel).

JUAN. De vista.

DOÑA VICTORIA. Una amiga, Isabel Castro.

JUAN. (Donant-li la mà) Encantado.

ISABEL. Tanto gusto.

FEDERICO. Hola, ¿qué tal? (donant-li la mà).

ISABEL. Encantada.

JUAN. ¿Es usted familia de Don Rafael, el de la farmacia de la plaza?

DOÑA VICTORIA. No... Isabel es hija del difunto Don Blas, el coronel de caballería.

FEDERICO/JUAN. Ah... Je, je.

DOÑA VICTORIA. Vive ahí, en la calle Mayor.

JUAN. ¿Quién?

DOÑA VICTORIA. Isabel (agafant-la pel braç).

FEDERICO. Ya. No hace mal tiempo, ¿verdad? Je, je.

DOÑA VICTORIA. No. Es un buen otoño.

FEDERICO. Sí, sí (assentint amb el cap).

Juan assenteix efusivament totes les afirmacions, sense saber què dir.

DOÑA VICTORIA. Y... qué, ¿por mucho tiempo entre nosotros?

FEDERICO. ¿Yo? No, estoy de paso.

DOÑA VICTORIA. Aaah (mirant amb complicitat a Isabel).

JUAN. Es escritor.

DOÑA VICTORIA. Aaaaaah.

T

5.2(20). a-PA dels altres quatre amics de Juan, en una vorera, davant del bar *Miami*.

CALVO. Pues sí que se ha puesto gorda Victoria con el matrimonio.

LUCIANO. La satisfacción.

CALVO. (Amb complicitat) ¡Bien rica que estaba cuando yo la conocí de solterita...!

LUCIANO.

La que no tiene remedio es Isabel. Ésa se queda para vestir santos.

Riuen tots.

DOCTOR.

Está más vista ya... (se'n va cap a la botiga).

LUIS.

La tendrán que jubilar del paseo.

DOCTOR.

Eso tendría que hacer la cursi esa (es gira i camina cap al Doctor).

b-Federico i Juan entren en camp per l'esquerra. Juan s'atura al costat de Luis i es gira cap arrere.

JUAN.

¡Anda que no son pesadas...!

LUIS.

(Dirigint-se a Federico que es gira)
Bueno, qué, ¿no convidas?

FEDERICO.

Sí, hombre. Lo que queráis.

c-Caminen els quatre cap a la botiga, que és un bar.

T

6.1(21). Interior. Dia. Bar.

PG de les portes del bar, des de l'interior. Entren els amiscs.

PAN. HOR. DRE. mentre els personatges s'acosten al taulell. El "Calvo" recolzant els colzes i l'esquena en el taulell, Federico a la dreta, Luciano i el Doctor a l'esquerra, i Luis i Juan al fons del camp, a l'esquerra.

CALVO.

Fíjate, hoy toca "Manhattan".

FEDERICO.

Bueno, pues "Manhattan".

CALVO.

Ja, ja, ja, ja.

LUIS.

A ver si estáis de acuerdo todos.
Federico se va mañana. Hay que hacerle una buena despedida. De modo que tomamos unas copas aquí, nos vamos a cenar al mesón, luego al Café Nuevo...

T

6.2(22). a-Pla curt de la finestra del bar. Hi ha gent que passeja pel carrer, en PA prop de la finestra.

LUIS. (fora de camp) Y después...

b-De sobte, tots corren a guaitar per la finestra, amuntegant-se l'un darrere de l'altre, d'esquena a la càmera, en PMC.

CALVO. Mira, mira... Esa no es de aquí. Es forastera.

DOCTOR. Tiene aspecto de còmica.

LUCIANO. (Girant-se) Es lo mejor de toda la calle.

c-Ixen tots de camp, excepte Juan que es gira, queda a la dreta, i Federico entra en camp situant-se a l'esquerra. Tots dos són de perfil.

JUAN. ¿Qué hay? ¿Te aburres?

FEDERICO. Hum. ¿Y tú?

JUAN. Ya me he acostumbrado (de tant en tant guaita per la finestra). Al principio me encontraba muy solo.

FEDERICO. ¿Y ahora?

JUAN. Ahora estoy fenómeno. El puesto del Banco no está mal. Aguantando un poco puedo llegar a ser subjefe de intervención (es posa un cigarret al llavis).

FEDERICO. ¿Y te quedarías aquí?

JUAN. ¿Por qué no? Me puedo casar y todo. Hay alguna chica con dinero... pero tengo que ser subjefe (encén el cigarret).

FEDERICO. Ah.

JUAN. Adiós (a una dona que passa pel carrer. La segueix amb la mirada).

FEDERICO.

Ya veo que eres popular, ¿eh?.

JUAN.

(Somrient) Aquí nos conocemos todos.

Esto de pasear por la calle Mayor no está mal inventado.

d-Federico s'encén també una cigarreta.

JUAN.

Ves gente, las chicas...

FEDERICO.

¿Y sales con alguna?

JUAN.

¿Quieres decir que si tengo novia?

FEDERICO.

No, quiero decir que si sales con las mujeres.

JUAN.

¿Con qué mujeres? No te entiendo. Ah, tú preguntas que si tengo algún plan.

FEDERICO.

Ja, ja. No, plan no. Que... si sales.

JUAN.

Ah, bueno. Pues no, no se puede.

FEDERICO.

¿No se puede?

JUAN.

Claro, puedes salir un día, ¿y eso qué?

Pero si sales más...

FEDERICO.

¿Qué?

JUAN.

Pues que la gente dice que sois novios.

FEDERICO.

¿Ah, sí?

JUAN.

Sí, hombre. Por eso, o tienes plan con una chica, o eres su novio. Si eres su novio, lo eres de verdad, para casarte. También puedes romper, claro. "El Clavo" lo hacía muy bien.

FEDERICO.

Ja, ja. ¿Y si tienes plan?

JUAN.

Es difícil.

FEDERICO. ¿Es difícil porque las chicas son decentes?

JUAN. No es eso. Si tienes un plan con una todos tus amigos lo van a saber, y todos los demás también. Por eso ellas andan con cuidado. Porque luego, como no pesquen a un forastero... (mirant cap als amics)

FEDERICO. Ja, ja, ja.

LUIS. (Fora de camp) Eh, vosotros. Arrimaos aquí, que yo pago otra ronda.

FEDERICO. Oye, mira. ¿Tenemos que ir luego con ellos?

JUAN. Claro, son unos tíos estupendos.

FEDERICO. (Fent cara de fàstic) Oh...

JUAN. (Posant-li la mà al bescoll) Eres imposible. Anda, esta noche iremos al barrio viejo.

FEDERICO. (Animant-se) ¿Es bonito?

JUAN. (Sorprés i simulant que li pega amb la mà) No te hagas el idiota. No se trata de hacer turismo.

FEDERICO. (Decebut) Ah, ya.

JUAN. (Posant-li la mà al bescoll) Sí, hombre. Iremos a un sitio estupendo. Al café de Pepita (li pega un copet a l'espatla).

Inicien el moviment d'anar-se'n.

T

7.1(23). Café Bar Moderno (Café de Pepita). Interior. Nit.

a-Pla curt lateral d'una pianola que sona. Hi ha un got sobre la pianola i el líquid que conté vibra.

Angulació de la càmera PICADA.

SO: música *in* de la pianola (un vals).

LUIS. (Cantant) ¡Toca ese vals, Pepita! ¡Toca ese vals, preciosa!

b-PAN. HOR. DRE. buscant el personatge que es troba segut davant la pianola, Luciano, qui, borratxo, gira i gesticula damunt del tamboret.

c-PAN. VER. AMU. buscant una parella que balla (Luis i una dona, Pepita), fent grans bots.

d-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de la parella que balla, i PAN. VER. AVA. per aturar-se en un grup que juga una partida de cartes (el "Calvo", el Doctor, un altre home i dues dones -del café-) mentre els ballarins ixen de camp.

e-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment dels ballarins que entren en camp per la dreta i segueix fins el fons del camp, quedant un PC de la parella, Luciano i un dels jugadors de cartes. f-Luciano s'alça i comença a pegar colps de peu a la pianola que s'ha espatlat i repeteix la mateixa canterella una i altra vegada.

SO: el vals que quan s'espatla repeteix el mateix compàs.

g-Luis i Pepita veuen els problemes de Luciano i ella deixa de ballar per ajudar-lo.

PEPITA. ¡Madre de mi alma, don Luciano! ¡No sea usted animal, que se me está

cargando la pianola (cridant)!

LUCIANO.

De mí no se burla nadie, Pepita...

(borratxo)

PEPITA.

¡Qué me voy a burlar! (segueix parlant però la música i els crits de Luciano impedeixen escoltar-la)

LUCIANO.

(Cridant)... de mí nadie...

PEPITA.

Carai, don Luciano, que esto no se hace en mi casa.

h-Al mateix temps que ella repara la pianola, Luis li fa una palmellada en el cul, ella fa un crit, ell un espetec i la pianola torna a sonar bé. Ella riu sonorament i complaguda.

LUIS.

Madame Pepita... (fent una reverència i agafant-la per ballar).

PEPITA.

¡Luisito, hijo, eres un sol!

i-Luciano es recolza sobre la pianola, però prompte comença a pegar-li colps de peu una altra vegada. Luis i Pepita ballen.

LUIS/PEPITA. (Cantant) Baila este vals, Pepita; baila este vals connmigo...

LUCIANO. (Com espantat) ¡Juan!

j-Luciano ix de camp corrent per l'esquerra.

LUCIANO. (Fora de camp) ¡Juanitoooo!

La parella fa bots seguint Luciano.

k-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de la parella, que continua ballant a salts fins eixir de camp per l'esquerra. L'enquadrament s'atura en PG de Luciano que, al peu d'una escala (la de la dreta), crida i trontolla.

LUCIANO. (Cridant) ¡Juaaaaan!

l-La parella entra en camp, saltant, en PMC.

m-PAN. HOR. DRE. seguint el ball de salts de Luis i Pepita, fins enquadrar el grup que juga a cartes.

LUCIANO. (Cridant, fora de camp) ¡Juanitooooo!

PEPITA.

Ay, don Luciano, por lo que más
quiera... (Dirigint-se a la dona rossa de
la taula) Ana, hija, haz algo...

n-Ana s'alça, molesta, i detén la pianola.

ANA.

(Alguna cosa inintelligible) ¡Qué
pesado!

T

7.2(24). a-PG de Luciano que continua trontollant i cridant a Juan. Ana entra en camp per l'esquerra i intenta tranquilitzar-lo.

LUCIANO.

¡Juanitoooo!

ANA.

Anda, amorcito. Vamos a buscar a tu
amigo, ¿quieres?

LUCIANO.

Olvídame, nena (i li fa burleta).

b-Luciano s'allunya d'ella i puja per l'escala que hi ha a l'esquerra. Al mateix temps, per l'escala de la dreta baixa una altra dona, Tonia.

ANA.

Pero ven aquí, guapo. No te vayas.

PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de Tonia, en PA, que es dirigeix cap a la pianola. Al fons del camp Luis i Pepita, en PG, continuen ballant.

LUCIANO.

(Fora de camp) ¡Juuaan! ¡Juanitoooo!

TONIA.

Pero, ¿qué pasa? ¡Esto es para volverse loca! (atura la pianola).

LUCIANO.

(Fora de camp) ¡Juanitoooo!

ANA.

(Fora de camp) Pero cállate, no grites tanto.

TONIA.

¡Pues estamos listos con el borracho ése!

PEPITA.

Don Luciano, Tonia, don Luciano.

T

7.3(25). a-PA de Luciano, seguit d'Ana, que intenta retenir-lo, caminant cap a la dreta.

ANA. Ven aquí, guapo.

LUCIANO. (Despectiu) Déja ya.

b-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de Luciano, fins enquadrar a Juan que baixa per l'escala de la dreta, deixant Ana fora de camp. Juan porta una cigarreta entre els llavis i s'arranja el nus de la corbata, encara que una columna oculta parcialment els seus moviments per un moment.

c-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan que camina cap avant agafant Luciano pel bescoll. Juan es troba en PM, Luciano en PMC.

LUCIANO. (Tranquilitzat) Juanito.

JUAN. Pero, ¿qué quieres, hombre? ¿qué te pasa?

LUCIANO. Quier irme. Quiero irme a mi casa.

JUAN. (Posant-li les mans sobre els muscles) ¿Y el periódico?

LUCIANO. Eso, el periódico. El periódico es mi casa.

JUAN.

Anda, pues vamos. Díselo al "Calvo" y a los demás (pegant-li uns colpets a l'espatla).

d-Luciano ix de camp per la dreta i Juan es gira, i dirigeix la mirada fora de camp, per on Luciano se n'ha anat. Fuma un cigarret.

T

7.4(26). p/cp PM de Tonia que, recolçada sobre la pianola, mira fora de camp, a Juan, amb un somriure de complicitat.

SO: una música diferent (més tranquil·la) de la pianola.

T

7.5(27). p/cp Com 7.3. (PM de Juan).

SO: música de la pianola.

T

7.6(28) p/cp Com 7.4. Tonia comença a caminar cap a l'esquerra, en direcció a Juan.

SO: música de la pianola.

PICAT lleuger, amb un enquadrament semblant al de 6.1.

DOCTOR. (Badallant) Yo me voy con ellos.

CALVO. Venga, hombre, quédate. Que hoy es sábado.

DOCTOR. (Alçant-se amb l'abric en el braç) No, que luego mi mujer se pone insoportable.

b-PAN. VER. AMU. i HOR. AVA. seguint el moviment del doctor i enquadrant al fons del camp Luis i Pepita, Luciano a l'esquerra, prop de la pianola, i deixant en camp només un dels personatges que juguen a cartes.

DOCTOR. ¿Te quedas, Luis? ¿Quieres mi puesto?

Luis, que està assegut i pentinant-se, diu que no amb el cap.

ANA. Deja, ya me pongo yo.

c-PAN. HOR. DRE. i VER. AVA. seguint el moviment del doctor, que torna a la taula, s'hi inclina posant la mà sobre l'esquena del personatge que té a la dreta.

L'enquadrament torna a incloure tot el grup.

DOCTOR.

Entonces te queda, seguro...

CALVO.

Sííí. (Amb ironia i assenyalant els companys de joc) Mi mujer sabe que tengo trabajo...

Tots riuen.

d-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de partença del doctor. Ana s'ha aproximat al doctor, se n'acomiada somrient i ell li fa un pessic i una palmadeta afectuosa a la cara.

DOCTOR.

Adiós, rica.

PEPITA.

Adiós.

e-Pepita camina cap a la dreta, per asseure's a la taula, i el doctor mira envers Juan.

DOCTOR.

¿Te vienes o no?

T

7.9(31). PMC de Juan i Tonia ballant i mirant fora de camp, a la dreta, envers el doctor.

JUAN.

(Desganat) Sí, hombre.

Torna la mirada envers Tonia, ella fa un gest de fàstic, Juan li agafa la mà i se'n van tots dos cap al fons del camp.

T

7.10(32). a-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment del doctor que, en PM, es gira i s'inclina sobre la taula per agafar (sembla) uns bitllets seus.

PC dels jugadors de cartes, com 7.8., amb Pepita entre "el calvo" i Ana.

DOCTOR.

Mañana, como siempre, ¿no?

CALVO.

Como siempre.

b-El doctor ix de camp per l'esquerra.

T

7.11(33). PML de Juan posant-se l'abric i mirant fora de camp. Tonia mira a Juan i li ajuda a posar-se l'abric.

JUAN.

Venga, vamos.

T

7.12(34). Com 7.10.

JUAN.

(Fora de camp) ¿Y Federico?

PEPITA.

No sé. ¿No se había quedado contigo?

DONA.

(Amb marcat accent andalús) Os está esperando en la puerta hace media hora.

T

8.1(35). Carrer. Exterior. Nit.

a-PG de Federico, amb l'abric posat i les mans a les butxaques, fent temps a la porta del Café de Pepita. Fa unes passes i s'aproxima a la càmera, quedant en PM. Al fons del camp, a la dreta de la porta del Café, hi ha una parella, i a l'esquerra algunes persones. Quan Federico es troba més pròxim a la càmera ixen del Café els seus amics.

LUCIANO.

(Cridant fortament) ¡Yujuuu!
¡Yuuujuuuu!

distanciant-se dels homes. La panoràmica acaba en un PG del carrer, molt obscur i alguns reflexos de llum sobre l'empedrat humit, mentre els personatges s'allunyen pel fons.

SO: el ressò de les seues passes.

T

8.2(36). PG d'un carrer porticat. Els primers personatges caminen, d'esquena, mentre Federico i Juan, deixant certa distància entre ells, entren en camp per l'esquerra i segueixen els primers. Segueix obscur; ara hi ha uns farols de llum a l'esquerra. Algú (segurament Luis) canta una copla.

FEDERICO. (Referint-se al cant) Es bonito, ¿verdad?

JUAN. (Amb desgana) Sí.

S'allunyen pel fons del carrer, més obscur encara.

LUCIANO. (Com abans) ¡Yuuujuuuu!

T

8.3(37). a-PG lateral d'una església (o catedral). Segueixen caminant separats. Ara

Federico més endarrerit (entra en camp quan els altres ja hi són).

SO: encara sona el crit de Luciano.

b-Els tres primers pugen les escales de l'església per deixar unes monedes a un sant. Federico, en primer terme, i Juan, en segon, s'aturen. Els altres desapareixen pel fons del camp.

FEDERICO.

(A Juan) Oye, ¿qué hacen esos?

JUAN.

(Mirant Federico i l'església alternativament) Ah, es una costumbre de aquí. ¿Ves? Hay una imagen de no sé qué santo y siempre que se pasa por este sitio se dejan unas perras, una limosna. Como espiación, digo yo.

FEDERICO.

O como preservación, ¿no? Je, je.

c-Luciano torna a entrar en camp pel fons i amb els braços alçats colpeja el mur de l'església. Juan i Federico segueixen caminant; Luciano fa el mateix.

PAN. HOR. DRE. molt suau, per ampliar un poc el camp per la dreta, cap on caminen els personatges.

LUCIANO.

¡Eeeeeeh! Venga... (diu alguna cosa

més no comprensible).

d-Quan Juan arriba a l'altura del sant, hi deixa també unes monedes.

FEDERICO.

Ja, ja, ja.

T

8.4(38). a-PG d'una cruïlla de carrers. La càmera es troba dins d'una botiga que fa cantó, i enfoca a través del vidre de l'aparador. Luis i el doctor, en primer terme, juguen al futbol amb una llanda, lluitant per la llanda. Luciano s'hi acosta pel fons.

LUIS.

(Al doctor) Deja, deja... Quieto...

LUCIANO.

(Amb les mans a les butxaques) Venga...
a mí, pásame.

b-Federico i Juan entren en camp pel fons, per l'esquerra.

LUIS.

(Passant-li la llanda) ¡Luciano!, ahí va...

c-Luis es posa de cara a Luciano i obri les cames, fent de porter. Luciano llança i Luis atura la pilota.

LUCIANO. (Tocant-se el pit amb la mà) Yo, yo, yo...
Gol, gol...

d-Juan i Federico, darrere seu, arriben al centre de la cruïlla i s'aturen.

JUAN. ¡Eeeh! Federico y yo nos vamos por este
lado (assenyalant la seua esquerra).

LUIS. Bueno, hasta mañana. Nos veremos a la
salida, ¿no?

JUAN. Sí.

LUCIANO. Adiós.

JUAN. Adiós.

DOCTOR. Adiós.

FEDERICO. Hasta mañana.

e-Luis, Luciano i el doctor se'n van per l'esquerra, rient, i Juan i Federico per la
dreta.

f-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de Juan i Federico fins que pràcticament ixen de camp.

Amb el nou reenquadrament poden veure's uns cavallets de fira en penombra, testimonis silenciosos, a l'interior de la botiga.

SO: ressonen les passes sobre l'empedrat. Sona una campanada.

FN

9.1(39). Exterior. Dia. Catedral.

a-PG lateral dels dos campanars de la catedral.

Angulació de la càmera en CONTRAPICAT molt marcat.

b-PAN. VER. AVA. seguint l'estructura dels campanars fins arribar a la porta principal i el carrer que hi ha davant. Acaba en un PG PICAT, molt marcat també, de la multitud que ix de missa i camina cap a la dreta. Els homes vesteixen jaqueta i corbata, les dones mantellina negra en el cap.

SO: repicar molt fort i ininterromput de campanes.

T

9.2(40). PC lateral del grup de gent, la catedral al fons. "El calvo" es troba en el centre PML, i camina aproximant-se a la càmera. Darrere seu el doctor passeja al costat d'una dona, parlant-hi. Al costat de la dona, entra en camp una jove agafada del seu braç.

SO: repicar de campanes.

T

10.1(41). Interior. Dia. Bar Miami.

PM de Juan i Federico a l'interior del bar on ja van estar. Es recolzen sobre el taulell on hi ha unes cerveses i una tapa. Els dos estan girats, mirant cap a la porta de vidre que hi ha darrere d'ells, saludant els coneguts que passen.

SO: repicar de campanes, més apaivagat.

JUAN. (Fent una lleu reverència amb el cap)
Adiós. (A Federico) El ingeniero de
obras públicas i su mujer.

Federico deixa de mirar i agafa un tovalló.

JUAN. (Altra reverència) Hola. Las sobrinas del
alcalde.

Juan deixa de mirar per continuar amb la travessa que estava fent.

JUAN. ¿No haces quinielas?

FEDERICO. No.

JUAN.

Yo hago diez todas las semanas.

T

10.2(42). p/cp PML de dos homes que passegen pel carrer. Un d'ells saluda als de l'interior del bar. Poc després passen més persones.

JUAN.

(Fora de camp) Hola. Uno del banco.

T

10.3(43). p/cp lateral PMC de Federico (a la dreta) amb un got en la mà, i Juan (a l'esquerra) portant un diari.

Angulació de la càmera CONTRAPICADA.

JUAN.

¿Te aburres?

FEDERICO.

No, no.

Federico beu. Juan allarga la mà per agafar el seu got.

JUAN.

Hoy hay paella. En la pensión.

JUAN.

Los domingos todo el mundo compra pasteles. Y ojaldres de San Filiberto. Los hacen las monjas.

T

10.6(46). Com 10.4. Passen algunes persones pel carrer, una de les quals és una dona.

JUAN.

(Tocant el braç de Federico amb el diari i referint-se a la dona) Fíjate. Está estupenda. Es la hija del notario. Y con dinero.

T

10.7(47) Com 10.5. Passa una família. Després Isabel amb una amiga agafada del braç. Les dues saluden. Després altres persones.

JUAN.

(Fora de camp) Adiós. ¿No la saludas?

T

10.8(48). p/cp Com 10.6.

JUAN. Nos la presentaron ayer en la calle Mayor. Isabel.

FEDERICO. Ah, sí.

JUAN. Tiene razón Luis. Está muy vista ya. Ésa se queda soltera.

T

10.9(49). Com 10.5. Federico es gira, deixa el got sobre el taulell i continua mirant al carrer. Juan es gira també, deixa el diari i agafa el seu got.

JUAN. Tararata, tararata, rararata.

Juan beu.

JUAN. Aquí nunca vienen compañías...

T

10.10(50). Com 10.8.

JUAN.

...de revista.

T

10.11(51). Com 10.7. Passa Luis amb una dona al seua costat. Saluda a Juan amb el braç i molt somrient. Darrere seu passen dos joves seguits d'altres dos. Tres persones passen en direcció contrària.

JUAN.

(Fora de camp) Adiós, Luisito. Es una prima suya.

Le quieren pescar... Es buen partido.

T

10.12(52). Com 8.9. Recolzats sobre el taulell i mirant fora.

JUAN.

(Mirant Federico) ¿Nos vamos? Hay que comer deprisa. Mira que si pierdes el tren...

les vamos a ofrecer..."

JUAN. ¿Te fijas? (Començant a caminar) Los domingos siempre pasa lo mismo. (Aturant-se al mig de la vorera) De pronto, pum, se vacía en un instante.

Juan i Federico es queden mirant un home que, coixejant però amb pas lleuger, camina envers ells. Els saluda.

HOME. (Alçant el braç) Adiós.

JUAN. Adiós. (Quan l'home ha passat de llarg, assenyalant-lo amb el diari) Ése es un tipo raro. Es de aquí, pero siempre anda solo.

b-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan i Federico que caminen de nou, en direcció al carrer.

JUAN. (Cantant distraçudament) Tararati, tiririti, tirí...
(Girant-se envers Federico) ¿Tú crees

que ganará el Madrid?

Federico fa amb el cap un gest de "potser". Continuen caminant i continua la PAN. Els dos personatges desapareixen darrere dels pilars del pòrtic, que en determinat moment es troben en el centre del pla i després, durant un instant, queden en PPP, ocupant tot el camp.

c-La PAN. continua i apareix en camp la cruïlla de carrers que hem vist abans, amb el mur de la catedral al fons. Juan i Federico entren en camp per l'esquerra i s'aturen en la vorera, en PG. Al seu costat hi ha una moto aparcada. El carrer està ara quasi desert: només una xiqueta amb una safata en les mans passa per davant d'ells i un home camina pel fons del camp, per l'altra vorera, en la mateixa direcció que ells.

JUAN.

¿Ves? ya no hay nadie. "El silencio", como dirías tú. (Agafant Federico pels muscles) No te creas...

d-Caminen envers la càmera.

JUAN.

A veces aún me acuerdo de algún verso.

e-PAN. HOR. ESQ. molt lleugera, reenquadrant el seu moviment i deixant fora de camp el pilar que hi havia a la dreta.

JUAN.

(Gesticulant amb el diari que porta en l'altra mà) ¿De quién es esto? (Recitant)
"El domingo, qué silencio, el silencio de las tres de la tarde".

f-Caminen fins eixir de camp per l'esquerra, en PP. La façana principal de la catedral queda en PG.

PAN. VER. AMU. seguint l'estructura de la catedral, fins que els campanars són perfilats pel cel.

SO: sonen les campanes i, en l'últim instant, s'hi superposa el xiulet d'un tren.

T

12.1(54). Exterior. Dia. Estació del ferrocarril.

a-PM de Federico traguent el cap per la finestra d'un tren que se'n va. Federico, somrient, s'acomiada.

b-PAN. HOR. DRE., que aprofita el desplaçament del tren per reenquadrar en camp tant Federico com Juan, que en PM d'esquena l'acomiada amb el braç alçat i fa unes passes. Hi ha també altres persones, al tren i a l'andana, que acomiaden els seus coneguts, amb el braç i amb mocadors. I un treballador de RENFE, amb gorra i cigar.

GENT.

Adiós, adiós... Buen viaje... Adiós...

Juan retrocedeix d'esquena, sense mirar arrere, saludant encara amb el braç.

c-PAN. HOR. ESQ. mentre Juan retrocedeix, fins enquadrar l'ensopegada amb Isabel, qui apareix també d'esquena, mirant com s'allunya el tren. Queden tots dos en PMC, mirant-se, de perfil a la càmera; al fons hi ha un edifici i persones que caminen. De seguida Juan se'n retira i tarda uns segons a dir alguna cosa. Isabel se'l queda mirant somrient i aparta la mirada, amb timidesa i perquè li pega el sol als ulls. Les persones que hi havia a l'andana comencen a travessar les vies, i ocupen el camp en segon terme.

JUAN.

Buenas tardes.

ISABEL.

Buenas tardes.

JUAN.

He venido a despedir a mi amigo.

ISABEL.

(Mirant fora de camp, cap al tren) ¿El escritor? Muy simpático.

Comencen a caminar, en direcció contrària a la del tren.

ZOOM cap arrere, seguint el moviment dels personatges.

ISABEL.

Yo no he venido a despedir a nadie.
Vengo muchas veces, así, por nada.
Vengo a ver los trenes.

JUAN.
d-S'aturen, en PM.

Aaaah.

JUAN.

Entonces, si se queda... adiós.

ISABEL.

Oh, no, no. Me voy. No quisiera llegar demasiado tarde a casa.

JUAN.

Iremos juntos, si no le importa.

ISABEL.

No se moleste. A usted seguramente le estarán esperando.

JUAN.

No. Y aunque así fuese... (alçant els muscles) ¿Vamos?

e-Juan camina amb decisió cap a l'esquerra, baixant l'andana i oferint-la la mà a Isabel perquè baixi també. Ella es gira envers ell.

f-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan a qui, en baixar, només li queda en camp el cap.

ISABEL.

Bueno, encantada.

JUAN.

(Agafant-la de la mà) Tenga cuidado.

Isabel baixa.

g-PAN. VER. AVA. seguint el moviment d'Isabel.

Els dos s'allunyen per l'esquerra.

h-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment dels personatge, que queden en PA.

FE

13.1(55). Exterior. Dia. Albereda.

a-PG del camí. Hi ha uns arbres a l'esquerra i pel fons travessa el camí de dreta a esquerra un grup de religiosos vestits amb sotana.

La càmera és més baixa del normal.

SO: campanades llunyanes.

VEU OUT/JUAN.

(Fora de camp) Pues yo nola he visto.

ISABEL.

(Fora de camp) Ah, es preciosa. Claro que yo soy muy sentimental.

Juan entra en camp per la dreta, d'esquena, molt prop de la càmera, amb un PD de la gavardina. Camina, allunyant-se de la càmera, amb les mans a les butxaques. Isabel, caminant al seu costat, no entra en camp fins que ell no es troba en PA. Caminen

allunyant-se de la càmera.

ISABEL. A mí todas esas películas de amor me encantan. Sobre todo si son americanas.

JUAN. ¿Por qué? ¿Porque los galanes son más guapos?

ISABEL. Je. No es por eso. Aunque también. Es por las casas que sacan. ¡Y las cocinas! ¿Se ha fijado usted en las cocinas? ¡Blancas, y limpias, y...! Estupendas.

JUAN. Je, je, je...

T

13.2(56). a-PA d'Isabel i Juan, caminant en direcció a la càmera.

b-La càmera s'ha desplaçat 180° (ara se'ls veu de cara) i es troba lleugerament CONTRAPICADA.

JUAN. ...je.

ISABEL. (Interrompent-lo) Déjelo, déjelo. No lo arregle. Es peor... Je, je, je.

e-Comencen a caminar de nou, seguits pel TRAV. Ara el CONTRAPICAT és més notori.

JUAN. Y ahora, ¿de qué se ríe usted?

ISABEL. De usted. Hasta se ha puesto colorado.

JUAN. ¿Yo?

ISABEL. (Assentint amb el cap) Je, je.

JUAN. Ja, es posible... No hace frío ¿verdad?

ISABEL. No.

JUAN. Es curioso que no nos hayamos conocido hasta hoy.

ISABEL. Sí. ¿Conoce a las de Solís?

JUAN.

¿Esos loros?

f-Juan s'atura i també Isabel.

JUAN.

Perdóneme. Soy muy burro.

g-Caminen de nou.

ISABEL.

(Amb gest de disculpa) Són amigas mías. Ya me quedan muy pocas amigas solteras. Me estoy haciendo vieja.

JUAN.

No diga cosas raras. ¿Qué hace su novio?

h-Isabel s'atura i també Juan.

ISABEL.

¿Para qué me pregunta eso? Todo el mundo sabe que no tengo novio.

i-Continuen caminant.

ISABEL.

Creo que me quedaré soltera.

j-Juan comença a eixir de camp per la dreta, i després també ho farà Isabel.

JUAN. No, mujer.

ISABEL. Sí, hombre.

T

13.3(57). PM d'Isabel entrant en camp per l'esquerra, i Juan a la seua esquerra, parcialment fora de camp. Caminen.

La càmera s'ha desplaçat 180° i es troba lleugerament CONTRAPICADA.

ISABEL. No es malo. Los niños, lo único...

PAN. VER. AVA. suau que reenquadra els personatges quan s'han allunyat un poc de la càmera.

JUAN. ¿Le gustan?

ISABEL. (Amb entusiasme) Muchísimo.

S'allunyen caminant.

FE

14.1(58). Exterior. Vespre. Carrer Major.

PG del carrer Major ple de gent que passeja. Per la dreta caminen els qui es dirigeixen cap al fons del camp, per l'esquerra els qui se n'allunyen, entre els quals es troben Isabel i Juan. La parella camina bastant pròxima perquè hi ha molta gent i tots van un poc atapeïts. És bastant fosc.

L'angulació de la càmera és PICADA.

SO: bullícia de la gent que passeja, parlant tots alhora.

Juan entropessa amb un home que camina en direcció contrària.

T

14.2(59). PM lateral (esquerra) de Juan, a la dreta, i Isabel, a l'esquerra. Juan té encara el muscle esquerre endarrerit pel xoc amb l'altre vianant.

L'angulació de la càmera és lleugerament PICADA.

TRAV. cap arrere, seguint el caminar dels personatges.

JUAN. (A l'home amb qui ha entropessat)
¡Adiós!

ISABEL. Y... ¿le gusta?

JUAN. ¿Eh?

ISABEL. Digo que si le gusta vivir en pensión.

JUAN. ¿Y qué puedo hacer? (Mirant algú que passa) Adiós.

ISABEL. (Mirant-hi també) Adiós.

JUAN. (Tornant a la conversa) ¿Qué puedo hacer?

ISABEL. ¿Cómo se llama?

JUAN. Mmmm, "Gran Pensión Castilla".

ISABEL. ¡Ah, ya!, la pensión de doña... (a algú que passa), adiós, (a Juan) ...de doña Obdulia.

JUAN. ¿La conoce?

ISABEL. Mamá sí, como también es viuda de

militar.

JUAN. Al llegar estuve unos días... (a algú que passa), adiós, (a Isabel) ...estuve unos días en el "Gran Hotel".

ISABEL. (A algú que passa) Adiós. (A Juan) Ah, ese hotel debe ser... (a algú que passa), adiós, (a Juan) ...debe ser muy caro.

JUAN. Eso es nada. Y además no es lo mismo.

ISABEL. Sí, claro, no es lo mismo.

JUAN. Isabel, ¿quiere... (a algú que passa), adiós...

ISABEL. (A qui passa) Adiós.

JUAN. (A Isabel) ¿...quiere que vayamos a... (a algú que passa), hola...

ISABEL. ¿Qué? ¿Cómo dice?

JUAN. Que si quiere tomar algo.

ISABEL. Huy, no. Déjelo, muchas gracias. Es tardísimo ya. (A algú que passa) Adiós.

JUAN. Como quiera, pero no es tarde.

ISABEL. Es que mamá está sola en casa, ¿sabe?

S'atura el TRAV. però els personatges continuen caminant i ixen de camp per la dreta, Juan primer, i Isabel després.

T

14.3(60). a-PMC d'Isabel i Juan, que entren en camp per l'esquerra, caminant d'esquena a la càmera.

L'angulació de la càmera és PICADA.

La càmera s'ha desplaçat 180°.

ISABEL. (A algú que passa) Adiós.

b-Quan els dos personatges ja estan enquadrats, hi ha una PAN. OBL. a la dreta i amunt, per enquadrar un pla més ampli del carrer Major.

JUAN. Si es solo un momento.

ISABEL. Es usted muy amable.

JUAN. (A algú que passa) Adiós.

ISABEL. (A qui passa) Adiós.

JUAN. Bueno, usted dirá.

c-Els personatges ja s'estan perdent entre la multitud quan hi una ESCOMBRADA a la dreta, amunt i arrere seguint la paret de la dreta i buscant una finestra ill·luminada (l'escombrada amaga un tall).

E

15.1(61). Interior. Vespre. Sala de billar.

PP del doctor, Luciano, Luis i el "doctor" (mig en camp) molt junts, guaitant per una finestra. Luis diu alguna cosa a Luciano a l'orella i els dos riuen molt divertits, tot i que no se'ls escolta. El "doctor" dóna uns colpets a l'esquena a Luis i inicien el moviment de retirar-se'n.

SO: so ambient del carrer (però no del grup d'amics).

T

15.2(62). a-PA lateral (esquerre) del grup d'amics guaitant per la finestra de l'habitació amb una taula de billar que ja hem vist. Luciano, però, ja se n'ha separat i camina cap a la taula de billar que és al centre de l'habitació.

SO: tots riuen sonorament.

b-Els altres també s'acosten també a la taula de billar: Luis se situa a la dreta de Luciano, enfront de la càmera; el doctor en el límit dret de l'enquadrament i el "calvo" en el límit esquerre. Luis i el "calvo" porten un tac a la mà.

TRAV. a la dreta i cap arrere simultani al moviment dels personatges.

LUCIANO. (Tus i es torca amb un mocador)
Pobrecilla. A mí me da lástima.

CALVO. Tú eres idiota.

DOCTOR. No sé qué te habrá hecho la chica.

LUIS. (Al doctor. Llevant-se el cigarret dels llavis i el deixant-lo a la vora de la taula)
Existir.

CALVO. Eso. Y pasearse todos los días por la

calle Mayor (agafant un guix i passant-lo pel tac).

LUCIANO. Como todas las mujeres de aquí.

CALVO. ¡Cuando son jóvenes! Pasean, y luego se casan... y ya está.

DOCTOR. (Amb el cigarret entre els llavis) Y si no se casan, ¿qué?

LUIS. (Passant també el guix pel tac) Pues si no, se encierran, y no dan la lata.

LUCIANO. Eso es verdad. En el último baile del Círculo se nos pegó a mi mujer y a mí.
¡No queráis saber qué nohecita!

Tots riuen sonorament, excepte Luciano que bufa fastiguejat.

DOCTOR. Claro, ¿quién va a bailar con ella?

LUIS. (Gesticulant amb el tac entre les mans)

¿Y quién va a pasear con ella? Todas las chicas de su quinta están ya casadas, o se han hecho monjas, o se están en la cocina.

CALVO.

Y ésta en cambio, erre que erre.

LUIS.

Y te mira con unos ojos (fa burleta mirant guenyo)...

Tots riuen sonorament.

LUIS.

Bueno, qué, seguimos, ¿no?

c-"El calvo" retrocedeix un poc i camina lentament cap a la dreta voltant la taula de billar, sense deixar de mirar la jugada que Luis està fent al mateix temps, i acaba situant-se enfront de Luis i Luciano.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de "el calvo" i deixant fora de camp el doctor. "El calvo" s'aproxima a la càmera, fins un PMC, i PAN. HOR. DRE., seguint el seu moviment i reenquadrant tot el grup. "El calvo" queda a la dreta, d'esquena a la càmera.

LUCIANO.

(Recolzant-se sobre la taula) Apuesto a

que esa Isabel le dice que sí al primero
que se lo proponga.

DOCTOR.

Que le proponga, ¿qué?

LUIS.

Casarse.

d-"El calvo" mentres tant ha fet una pipada del seu cigar, el deixa sobre la vora de la taula (fora de camp) i al mateix temps que Luis diu la seua frase es disposa a jugar.

CALVO.

(Mirant la taula de joc) Yo.

T

15.3(63). PC (en PM) de Luciano, el doctor i Luis que miren sorpresos al "calvo", fora de camp.

T

15.4(64). PMC del "calvo" inclinat sobre la taula disposant-se a jugar, però mirant els seus amics, fora de camp, a l'esquerra.

CALVO.

No, hombre, quería decir que tiro yo
(alçant el dit).

T

15.5(65). Com 15.3.

LUIS.

Menos mal... ¡Vaya broma!

Els amics es miren entre ells, com llegint-se el mateix pensament.

T

15.6(66). Com 15.4., però el pla és una miqueta més obert: es veu la taula de billa i les mans de "el calvo" amb el tac a punt de pegar-li a la bola blanca.

CALVO.

(Mira uns segons els altres en silenci)
¡Menuda idea me acabáis de dar (mou el
cap de dalt a baix, com convencent-se de
la idea)!

T

15.7(67). Com 15.5. Els tres amics miren en silenci el "calvo" amb somriure de complicitat.

T

15.8(68). a-Com 15.6.

b-PAN. VER. AVA. buscant la centralitat de la bola blanca: el cos del "calvo" queda fora de camp, només s'hi veu una mà i el tac. Juga i fa carambola: la bola blanca pega a la negra primer i a una altra blanca després; les dues blanques ixen de camp, sols hi resta la negra.

SO: el xocar de les boles de billar.

T

16.1(69). Interior. Bar Miami. PP de perfil de Juan que estava un poc inclinat i ràpidament s'incorpora molest. Al fons hi ha algunes botelles en les prestatgeries.

JUAN.

(Mirant a la dreta) ¿Yo? (Mira també darrere seu, a l'esquerra, i de nou a la dreta) ¿Y por qué yo precisamente?

T

16.2(70). a-PC dels cinc amics en PML (tots porten abric o gavardina). A la dreta es troba el "calvo", al seu costat Juan, i en segon terme el doctor, Luis i Luciano.

CALVO. Por solidaridad con tus amigos. (Deixa un got sobre el taulell) Tú eres amigo nuestro, ¿no?

LUIS. Éste no es amigo de nadie. De Madrid tenía que ser...

JUAN. (Avança cap a Luis alçant el braç amenaçadorament) Pues no dice que...

b-"El calvo" avança també per detenir Juan, i Luciano alça la veu per posar-hi pau.

LUCIANO. ¡Venga, estate quieto!

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan i "el calvo" qui caminen cap a l'esquerra. Juan es desplaça cap al fons i queda a l'altura del doctor.

JUAN. ¡Pues claro que soy amigo! Pero, ¿por qué tengo que ser yo?

T

17.1(71). a-Exterior. Carrer amb la vorera porticada. Nit. Luis i Luciano a l'esquerra, els altres a la dreta, acabant d'eixir.

JUAN. (A Luis) ¿Y qué tiene que ver que seas de aquí?

LUIS. Pues que todo el mundo sabe cómo soy, y ella no se lo iba a creer, idiota.

CALVO. Y cuando le gastamos la broma a don Tomás, ¿qué, eh? Todos hicimos lo que tú dijiste, ¿no?

LUIS. Éste lo que es, es un "rajao".

CALVO. ¡Natural!

b-Comencen a caminar lentament tots, deixant Juan darrere.

JUAN. ¿Yo? A mí me sobran riñones para eso y para lo que queráis.

LUIS.

(Cantant) "Ay qué tío... ay qué tío...
qué bromazo le ha metido...
Ay qué tío... ay qué tío...
qué bromazo le ha metido..."

f-PAN. HOR. ESQ. que comença abans de la cançó (fent fan broma però no se entén el que diuen), molt lenta, enfocant els pilars de la vorera i deixant fora de camp el grup d'amics al mateix temps que ells es van allunyant en la foscor i les seues veus se senten cada vegada més lluny. El grup gira a l'esquerra, la PAN. es fa un poc més ràpida quan en camp només hi ha els pilars i, per tant, negre, i torna a ser més lenta quan enquadra la plaça que hi ha a l'altra part dels pilars, en penombra també, i el grup d'amics que entra en camp per la dreta i pel fons, cantant tots.

TOTS.

"Ay qué tío...
ay qué tío...
qué bromazo le ha metido... Ay qué tío...
ay qué tío...
qué bromazo le ha metido..."

Mentre repeteixen tots la lletra de la cançó, arriben al centre de l'enquadrament i s'aturen en cercle. Acaben de cantar cridant fort i gesticulant.

CALVO.

"Ay Juanito..."

ay Juanito...

qué bromazo ha salido..."

Tots riuen fortament.

CALVO.

Buen trabajo mañana...

g-Comencen a caminar cap a la dreta, tots excepte Juan que queda en el centre, mirant-los, d'esquena a la càmera.

DOCTOR.

Ten cuidado no la vayas a asustar...

Tots riuen la broma.

LUIS.

Adiós...

LUCIANO.

Adiós, Tenorio...

h-S'allunyen els quatre per la dreta sense deixar de riure fortament.

LUIS.

(Amb veu irònica) Besitos a Isabel...

i-Juan alça el braç un parell de vegades, acomiadant-los, i camina envers

l'esquerra, amb les mans en les butxaques.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan. Quan Juan passa per davant de la catedral, en la façana de la qual es reflecteixen les altes ombres d'uns arbres, s'atura la PAN. HOR. i hi ha una PAN. VER. AMU. seguint l'estructura de la catedral, continua per la foscor del cel fins que apareix breument la lluna plena en l'angle superior esquerre.

SO: sona una campanada, i després una altra (mentre la PAN. VER. fa el seu recorregut).

FN

18.1(72). Interior. Habitació d'Isabel. PM d'Isabel, de perfil.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

Isabel s'està posant bé l'abric davant un espill que hi ha a l'esquerra i en el qual es veu reflectida. Està seriosa. S'arregla els cabells; sembla no estar massa convençuda de la imatge que li torna l'espill. Alça la vista i els seus ulls es fixen en la figura d'una verge que hi ha darrere d'ella.

SO: música, lenta (tema de la pel·lícula).

T

18.2(73). PD de la verge sobre una tauleta, amb una candela davant. Immediatament les mans d'Isabel entren en camp i encenen una altra espelma.

SO: la mateixa música.

T

18.3(74). PM d'Isabel davant la tauleta on és la verge (i davant l'espill que hi ha al damunt), d'esquena a la càmera. Isabel es gira i camina cap a l'esquerra, vorejant el llit que hi ha al costat de la tauleta, agafa un llibre i ix per la porta que hi ha a l'altre costat del llit.

PAN. HOR. ESQ. primer, i PAN. HOR. DRE. després, seguint el moviment d'Isabel.

T

18.4(75). Interior. Corredor de la casa d'Isabel. Dia. PMC d'Isabel girant el cantó del corredor i quedant d'esquena a la càmera. Porta el llibre en la mà. S'atura davant la gàbia d'un canari, li lleva el drap que la cobreix, s'alça de puntetes per acostar-se més al pardalet i aquest canta.

PAN. HOR. ESQ. seguint aquests moviments d'Isabel.

SO: la mateixa música i el cant del canari.

Isabel continua caminant pel corredor, s'atura davant una altra gàbia i li lleva també la tela que la cobreix. També s'hi alça de puntetes. Es gira i comença a caminar.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment d'Isabel, fins reenquadrar-la davant la gàbia. Queda en PML.

SO: la mateixa música i el cant dels pardals.

T

18.5(76). a-PG (bastant curt) d'una paret de la cuina i de la porta que dóna al corredor on es troba Isabel. Isabel entra en la cuina, en PM, portant el llibre i les dues teles en la mà. S'atura davant un dels bancs i agafa un llibreta per apuntar-hi alguna cosa.

PAN. HOR. DRE. seguint el moviment d'Isabel. Acaba amb un curt ZOOM cap arrere.

SO: la mateixa música; quan Isabel s'atura disminueix la seua intensitat fins desaparèixer després que la "chacha" parle per segona vegada.

CHACHA.

(Fora de camp) ¿No desayunas?

b-Després d'haver-la sentida parlar, la criada, una dona major amb uns pans en les mans, entra en camp per l'esquerra.

ISABEL.

(Sense deixar de mirar el que escriu)

Buenos días, chacha.

CHACHA.

Que si no desaynas.

ISABEL.

(Amb to pacient) Pero chacha, hoy es

lunes.

c-Isabel deixa de mirar la llibreta per primera vegada, amb gest d'enuig comprensiu; la criada deixa els pans sobre el banc, davant d'Isabel, i busca la seua mirada.

CHACHA.

¿Y qué?

ISABEL.

(Mira un moment la criada i torna a la seua llibreta) Lo sabes perfectamente. No me hagas hablar. (Tornant a mirar la criada) ¿Qué me miras? Tengo mala cara, ¿verdad?

CHACHA.

(Amb cara de llàstima) Horrible. Cara de monja, cara de sacristana. ¡Pero si no te da el sol ni el aire!

ISABEL.

(Continuant escrivint) Oh, chacha, no exageres.

CHACHA.

Si no exagero. A ver, ¿qué vas a hacer hoy?

ISABEL.

(Alçant la vista de la llibreta i mirant al buit, en sentit contrari a la criada) Pues tengo que ir a la catedral, comulgar, me toca guardia de honor...

CHACHA.

Sí, y luego lo de siempre.

D-La criada es gira, camina envers un altre banc i es posa a fer alguna cosa d'esquena a la càmera. Isabel es gira, seguint-la amb la mirada i queda de perfil (esquerre) a la càmera, apuntant coses encara.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de la criada.

CHACHA.

Y tu madre tan contenta...

ISABEL.

¿Y qué culpa tiene ella?

CHACHA.

Pues que te pincha (girant-se envers Isabel). Y si se tercia, te acompaña. Eso está bien para ella que ya lo ha hecho todo: (comptant amb els dits de la mà) que es viuda, gorda y andaluza. ¡Pero tú...!

anterior (Isabal davant el banc, amb la mirada baixa, i la criada a la seua esquerra, buscant-la amb la seua mirada.

CHACHA.

No me llores, ¿eh? ¡Tonta! Si te lo digo para que reacciones.

h-Isabel fa un somriure tímid i mira a la criada.

CHACHA.

Quiero ser abuela. Bueno... abuela lo será tu madre. Yo, con limpiarle los mocos a tus hijos...

Isabel riu.

VEU OUT/MARE.

¡Isabelita! ¡Niña!

Isabel i la criada miren en direcció a la porta i donen per acabada la conversa.

Isabel recull el seu vel negre.

ISABEL.

Sí, mamá.

i-PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de la criada.

MARE. (Fora de camp) ¡Que van a dar el tercer toque!

CHACHA. (Amb ironia) ¡La madre Abadesa!

ISABEL. (Donant-li la mantellina a la criada)
Ayúdame anda.

La criada li posa la mantellina sobre el cap.

MARE. ¡Niña! Yo voy bajando...

ISABEL. Sí, mamá.

MARE. ¡Y deja ya de charlar con la vieja ésa!

j-La criada, enutjada, obri la boca però que puga dir res, Isabel li la tapa amb una mà, preguntant-li amb un somriure i amb un dit que es reprimisca. Se'n va, ixint de camp per l'esquerra. La criada agafa el seu llibre, i camina darrere d'ella per donar-li'l.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de la criada.

CHACHA. (Donant-li el llibre, arreglant-li la mantellina i agafant-li els braços

mare) ¡Voy, mamá!

b-Isabel aprofita la interrupció de la mare per fugir corrent de les preguntes de la criada. Ix de camp per la dreta al temps que la criada comença a córrer darrere d'ella.

PAN. HOR. DRE. molt ràpida seguint el moviment de la criada però sempre per davant d'ella. La PAN. acaba enquadrant Isabel, que ja es troba quasi al final del corredor, i la criada que s'atura en l'angle que fa el corredor, recolzant-s'hi.

CHACHA.

¿Nadie?

ISABEL.

(Girant-se i amb veu d'innocent) Nadie.

CHACHA.

¿Y nada?

ISABEL.

(Somrient tímidament i caminant cap arrere) Nada, chacha.

CHACHA.

Pero, ¿nada, nada?

ISABEL.

(Arribant al final del corredor) Nada, nada.

CHACHA.

Pues sí que estamos bien.

c-Isabel obri la porta i se'n va llançant-li un bes amb la mà.

FE

19.1(78). Exterior. Dia. Carrer Major.

a-PML d'Isabel i la seua mare, a qui agafa pel braç, caminant pel carrer Major.

S'acosten a la càmera fins un PM.

TRAV. cap arrere, seguint el seu caminar.

SO: música.

MARE.

(Mirant Isabel) La chacha cada día está más destarifada. ¿Qué es eso de nada que decías?

ISABEL.

(Quasi sense mirar sa mare) Cosas de ella. (Llevant-li importància a l'assumpte) Que ayer me acompañó a casa un chico , ella me vio y se hace ilusiones.

MARE.

(Mirant-la amb complicitat i illusionada) Yo también, yo también te vi.

ISABEL. (Despreocupada i sense mirar-la) Ah, ¿sí?

MARE. Sí. Y ¿quién es...?

ISABEL. (Evitant la mirada de sa mare) Juan no sé qué. No me acuerdo.

MARE. (Mirant Isabel) ¿De aquí?

ISABEL. (Sense mirar sa mare) No. Forastero.

MARE. (Mirant Isabel) ¿De paso?

ISABEL. (Sense mirar-la) No. Trabaja aquí. En un banco, creo.

MARE. (Amb gest de decepció) Ay, vaya por Dios.

ISABEL. (Mirant-la i aturant-se les dues) Pero mamá, si ya no quedan marqueses.

b-EI TRAV. s'atura quan elles ho fan.

MARE. (Somrient amb complicitat) Mmm, y tú
¿qué sabes?

ISABEL. Anda, que no llegamos.

c-Ixen de camp per la dreta.

T

19.2(79). PG del carrer on dóna la porta de la catedral. Mare i filla entren en camp per l'esquerra, en PT, caminant a pressa cap a la porta. Un escombraire agrana el carrer, i algunes dones es dirigeixen amb presses a la catedral.

SO: la mateixa música i campanades ràpides.

Quan les dues són prop de la porta, Juan entra en camp per la dreta, en PM, amagant-se en el cantó de l'edifici que hi ha enfront de la catedral. Té un cigarret en els llavis, mirant-les a elles primer, i després en l'altre sentit, com si temera que algú el veiera. Finalment s'ajusta la gavardina, llança el cigarret i es dirigeix decidit cap a la catedral.

FE (ràpida)

20.1(80). Interior. Catedral. Penombra. PM d'Isabel agenollada, llegint el missal. En el banc de darrere, un poc més a l'esquerra, en PMC, la mare fa el mateix. Al fons, a l'esquerra, hi ha un altar, que es veu parcialment, i el dosser d'un púlpit.

Angulació de la càmera lleugerament CONTRAPICADA, des del lateral dret.

SO: silenci.

Isabel alça la vista i mira al front.

T

20.2(81). PG de l'interior de la catedral amb Isabel i la seua mare al fons, i una altra dona a l'esquerra, més pròxima a la càmera. De seguida entra en camp Juan, per baix, en posar-se d'empeus i quedar en primer terme en PM. S'ajusta la gavardina i es queda mirant al front.

Angulació de la càmera lleugerament CONTRAPICADA, des del lateral dret, i a una altura intermèdia entre Juan i Isabel.

SO: silenci.

T

20.3(82). a-Com 20.1. Isabel continua mirant atentament al front.

b-Al final, quan algú passa pel corredor central, a l'esquerra, hi fa una ullada

ràpida, com si temera que es descobrira l'interés de la seua mirada, i baixa la vista amb un suau somriure de timidesa. La mare també alça la vista un instant cap a la dona que entra en camp per l'esquerra, però torna al seu missal.

SO: passes de la persona que camina, primer fora de camp, després en camp.

T

20.4(83). a-Com 20.2.

b-Al fons la dona s'asseu darrere de la mare d'Isabel, a l'esquerra. En primer terme, Juan mira al seu voltant, com qui ja no sap què fer-hi. Isabel està mirant al front; després baixa la mirada; finalment l'alça i veu com Juan gira molt el cap a l'esquerra, quasi està a punt de mirar darrere seu, però s'atura i torna la mirada al front.

T

20.5(84). PMC d'Isabel que baixa el cap, més per amagar la mirada que per llegir. Per damunt del seu muscle dret es veu la mare llegint.

Angulació de la càmera lleugerament CONTRAPICADA, des del lateral dret.

SO: silenci.

T

20.6(85). PP del cap de Juan d'esquena.

Angulació de la càmera CONTRAPICADA, des del lateral esquerre.

Juan gira el cap un poc a la dreta, com per mirar darrere, però no arriba a fer-ho.

SO: silenci.

T

20.7(86). PPP del rostre d'Isabel des del lateral dret. El rostre està lleugerament desplaçat a la dreta de l'enquadrament, de manera que queda aire per baix i per l'esquerra, zona que és més illuminada i cap on ella mira. El cap està tallat a l'altura del front. La part dreta és molt fosca. Es veu parcialment la mare.

T

20.8(87). PPP del cap de Juan d'esquena, des del lateral esquerre. El seu cap ocupa la meitat esquerra de l'enquadrament. Amb molta rapidesa gira el cap a la dreta i se li veu el rostre, amb la mirada dirigida lleugerament a la dreta, buscant sorprendre la d'Isabel. Amb aquest gest ocupa l'espai central de l'enquadrament.

SO: soroll del girar de peus.

T

20.9(88). Com 20.7. p/cp Isabel veu el que volia veure, però al mateix temps és vista i descoberta, i baixa el cap humilment.

SO: silenci.

T

20.10(89). Com 20.4, però Juan té encara mig cos girat cap arrere. Torna a la posició frontal, amb un somriure de victòria en els llavis. Com qui ha aconseguit el que volia, es gira a la dreta per abandonar el banc.

T

20.11(90). a-PMC de Juan, des del lateral esquerre.

b-Juan acaba de girar-se i comença a caminar lentament cap avant, en direcció a Isabel, buscant-la amb la mirada (que es dirigeix a la dreta, fora de camp). Juan primer té un gest seriós, però després somriu amb la seguretat de qui té la presa segura.

TRAV. lent cap arrere, seguint el caminar de Juan.

SO: els passos de Juan.

T

20.12(91). a-PM d'Isabel agenollada, fent com que llig el missal. La mare i l'altra dona continuen darrere.

Angulació marcadament PICADA, des del punt de vista de Juan.

b-ZOOM cap avant, aproximant-se a Isabel.

c-Moviment de GRUA que, alhora que descendeix, rectifica l'enquadrament a l'esquerra, deixant Isabel en el límit de la vertical dreta i, el que és més important, deixant fora de camp el corredor pel qual avança Juan. La càmera abandona el picat

quan deixa de coincidir amb el punt de vista de Juan. A partir d'aquest moment, la càmera s'atura davant d'Isabel, amb angulació normal. Una ombra que apareix puntualment sobre el muscle esquerre d'ella indica que Juan passa de llarg pel seu costat. Ho confirmen els passos i el fet que Isabel alça la mirada quan sap que ja no és observada. La seua mirada és vacilllant, com intentant esbrinar què farà Juan allà darrere, ara que només el soroll dels seus passos la informen sobre els seus moviments.

SO: passos de Juan.

d-Quan ja no se senten més passos, hi ha una breu PAN. HOR. DRE. que inclou en camp una part del corredor pel qual se n'ha anat Juan.

SO: silenci.

e-Una lleugera rectificació amplia l'enquadrament, i hi inclou parcialment Juan, al fons, d'empeus i de front a la càmera, esperant. Juan mou els peus, com per fer saber a Isabel que encara hi és. Darrere seu hi ha una gran reixa, probablement d'una petita capella.

SO: soroll dels peus de Juan.

f-Isabel, amb gest vacilllant, no s'acaba de decidir a fer alguna cosa. Desvia la mirada a la dreta i hi mou lleugerament el cap com per girar-se, però no s'hi atreveix, i torna a baixar el cap.

T

20.13(92). PM de Juan, des del lateral dret. Es troba desplaçat a la dreta de l'enquadrament. La seua mirada, espectant, es dirigeix a l'esquerra, a Isabel, fora de

camp. Darrere seu es veu parcialment la reixa.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

SO: silenci.

T

20.14(93). a-PM d'Isabel d'esquena des del lateral esquerre. La seua mare és darrere seu.

Angulació lleugerament PICADA.

b-Gira el cap a l'esquerra, com per mirar darrere, però no ho fa.

SO: soroll suau del moviment d'Isabel.

T

20.15(94). PP de Juan, com en 20.13., que continua mirant Isabel fixament.

SO: soroll d'algun moviment fora de camp.

T

20.16(95). a-PP del cap d'Isabel, d'esquena, des del lateral esquerre, lleugerament desplaçat a l'esquerra de l'enquadrament.

b-Isabel gira el cap a l'esquerra molt lentament, fins que se li veu totalment el rostre, tallat pel front, que ara ocupa una posició central dins de l'enquadrament. La seua mirada es dirigeix a Juan, a la dreta, fora de camp.

SO: silenci.

T

20.17(96). p/cp PPP del rostre de Juan, des del lateral dret. Juan somriu obertament i fa un gest de salutació amb el cap.

SO: silenci.

T

20.18(97). p/cp Com 20.16. Isabel percep el gest de Juan i es gira ràpidament i nerviosa.

SO: silenci.

T

20.19(98). Com 20.12. Isabel, amb el nervis, deixa caure el seu missal. S'inclina per recollir-lo mentre la seua mare alça el cap i la mira.

SO: música intensa (diegètica) de l'orgue de l'església.

T

20.20(99). Com 20.15, amb Juan mirant al terra i tocant-se la barbeta amb la mà, com si no sabera què fer. Finalment alça la mirada tímidament.

SO: la mateixa música diegètica.

T

20.21(100). a-Com 20.5, però només amb la mare d'Isabel que mira cap arrere i somriu satisfeta. b-De seguida Isabel entre en camp des de baix (en alçar-se de recollir el missal), i seriosa i un poc avergonyida passa pàgines del llibre (que és fora de camp). Respira nerviosament, però fa un esforç per asserenar-se. Finalment somriu obertament, alça la mirada orgullosa, i torna els ulls al llibre. Darrere seu, la mare la mira de tant en tant, somrient.

SO: la mateixa música diegètica i el soroll de les pàgines del missal.

FE

21.1(101). a-PA, lateral, d'Isabel i Juan caminant pel carrer de les columnes. Isabel encara porta el vel posat i el missal en la mà. Juan té les dues mans ficades a les butxaques. De tant en tant passen algunes persones per l'altra banda de les columnes.

b-TRAV. cap arrere, un poc lateral, seguint el moviment de la parella.

ISABEL.

(Mirant atentament Juan) Pero, ¿por qué? Eso es lo que aún no entiendo...

JUAN.

(Desviant de tant en tant la mirada) Ya

se lo he dicho muchas veces. Quería hablar con usted. No tenía otra solución. Por eso he ido a la iglesia. Necesitaba verla. ¿No me cree?

ISABEL.

(Mirant encara Juan) ¿Por qué no voy a creerle?

Breu silenci durant el qual Juan mira fixament al terra.

ISABEL.

¿Qué va a decir en el banco?

JUAN.

¿Eh?

ISABEL.

Ha perdido toda la mañana...

JUAN.

Cualquier cosa. No se preocupe. Eso no tiene importancia. Lo importante es lo otro.

Isabel dirigeix ràpidament la mirada envers Juan, entre sorpresa i atemorida.

ISABEL.

¿Lo otro?

JUAN.

Usted.

Isabel queda en silenci i baixa la mirada. S'aturen i queden l'un enfront de l'altre.

c-S'atura el TRAV..

JUAN.

Isabel, aún no me ha contestado.

ISABEL.

(Sense a atrevir-se a mirar-lo als ulls)

¡Oh!, pues, ¿por qué quiere salir conmigo?

JUAN.

¿Le parece extraño?

d-Caminen de nou, Isabel un poc per darrere de Juan i mirant-lo atentament.

Juan, en canvi, dirigeix la seua mirada al terra, després al front, i alguna vegada a Isabel.

Continua el TRAV..

JUAN.

No lo es. Tengo un millón de razones.

La primera, que quiero salir con usted.

Luego, lo necesito. Después, me

interesa. Créame, yo sé cómo funcionan

las cosas aquí. La gente habla en

seguida. En fin, tampoco soy ningún

crío. Si la invito a salir es que...

e-S'aturen i Juan la mira als ulls.

S'atura el TRAV., un poc després que ho facen ells.

JUAN.

...Es que para mí es muy importante.

f-Tornen a caminar.

Continua el TRAV..

JUAN.

Claro que a lo mejor a usted no le interesa salir conmigo.

ISABEL.

No, no, por favor, no es eso. Si es que...

JUAN.

(Tallant-la) Entonces no lo piense más. Saldremos. (Emocionat) La llevaré al cine. Hoy estrenan una película americana en colores presentando la cocina más blanca y mejor del mundo.

ISABEL.

(Rient) Oh, se burla de mí.

JUAN. No, me acuerdo. ¿Vengo a buscarla?

ISABEL. (Vecilllant) Sí, pero no a mi casa (mirant cap a dalt i aturant-se), a la puerta del cine, ¿quiere?

JUAN. ¿A las seis?

ISABEL. Sí. (Donant-li la mà) Adiós.

g-Isabel es gira i se'n va per sota del porticat.

JUAN. Adiós.

Juan, que estava quasi d'esquena a la càmera, es gira i hi queda de front. Xiula la cançó que va cantar amb els seus amics (la de "¡Qué bromazo, qué bromazo...!"), però s'atura. Mira cap a dalt, sospira i torna a girar-se, mirant cap al lloc per on se n'ha anat Isabel. Torna a xiular la mateixa cançó, s'ajusta la gavardina i se'n va per on havia vingut.

FE

22.1(102). Interior. Habitació d'Isabel.

a-PM, lateral, d'Isabel en camisó i gitada, mirant el sostre. L'habitació està a fosques.

Angulació PICADA.

SO: la música no diegètica d'altres vegades, lenta.

Isabel es gira cap a la seua dreta per encendre la llum de l'habitació.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment d'Isabel.

b-Isabel s'incorpora i s'asseu, en PMC, en el llit, passa els braços pels genolls flexionats i es queda seriosa amb la mirada perduda en el buit.

PAN. OBL., a la dreta i amunt, per reenquadrar Isabel.

c-Isabel mira cap a la seua esquerra i s'alça per aquesta part del llit. Camina, d'esquena a la càmera, i encén el llum d'una altra part de l'habitació. Agafa un vestit i posant-se'l per davant, contempla el resultat davant un espill gran, de cos complet.

PAN. HOR. DRE. seguint el moviment d'Isabel, fins enquadrar-la en PG davant l'espill, amb un llum de peu a l'esquerra i envoltada per diversos mobles amb alguns muntons de roba.

d-Isabel, que continua d'esquena a la càmera, deixa el primer vestit i n'agafa un altre.

PAN. HOR DRE. i després PAN. HOR. ESQ. molt lleugeres seguint els moviments d'Isabel.

T

22.2(103). PMC d'Isabel des del lateral dret i d'esquena a la càmera. Se la veu reflectida

en l'espill mirant atentament com li senta el vestit. Després la seua mirada es passeja pel seu rostre i de sobte n'és conscient. Deixa caure el vestit i recorre el rostre amb les mans, buscant potser algun tret de bellesa, potser les marques de l'edat... Finalment baixa els ulls, resignada.

SO: la mateixa música.

T

22.3(104). a-Com 22.1.c, però amb l'enquadrament lleugerament desplaçat a l'esquerra.

b-Fa un pas endarrere, es gira i torna cap al llit. Apaga el llum amb gest de tristesa.

c-Es tomba cap avall, en PMC, creuada sobre el llit, amb el cap prop de la tauleta de nit.

PAN. HOR. ESQ. seguint aquest moviment, i PAN. VER. AVA. quan es tomba, quedant la càmera en angulació PICADA.

SO: la mateixa música.

d-La zona de la tauleta de nit encara es troba ill·luminada. Isabel amaga el rostre entre els braços.

e-Alça el cap i incorporant-se un poc, agafa el llibre que hi ha sobre la tauleta, el missal, quedant en PML.

PAN. VER. AMU. i PAN. HOR. DRE. molt lleugeres, seguint el moviment d'Isabel mentre s'incorpora.

f-Obri el llibre, en trau les dues entrades de cinema i es tomba cap amunt, cap a

la càmera, amb gest de complaença, amb admiració fetitxista.

ZOOM cap avant, fins que Isabel queda en PM.

ISABEL.

(Amb lentitud) Cinema "Moderno".
Tarde. Veintisiete. Octubre. Cincuenta y
cinco. Butaca de patio. Fila doce,
número seis. (Mirant l'altra entrada i
somrient) Número ocho.

g-Isabel juga amb les entrades canviant-les de posició: l'una al costat de l'altra,
l'una en el lloc de l'altra... i somriu feliç.

T

22.4(105). PP d'Isabel, lateral, que es gira i queda totalment cap amunt, amb la mirada
perduda en el sostre, un somriure als llavis, i les entrades en la mà, prop del cor.

Angulació de la càmera molt PICADA.

SO: la mateixa música.

FN/ON

23.1(106). Exterior. Dia.

a-PG de la muntanyeta on es troba la ciutat, amb cases i un campanar.

b-PAM. VER. AVA. seguint la muntanya i després el riu que corre per baix.
S'atura en PG del riu. Angulació PICADA.

c-ZOOM cap arrere, i Juan i Isabel queden en camp, en PMC, mirant el riu d'esquena a la càmera, davant d'una barana. Angulació PICADA.

SO: campanades llunyanes.

ISABEL.

(Fora de camp, irònica) Isabel, ¿no tienes novio? (Sense ironia, ara) Primero eran las amigas. Siempre hay envidias y ganas de fastidiar. Y a mí, ¿qué?. (En camp, ara) Yo esperaba... Estaba segura de que alguien vendría, vendría y me llevaría de aquí... (Amb falsa veu, i mirant Juan) Isabel, ¿no tienes novio? (Girant-se 180 graus, i quedant de cara a la càmera) Después eran mis tías.

d-ZOOM cap arrere, fins que la parella queda en PM. Angulació PICADA. Juan es gira lentament, quedant també de cara a la càmera; mira al terra, després a Isabel.

ISABEL.

Ya sabe, esas tías que hay en todas las familias y que preguntan y critican, y fisgan. Me molestaban, sí, porque hacían

comparaciones. Pues fulanita ya tiene dos niños, pues menganita está de cinco meses, pues han pedido a zutanita. Me era igual. Yo esperaba.

e-Isabel ix fora de camp per la dreta.

VEU OUT/ISABEL.

Claro que ya no pensaba en un príncipe azul.

T

23.2(107). a-p/cp PM frontal d'Isabel que es recolza en una altra barana i Juan que entra en camp per l'esquerra, i s'hi recolza al seu costat, d'esquena a la càmera. Isabel mou distragudament els dos extrems del mocador que li penja del coll. Al fons hi ha una altra muntanya, cases i per baix corre el riu.

Angulació lleugerament PICADA.

ISABEL.

(Amb veu falsa) Isabel, ¿no tienes novio?. Luego mi madre. Se estaba poniendo nerviosa, se angustiaba.

b-Juan es gira cap a la càmera, però mirant-la a ella.

ISABEL.

Yo con treinta años le parecía una vieja solterona sin remedio, y sólo con la pensión de papá... Era coronel de caballería. En la guerra pudo hacer carrera. Casi todos los que quedan de su promoción son generales, y se murió casi al empezar. Pobrecillo.

c-Juan torna a girar-se, ara d'esquena a la càmera, i mirant a Isabel.

ZOOM molt lent cap avant.

ISABEL.

Total, lo de papá y algunas tierras, muy poca cosa, por la parte de Jaén. No dan casi nada.

d-Isabel es gira d'esquena a la càmera. El ZOOM s'atura un moment en PMC, i després continua entre ambdós personatges, hi passa, deixant-los fora de camp, i enquadrant, en PG, el riu, en perpendicular.

ISABEL.

Sí, la pobre mamá se angustiaba, pero yo, yo esperaba. Tendría que casarme con algún forastero.

e-PAN. OBL. a l'esquerra i avall, seguint el curs del riu i marcant més el PICAT.

ISABEL.

(Fora de camp) Los chicos solteros de aquí ya eran más jóvenes que yo.

T

23.3(108). PG d'un salt d'aigua del riu.

PAN. OBL. a la dreta i amunt, fins acabar en PM d'Isabel, des del lateral dret, i ocupant la meitat dreta de l'enquadrament. Es troba recolzada sobre la barana, amb la mirada perduda, i jugant amb una herba entre les mans.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

ISABEL.

(Fora de camp) Y los solterones... bueno, esos no había que contarlos. (En camp) Isabel, ¿no tienes novio? Ésa soy yo cuando cumplí los que tengo. Y tengo treinta y cinco. (Mirant amunt, a l'esquerra, fora de camp) ¿Soy más...

T

23.4(109). PM de Juan, a la gatzoneta, sobre una roca, amb unes pedretes en la mà, que

meneja de tant en tant. Darrere seu hi ha unes cases en el límit del cingle de la muntanya. Juan ocupa la meitat esquerra de l'enquadrament.

Angulació CONTRAPICADA.

VEU *OUT*/ISABEL.

...vieja que usted? ¿Dos años?

Juan mou el cap, sense voler contestar.

VEU *OUT*/ISABEL.

¿Uno?

Juan torna a moure el cap.

VEU *OUT*/ISABEL.

Bueno, no es mucho.

T

23.5(110). Com 23.3.

ISABEL.

Me miré al espejo y dije: "Isabel, no tienes novio", je, je, y ni esperanza de tenerlo. (Mirant amunt) Eso es un fracaso.

T

23.6(111). Com 23.4.

VEU *OUT*/ISABEL.

Claro, porque, fíjese, salí de las...

T

23.7(112). Com 23.5.

ISABEL.

...monjas hace dieciocho años.(Mirant de tant en tant a Juan) Solo tenía una cosa que hacer: casarme. Dieciocho años. Dieciocho años esperando. ¿Se da cuenta? Y venga a esperar, y venga a pasear arriba y abajo por la calle Mayor. ¿Y qué voy a hacer?

T

23.8(113). Com 23.6.

VEU *OUT*/ISABEL.

He querido ponerme a trabajar. Pero en

seguida mi madre...

T

23.9(114). Com 23.7.

ISABEL.

..."que si soy una señorita", "que si patatín", "que si patatán"... Y mis tías: (amb falsa veu) "Isabel, ¿qué va a decir la gente?" (Somrient) ¿Sabe lo que hago? ¡Sueño! (Rient) ¡Sí!

Isabel baixa un esglaó per aproximar-se a Juan. S'acosta fins PMC, molt lateral, desenfocat.

T

23.10(115). a-Com 23.8, però obrint més el camp.

b-Isabel entra en camp per la dreta i queda en PML, de perfil a la càmera.

ISABEL.

Me imagino cosas. Por ejemplo, me gustaría ser azafata. Debe ser bonito, ¿no? (Girant-se cap a la càmera amb la

mirada perduda) A veces por las noches me despierto y me pregunto por qué no me he casado. No soy muy fea, digo yo. Ni muy tonta, me parece, ni mala persona. Entonces, ¿por qué? (Mirant a Juan, i recuperant el sentit de l'humor) Ah, misterios. (Tornant a mirar al buit) ¿Sabe lo que me pone triste? Pienso, bueno, si por ejemplo me caso este año, y tengo un niño el que viene, le llevaré treinta y seis. Seré una madre vieja. Eso me pone triste.

c-Isabel comença a caminar i Juan s'alça, seguint-la. S'aturen i continuen caminant.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu moviment.

d-Queden en PM, lateral.

Angulació marcadament CONTRAPICADA.

ISABEL.

Y lo otro también.

T

23.11(116). a-PG de la muntanya que envolta un gran barranc. Isabel i Juan entren en camp per l'esquerra i caminen, fins que ella queda en PG i ell, uns metres arrere, en PA, i d'esquena a la càmera. Isabel mira pel barranc, de perfil, i es gira cap a Juan.

ISABEL.

Lo otro es lo del teatro. ¿No sabe? En el Círculo hay una agrupación de aficionados. Todos los años hacemos una función. Pero una función en serio. En el teatro Principal. Yo... yo siempre he trabajado.

b-Juan es gira envers la càmera i encén una cigarreta. Després queda de perfil, mig mirant Isabel.

ISABEL.

No estaba mal. Bueno, pues el año pasado... Es una tontería... Se va a reir. A mí me dio pena. (Caminant cap a Juan) El año pasado ya tuve que hacer, figúrese, el papel de madre de la protagonista.

c-Juan manté la vista en el terra, evitant la mirada d'Isabel.

ISABEL.

Oh, vamos ¿también se pone triste?

Juan alça els muscles.

ISABEL.

No se preocupe por mí. Yo soy fuerte.

Sigo esperando. Todavía puedo aguantar unos años más. ¿no cree usted?

d-Isabel camina una altra vegada cap al barranc. Juan la segueix amb la mirada i queda de perfil (dret) a la càmera, fumant, i mirant al front, sense atendre les indicacions d'ella.

ISABEL.

Mire, los seminaristas, las campanas, el tren.

e-Juan es gira cap a Isabel.

JUAN.

Isabel.

f-Ella s'hi aproxima i s'atura sobre una roca alta, quedant més alta que ell. Ell li

dóna la mà perquè no caiga.

JUAN. (Mirant-la als ulls) Isabel... (Baixant la
.mirada) No, vámonos.

g-Juan s'allunaya ràpidament del seu costat, deixant-la sola, i quedant en PM.

ISABEL. ¿Ya?

JUAN. Sí. (Girant-se envers ella) Venga,
vámonos.

ISABEL. Pero, es que...

JUAN. (Tallant-la) Por favor, vámonos.

h-Juan es gira i ix de camp per l'esquerra. Isabel el segueix.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment d'Isabel.

ISABEL. Como quiera.

i-Isabel ix de camp per l'esquerra.

FE

24.1(117). Interior. Gran Pensión Castilla.

PD, frontal, d'un telèfon penjat de la paret.

SO: soroll del telèfon sonant.

T

24.2(118). PM, lateral, d'una dona major, *Doña* Obdulia, que entrant en camp per l'esquerra i agafant l'auricular del telèfon, que penja de la paret d'un corredor. Pel fons passa un retor.

SO: el mateix soroll (fins que agafa l'auricular).

DOÑA OBDULIA.

Gran Pensión Castilla. Sí. Pues no sé, hijo.

Dña. Obdulia es transforma en reconéixer la veu de Luis, probablement per la possibilitat de començar una llarga conversa amb ell.

DOÑA OBDULIA.

(Contentíssima de i girant-se cap a la càmera) Ah, es usted Luisito, ¿verdad?

La resposta de Luis transforma de nou la seua expressió, probablement perquè

frustra les seues expectatives.

DOÑA OBDULIA. (Seriosa, de nou) Sí, sí. Ya voy a ver.

Deixa l'auricular sobre una taula pròxima (fora de camp) i camina cap a l'esquerra. Arriba davant d'una porta i n'agafa el pom per obrir sense trucar-hi.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

T

24.3(119). Interior. Habitació de Juan.

a-PM de *Doña* Obdulia entrant en l'habitació que és molt fosca.

DOÑA OBDULIA. ¡Uy, qué susto! No sabía que estuviera usted aquí. Y a oscuras.

Doña Obdulia entra i entretanca la porta. Busca la clau del llum.

JUAN. (Fora de camp, sec) No encienda.

b-Doña Obdulia avança.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment, i fins que Juan queda en camp, en PMC, assegut sobre el costat dret del llit i amb el cap recolzat sobre el puny dret; ella és en PML.

DOÑA OBDULIA. (Preocupada) ¿Se encuentra usted mal?

JUAN. (Sense apartar la mirada del terra) No.
Déjeme tranquilo, ¿quiere?

DOÑA OBDULIA. Sí, hijo, sí. La tonta es una...

c-Doña Obdulia se'n va. De sobte es gira, ja quasi en la porta.

DOÑA. OBDULIA. Ah, su amigo Luis pregunta por usted.

JUAN. (Espantat i mirant-la inquiet) ¿Donde?

DOÑA OBDULIA. Por teléfono.

d-Juan s'incorpora i camina envers la dona.

JUAN. Ah. Diga que no estoy. No estoy para
nadie. ¿Lo oye?

c-TRAV. a la dreta, seguint el moviment de Juan, i ZOOM cap avant, fins
enquadrar ambdós en PM, Juan d'esquena a la càmera.

DOÑA OBDULIA.

No me gusta mentir.

JUAN.

(Nerviós) Pues mienta. Diga que no estoy. Que no me ha visto. Que no sabe nada de mí. ¿Entiende?

d-Juan li posa la mà sobre el muscle per fer-la eixir de l'habitació.

DOÑA OBDULIA.

(Aclaparada per la seua vehemència) Sí, hijo, sí.

e-Ella ix de l'habitació, Juan tanca la porta de seguida i hi recolza l'esquena un instant.

f-Després camina lentament cap avant i es recolza sobre una cadira que hi ha al costat esquerre del llit, quedant de perfil (dret) a la càmera.

TRAV. a l'esquerra, tornant la càmera a la posició inicial, però ara amb el camp més obert: es veu tot el llarg de l'habitació que al final s'estreta molt.

Juan tira la cigarreta a terra amb ràbia.

SO: la mateixa música no diegètica, lenta, com misteriosa i lúgubre (des que es queda sol).

T

25.1(120). Interior. Habitació d'Isabel.

a-PM d'Isabel deixada caure sobre el llit, cap amunt.

b-Isabel es gira cap a la seua dreta i queda cap avall, sobre el coixí. Destaca en la il·luminació el blanc de la camisa de dormir i dels llençols.

TRAV. molt lleuger i PAN. VER. AMU. reenquadrant Isabel en moure's.

SO: la mateixa música no diegètica, alegre.

ISABEL.

(Amb dolçor) Juan.

T

25.2(121). Interior. Habitació de Juan.

PM de Juan que s'alça i camina cap a la finestra, mirant-hi i quedant d'esquena a la càmera. La seua ombra es reflecteix en el sostre i en la paret.

SO: la mateixa música, com abans.

T

25.3(122). Com 25.1.b. Isabel assaja el nom de Juan amb diferents entonacions, divertint-s'hi.

ISABEL.

(Ràpid) Juan. (Melosa) Juan.

SO: la mateixa música, com abans.

T

25.4(123). Com 25.2.

a-Juan es gira i camina entre les ombres, nerviós, fins el llit.

b-S'asseu al llit, d'esquena a la càmera, en PM, amb el cap baix.

SO: la mateixa música, com abans.

T

25.5(124). a-Com 25.3.

b-Isabel s'incorpora un poc.

PAN. OBL. amunt i a la dreta, reenquadrant Isabel.

SO: la mateixa música, com abans.

ISABEL.

(Tendrament) Juan.

T

25.6(125). a-Com 25.4.b.

b-Juan es deixa caure cap arrere, i queda mirant el sostre, en PM. Angulació picada. Hi ha un llum que ill'lumina el seu cos, però no el rostre.

PAN. VER. AVA. seguint el moviment de Juan.

Alça els braços i se'ls posa sobre el front.

SO: la mateixa música, més dramàtica.

T

25.7(126). a-Com 25.5.b.

b-Isabel roda cap a la dreta, quedant amb el cap ja fora del llit, quasi en terra, mirant al sostre i amb els braços oberts. Somriu plena de felicitat.

PAN. OBL. avall i a la dreta, seguint el seu moviment.

SO: la mateixa música, més dolça.

FN/ON

26.1(127). Interior. Sala de billar.

a-PC dels amics de Juan, en PM, al voltant d'una taula de billar, jugant-hi: Luis, en primer terme, d'esquena a la càmera; a la seua esquerra, Luciano, de perfil; enfront de Luis, de cara a la càmera, el doctor; i a la seua esquerra, el "calvo".

LUCIANO.

(Amb una cigarreta entre els llavis)

Nada. Ni uno. Je, je.

Tots riuen.

CALVO. (Amb un cigar entre els llavis) Vamos Luisito de lujo por la banda.

Juga Luis.

LUCIANO. ¡Mucho!

CALVO. Bien, hombre, bien.

b-Luis canvia de posició caminant cap a la dreta. El "calvo" es mou per deixar-li lloc i descobrim que Juan també hi és, seriós, recolzat en la paret, amb la gavadina sobre el muscle.

LUIS. (A Juan) Tú dirás.

JUAN. Ya lo he dicho todo. ¿Qué más queréis?
¿Que os pida perdón de rodillas?

c-"El calvo" es mou i ocupa quasi la posició anterior de Luis, el doctor la del "calvo", i Luis en la nova posició passa el guix pel tac.

CALVO. No es para tanto, hombre. Además, es culpa nuestra, (mirant els altres) ¿no?

DOCTOR. Claro, no debíamos haber contado con él.

JUAN. (Molest) Si tomáis las cosas así...

LUIS. (Disposant-se a jugar) ¿Y cómo, si no?

LUCIANO. (Amb un esforç de paciència) Pero en resumen, ¿qué le pasa?

CALVO. Nada, que se raja.

DOCTOR. Pobre chico. (Amb mala intenció, però sense mirar-lo) Eso es falta de...

d-Juan avança ràpidament, alçant el braç com per pegar-li, i el doctor s'escapoleix ràpidament per la dreta. Juan roman ara al costat de la taula.

JUAN. (Provocador) ¿Eso es qué...? ¿Queréis que siga la broma? Pues adelante...

LUIS. (Posant la cama sobre la taula i llevant-se el cigar de la boca) Y luego nos deja

otra vez en la estacada, como anoche.

e-"El calvo" s'acosta a Juan, i el doctor ocupa l'anterior posició de "el calvo".

DOCTOR. Sí, se esconde. Y nosotros haciendo el ridículo, diciendo a todo el mundo que se había declarado a Isabel, y que ya eran novios.

LUCIANO. (Despectiu) Ése, ése no lo hace. Os lo digo yo.

CALVO. No sé. (A Luciano i disposant-se a jugar)
¿Qué te apuestas?

JUAN. (Llevant-li la bola al "calvo", molt molest) ¿Pero os creéis que soy idiota? Me queréis picar, ¿no? Está bien, está bien...

"El calvo" mira els altres amb complicitat.

JUAN. Habéis ganado. (Molt enfadat) Me

apuesto contra vosotros cuatro lo que se os ponga en el moño. (Allunyant-se) Y ya podéis ir pidiendo permiso en casa para que os dejen salir esta noche. Porque esta noche lo celebramos por todo lo alto. Y pago yo, eh. Soy un señorito. (Llançant la bola blaca sobre la taula amb mala llet) ¡Desgracia'os!

f-Juan se'n va molt orgullós i tots riuen sonorament. Abans d'arribar a la porta, Juan es gira i els assenyala amb el dit.

JUAN.

Eh, un momento. Voy, la busco, la digo que la quiero por novio y os traigo su cabeza, si queréis. ¿Oído? Pues sed buenecitos, que ya voy.

Tots riuen sonorament, satisfets per l'èxit de la seua provocació.

T

27.1(128). Interior. Escala del Círculo Recreativo

a-PG de l'escala per on baixa Juan. S'atura un moment i es posa la gavardina.

JUAN. (Girant-se) Pues claro que sí, don Evaristo. Ahora voy a buscarla a su casa.

D. EVARISTO. (Fent-li una palmellada a l'esquena)
Dale recuerdos.

JUAN. De su parte.

Juan se'n va cap a la dreta i don Evaristo cap on era.

FE

28.1(129). Exterior. Nit. Carrer Major.

PG del carrer Major ple de gent contemplant la processó que passa pel mig: un grup d'homes portant grans escapularis, un altre portant la verge, darrere el grup de religiosos, després la banda de música...

Angulació PICADA.

SO: la mateixa música diegètica de tambors marcant el pas de la processó.

T

28.2(130). PG de la verge, que avança trontollant al ritme dels passos dels seus portador.

La verge ix quasi totalment fora de camp.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: el mateix.

T

28.3(131). PG lateral de la processó: darrere de la banda de música amb uniforme militar, amb passos rítmics i sincrònics, una llarga filera de militars camina amb les baionetes calades, molt lluentes.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

SO: el mateix.

T

28.4(132). PC d'un grup de gent apilotada, en PMC, que contempla amb molt d'interés la processó. Algunes de les dones de la processó en desfilen per davant, en PP, amb la mirada baixa i pregant en veu baixa.

SO: el mateix.

T

28.5(133). PC d'una altre grup de gent molt apilotada, als quals només se'ls veu la meitat superior del cap. Hi destaca Juan, en PP, que s'esforça per obrir-s'hi camí cap a

l'esquerra. S'atura un moment per mirar atentament cap a la processó, fora de camp, a l'esquerra.

SO: el mateix.

T

28.6(134). p/cp PG perpendicular a la processó per on, en aquest moment, desfila un grup de dones amb vel en el cap. En primer terme queden els caps dels que contemplen la desfilada, d'esquena a la càmera, i en últim terme, els que hi són de cara.

SO: el mateix.

Angulació lleugerament PICADA.

T

28.7(135). p/cp Com 27.5(129). Juan somriu: sembla haver reconegut Isabel. Intenta avançar-hi.

SO: el mateix.

T

28.8(136). Com 27.4(128) amb Juan obrint-s'hi camí i molestant alguns dels qui hi són. En primer terme continuen desfilant dones. Juan ix de camp per l'esquerra, ja dins el corredor de la desfilada.

SO: el mateix.

T

28.9(137). PM de perfil d'Isabel, amb un vel al cap, aturada darrere d'una altra dona, en fila. A la seua dreta hi ha un grup dels que contemplen la processó. Juan entra en camp per la dreta, corrent. Agafa Isabel pel braç tot just quan ella comença a caminar, i alhora mira preocupat a la dreta, als que la segueixen.

SO: el mateix.

JUAN.

¡Isabel! ¡Isabel!

T

28.10(138). Com 28.3, ara amb la banda militar de música, que, caminant, fa sonar els tambors i després també les trompetes. Darrere s'acosten els militars amb baioneta.

SO: el mateix, però més intens, amb trompetes.

T

28.11(139). PMC d'Isabel, en la seua filera, amb Juan a la seua esquerra diguent-li a l'oït alguna cosa que no se sent. Isabel mira al front i somriu, entre sorpresa i satisfeta pel

que només ella està escoltant.

Angulació PICADA.

Isabel i Juan s'acosten a la càmera fins un PP d'ambdós.

TRAV. cap arrere, seguint el caminar de la parella en PP.

Una dona major, la que va darrere d'Isabel, trau el cap per la dreta d'Isabel, amb gest de reprovació per la presència impertinent de Juan.

T

28.12(140). PC de la banda de música, amb els primers components en PA, caminant i tocant la trompeta. S'acosten fins PM.

SO: el mateix.

T

28.13(141). Com 28.11. La dona de darrere de vegades queda amagada pel cos d'Isabel, de vegades apareix amb el mateix gest. Juan no para de parlar, sense que se li senta.

SO: el mateix.

T

28.14(142). Com 28.12, ara amb els primer personatges en PMC, fins que ixen de camp per l'esquerra, seguits per altres membres de la fila.

SO: el mateix.

T

28.15(143). Com 28.13. Ara la dona es deixa veure pel buit entre Isabel i Juan. Aquest parla molt efusivament, sense que el sentim. Només se sent l'última frase, quan la música baixa el to ocasionalment.

SO: el mateix, oportunament més baix, només de tambors.

JUAN.

¡...y te quiero!

Sorpresa perquè de sobte les paraules de Juan les han escoltades altres, la parella mira al seu voltant, Isabel avergonyida també.

T

28.16(144). p/cp PP lateral de tres dones de mitjana edat amb vels, l'una al costat de l'altra, que giren el cap cap arrere, sorpreses. Encara hi ha una quarta que trau el cap com pot entre les altres.

SO: el mateix.

T

28.17(145). PPP lateral de dues dones majors amb vel que també giren el cap cap arrere, amb gest de reprovació. La ill·luminació és bastant fosca, la qual cosa els dóna un aire tètric.

SO: el mateix.

T

28.18(146). Com 27.15(139), amb Isabel mantenint la mirada al front, i Juan mirant al seu voltant, nerviós.

SO: el mateix.

T

28.19(147). PPP lateral de dues dones majors amb vel, amb una ill·luminació molt fosca, mirant cap arrere.

SO: el mateix.

T

28.20(148). PPP lateral d'una dona major mirant cap arrere amb gest de reprovació. La ill·luminació és també molt fosca.

SO: el mateix.

T

28.21(149). a-Com 28.18. Isabel somriu sense atrevir-se a mirar a Juan a la cara, i ell parla molt apressa, nerviosament, amb ganes d'acabar prompte.

JUAN. Y te quiero, ya lo sabes. Vengo por tí,
para ser tu novio. Tu novio de verdad.
Para ser tu marido. ¿Verdad que tú
también me quieres, Isabel?

b-La dona de darrere ha tornat a aparéixer entre la parella, amb gest de reprovació. Al final acaba parlant-li a Juan, al mateix temps que parla ell, diguent-li alguna cosa que no se sent.

DONA. ...

SO: el mateix dels tambors. Després de la pregunta de Juan, les dones comencen a cantar a cor.

COR. Santa, Santa María...

JUAN. (Somrient) Luego te veré. Te espero
aquí... en la calle Mayor...

Isabel el mira als ulls per primera vegada.

JUAN. Cuando termines todo esto... enfrente del Bar Miami...

v

DONA. (Interrompent-lo) Diga, ¿es usted de la Congregación?

JUAN. (A la dona) No, no... Pero si quiere me apunto, señora.

Isabel mira de tant en tant l'escena i somriu, divertida i feliç. A Juan li diu que sí amb els ulls.

DONA. (Molesta) Que no es usted de la Congregación...

JUAN. (Sense fer cas a la dona) Adiós, adiós, Isabel. Hasta luego...

DONA. (Agafant-lo per la gavardina) ¡Márchese...!

JUAN. (Impertinent) ¡Ya me voy, señora...!

DONA. (Empentant-lo) ¡Márchese!

c-El TRAV. s'atura. Isabel ix de camp per l'esquerra. En camp queden la dona i Juan, barallant-se.

d-Després hi ha PAN. HOR. DRE. seguint els passos de Juan cap arrere, fins que s'atura en PM, empentat per la dona, que el deixa i ix de camp per l'esquerra. Darrere seu altres dones la segueixen, cantant. Juan queda en camp i alça el braç, acomiadant-se d'Isabel.

SO: el mateix.

T

28.22(150). p/cp PMC, un poc lateral, d'Isabel somrient, caminant lentament cap arrere. Alça una mà per saludar a Juan. Poc a poc s'allunya de la càmera al temps que la dona, més baixeta, entra en camp per la dreta, mirant cap arrere, a Juan, amb cara de reprovació.

Angulació molt CONTRAPICADA.

La illuminació al voltant d'Isabel és molt fosca i crea l'efecte del clarobscur. Això, i el vel que porta, juntament amb l'angulació contrapicada i el cant religiós, enalteix la figura d'Isabel i la fa aparéixer com una imatge virginal.

Finalment les dues dones ixen quasi totalment de camp, restant-hi només la

foscor.

SO: el mateix.

T

28.23(151). p/cp Com 27.21(145)-d. Juan, somrient, alça un braç, i després l'altre, saludant a Isabel. Per la seua dreta continuen passant les dones de la processó, algunes de les quals el miren somrient.

b-Finalment es decideix a abandonar la processó.

SO: el mateix.

COR.

(Cantant);...ahora, y en la hora de
nuestra muerte! ¡Amén! ¡Jesús.!

T

28.24(152). PP lateral d'Isabel que mira cap arrere i després torna la mirada al front. Somriu plena de felicitat. A la seua dreta, en segon terme, camina la dona major, parlant sense que se l'escolte i mirant-la de tant en tant amb gest recriminatori; de vegades queda amagada pel cos d'Isabel.

Angulació PICADA.

TRAV. cap arrere seguint els passos d'Isabel.

La illuminació al voltant d'Isabel és molt fosca, destacant-hi especialment el seu

rostre.

SO: el mateix, més triomfal, amb tambors, trompetes i platerets.

El cor torna a cantar i Isabel s'hi afegeix, un poc endarrerida en la lletra, però exultant de felicitat.

COR. (Cantant) ¡Dios te salve, salve María...,
llena eres de Gracia...!

ISABEL. (Cantant) ¡Dios te salve, salve María...,
llena eres de Gracia...!

FE

29.1(153). Interior. Café de Pepita.

a-PM lateral de Tonia darrere de la barra del cafè encenent-se una cigarreta.

Vesteix una samarreta molt escotada i ajustada.

SO: música no diegètica de ball.

Tonia alça els ulls i rep amb un somriure Juan qui, poc després, entra en camp per l'esquerra, amb gavardina. Tonia posa la seua cigarreta entre els llavis de Juan, també en PM, i ix de darrere de la barra.

b-Juan es gira, quedant d'esquena a la barra, mentre Tonia pega la volta a la barra i s'hi atura.

TRAV. a la dreta seguint el desplaçament dels personatges.

TONIA. (Somrient) Nada. Creí que eras de otra manera.

JUAN. ¿Cómo?

TONIA. (Aproximant-s'hi, amb dolçor) Más hombre... Más...

d-Tonia es gira i puja un parell d'esglaons de l'escala que hi ha al seu costa, agafant Juan de la mà. Es gira cap arrere.

TONIA. ...más entero.

JUAN. Pero si total es una broma. (Soltant-se) Para reirnos.

TONIA. (Seriosa) ¿Todos?

JUAN. (Evitant la mirada) No te entiendo.

TONIA. ¿Ella también se va a reir?

JUAN. ¡Va! No le va a pasar nada.

JUAN. (Davant de Tonia) Tonia.

TONIA. (Més calmada) ¿Qué...?

JUAN. (Amb dolçor) No te enfades, mujer.

TONIA. Je, je. (Apartant-lo sense èmfasi)
¡Sinvergüenza...!

Tonia es gira, obri la porta i entra en l'habitació, ixint de camp.

c-Ella (fora de camp) encén el llum, Juan hi entra (ixint de camp) i tanca la porta.

FN/ON

30.1(155). Interior. Dia. Escala de la casa d'Isabel.

a-PG lateral d'Isabel baixant les escales, a salts, molt contenta, amb abric i guants.

Isabel mira al front, buscant algú, i somriu.

ZOOM cap arrere i PAN. HOR. ESQ. seguint els moviments d'Isabel.

b-Isabel queda en PP.

SO: música alegre.

T

31.1(156). Exterior. Dia. Carrer porticat on viu Isabel.

a-PM de Juan, amb les mans en les butxaques dels pantalons, que camina lentament amunt i avall, esperant algú, i mirant de tant en tant cap amunt. Per darrere seu passen diverses persones.

SO: la mateixa música alegre que abans.

b-Isabel entra en camp pel fons a l'esquerra, en PA. Juan la veu i s'hi acosta. Es donen la mà, quedant els dos en PA.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan.

JUAN. (Donant-li la mà) Hola.

ISABEL. (Donant-li la mà) Hola.

JUAN. ¿Vamos?

ISABEL. (Assentint amb el cap) Vamos.

Isabel mira cap amunt, a l'edifici, i Juan també.

ISABEL. Je. La chacha.

Juan saluda amb la mà, i tots dos se'n van.

T

32.1(157). Interior. Dia. Casa d'Isabel.

a-PM lateral de la criada, amb toca, guaitant per la finestra, i de la mare d'Isabel.

CHACHA. (Sospirant) ¡Qué simpático!

La criada es gira i veu la mare eixugant-se les llàgremes amb un mocador.

CHACHA. Pero vamos, ¿a qué viene llorar?

La mare fa uns passos cap avant perquè no li veja la cara.

MARE. (Sense mirar-la) ¿Donde está mi velo?

La criada camina per darrere de la mare, l'agafa i li'l dóna.

PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de la criada.

b-La mare queda en PMC i la criada darrere, en PM.

CHACHA. ¿Va usted a salir?

MARE. Sí. Quiero empezarle una novena a la Virgen.

La criada es lleva ràpidament la toca i es disposa a anar amb ella.

b-Entren en camp per la dreta tres amigues d'Isabel que caminaven en sentit contrari al de la parella. Tots s'aturen (el TRAV. també) i les tres xiques saluden Isabel efusivament, besant-la. A Juan no li diuen res.

TOTES.	¡Hola! ¡Hola!
XICA 1.	¡Isabel! ¿Cómo estás?
XICA 2.	¡Qué alegría!
XICA 3.	(Mirant-la de dalt a baix i tocant-li el vestit) Huy, qué vestido...
XICA 2.	Estás preciosa...
XICA 1.	Y mucho más joven...
XICA 3.	(Mirant a Juan) Es tu novio, ¿no?
XICA 1.	Sí, sí.
XICA 2.	No sabes cuánto me he alegrado... (Tocant-li la galta) Pobrecilla...

XICA 1. Yo no me lo quería creer, (a la xica 3)
¿verdad?

XICA 2. Sí, pero al fin, fíjate...

XICA 1. (Mirant de dalt a baix Juan, i després
Isabel) Bueno, os dejamos.

ISABEL. (Somrient) Adiós.

XICA 3. (Anant-se'n) Adiós, guapa.

XICA 2. (Anant-se'n) A ver qué hacéis...

XICA 1. (Anant-se'n) Venid el domingo a
merendar a casa, ¿eh?

ISABEL. Sí, sí...

c-Isabel i Juan continuen caminant: Ell seriós, ella mirant-lo un poc preocupada pel seu silenci.

TRAV. cap arrere seguint el seu desplaçament.

buena, decente donde las haya, limpia...
¿Verdad, Manuel? (A Isabel) ¡Qué
alegría, qué alegría! ¡Pues y lo contenta
que estará tu madre...! Pobrecilla... No
tenía otro pío que casarte. Siempre nos
lo estaba diciendo, (al seu marit)
¿verdad, Manuel? (A Isabel) Ya sabes
que nos hemos alegrado tantísimo... Tu
trabajito te ha costado, ¿eh?... (A Juan)
Pero lo que mucho vale... (Al seu marit)
¿verdad, Manuel? (Besant Isabel) Adiós.
Adiós, guapa. (Donant la mà a Juan) Y
tantísimo gusto, joven.

f-Isabel i Juan comencen a caminar. El matrimoni es queda un instant mirant-los.
TRAV. cap arrere seguint el seu desplaçament.

DONA.

(Fent-li unes palmadetes en el muscle al
seu marit) ¡Si casi parecen de la misma
edad! ¿Verdad, Manuel?

ISABEL.

(Somrient) No pongas esa cara. Lo dicen
sin mala intención.

JUAN. (Seriós) Eres buena, Isabel. Te lo crees todo.

ISABEL. Pero si es natural. Es el primer día que salimos como novios, ¿qué quieres que digan?

JUAN. Lo que les dé la gana. Pero yo no los voy a oír... ¡Vámonos...!

T

34.1(159). Exterior. Dias. Albereda.

a-PG del camí de l'albereda. Pel fons camina, en grups de tres en tres, una llarga filera de seminaristes.

JUAN. (Fora de camp) ¡...de aquí!

SO: sona una campanada.

T

34.2(160). p/cp PG del marge dret del camí; el camí es veu parcialment. Isabel i Juan hi són, al fons, entre els arbres, abraçats.

SO: comença la mateixa música, primer dramàtica, després d'enamorats.

T

34.3(161). PMC de Juan d'esquena a la càmera i d'Isabel davant seu, separant-se'n després d'haver-se besat. Ella obri els ulls i té cara d'enamorada.

SO: la mateixa música.

T

34.4(162). p/cp PMC de Juan de cara a la càmera, seriós, inexpressiu. Isabel és d'esquena a la càmera, en PP.

SO: la mateixa música.

T

34.5(163). Com 34.3. Isabel somriu plena de felicitat.

SO: la mateixa música.

ISABEL.

Ah...

Isabel deixa caure el seu cap sobre el muscle de Juan, que l'agafa pels braços.

ISABEL.

¡Cómo te quiero, Juan!

T

34.6(164). Com 34.4, però ara amb Isabel recolzada sobre Juan. Ell continua inexpressiu.

SO: la mateixa música.

Finalment Juan somriu i li acarona els cabells amb la mà esquerra.

T

34.7(165). Com 34.5. Isabel se separa de Juan per mirar-lo a la cara i, agafant-li-la amb les dues mans, comença a menjar-se'l a besos, emocionada.

SO: la mateixa música.

ISABEL.

Te quiero, Juan. Te quiero...

JUAN.

¡Isabel...!

ISABEL.

Te quiero. ¡Cómo te quiero!

T

34.8(166). Com 34.6. Isabel continua besant emocionadament Juan. Ell està seriós, rígid.

SO: la mateixa música.

JUAN.

¡Isabel!

ISABEL.

¡Te quiero!

JUAN.

¡Isabel!

ISABEL.

¡Te quiero!

T

34.9(167). Com 34.7.

SO: la mateixa música.

JUAN.

¡Isabel, escucha!

ISABEL.

(Sense escoltar-lo) ¡Te quiero, Juan, te
quiero! (Més besos) ¡Cómo te quiero...!

De sobte, tallant-la, Juan la besa en la boca decididament i apassionada (tot i que
tapa el bes amb el seu cos).

T

34.10(168). Com 34.2, besant-se.

SO: la mateixa música, que acaba.

T

35.1(169). Interior. Bar Miami.

a-PM dels amics de Juan davant la barra del bar, bebent unes copes, xerrant i rient fortament.

TOTS.

¡Ja, ja, ja...!

CALVO.

(Al cambrer, que és fora de camp) ¡Pon otra ronda de blancos!

DOCTOR.

(Mirant el rellotge, i al "calvo") Oye, ¿no tarda?

CALVO.

¿Quién?

DOCTOR.

Juan.

CALVO. Je, je. ¿Ya no te acuerdas de cuando eras novio de tu Conchita?

DOCTOR. (Despectiu) Va...

LUIS. (A Luis i al doctor) ¿No sabéis el plan?
(Al "calvo") Díselo, "calvo".

CALVO. Que hemos pensado éste y yo, que lo mejor es ir deprisita... Primero Juan la tiene que pedir. Y luego, para anunciar la boda, damos una fiesta...

LUCIANO. ¿Damos...? ¿Nosotros...?

LUIS. No, hombre, no. Es un decir. Aprovechamos el Gran Baile del Círculo.

DOCTOR. Pero eso es enseguida...

CALVO. ¡Mejor...!

LUCIANO. (Animant-se) Y en el baile del Círculo,
¿qué?

CALVO. Pues en el baile del Círculo... ¡tiramos de
la manta!

LUCIANO. ¿Cómo?

LUIS. Ahí está el detalle...

CALVO. Se me acaba de ocurrir...

DOCTOR. Venga, cuenta. (Al cambrer, que
continua fora de camp) ¡Más veneno,
niño!

LUIS. Todavía no está muy perfeccionado,
pero...

Luis fa un gest per indicar que tot està programat, que ixirà bé.

b-Se'n va cap al fons per agafar el seu abric.

LUCIANO. ¿Qué, esperamos a Juan?

CALVO. (Al doctor i a Luis) Mejor no, ¿eh?

LUIS. Déjalo tranquilo. (Agafant l'abric com si fora una dona i fora a besar-la) Se estará despidiendo...

ALTRES. (Sonorament, a l'uníson) ¡Ja, ja, ja...!

T/N

36.1(170). Interior. Nit. Portal d'Isabel.

PMC lateral d'Isabel besant apassionadament a Juan, i aquest buscant amb la mirada alguna manera d'aturar-la. El bes és molt llarg.

SO: la mateixa música, tranquil·la.

Quan se separen, ella sembla estar en el cel (sense soltar-lo), ell s'ajusta ràpidament la corbata i se n'acomiada.

JUAN. Hasta mañana, Isabel.

ISABEL. (Amorosament) No, no me dejes. No te vayas...

JUAN. Es tarde.

ISABEL.

¿Tarde...?

Juan assenteix amb el cap i intenta anar-se'n cap a la dreta. Ella el segueix.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu desplaçament.

ISABEL.

(Sense soltar-lo) Juan, Juan, ¿no me
quieres?

JUAN.

(Com per compromís) Sí, mujer.

ISABEL.

Dímelo...

JUAN.

Pero...

ISABEL.

(Tallant-lo) ¡Dímelo!

Juan, seriós, no diu res durant uns segons. Finalment assenteix amb el cap.

T

36.2(171). p/cp a-PMC de Juan d'esquena, caminant cap a la dreta, i Isabel que estirant els braços s'allunya d'ell per recolzar-se sobre la paret i mirant-lo.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu desplaçament.

JUAN. (Indiferent) Te quiero.

ISABEL. Juan, te quiero... te quiero.

Juan se'n va cap a la dreta, per anar-se'n, però Isabel no li deixa. S'hi acosta.

PAN. HOR. DRE. seguint el moviment.

b-Isabel el besa en els llavis. Ell es deixa besar, l'acarona amb una mà i se n'acomiada.

JUAN. Hasta mañana.

ISABEL. (Dolçament, agafant-li la mà) Hasta mañana.

c-Isabel besa també la mà de Juan, qui ix de camp per la dreta. Ella fa uns passos endavant i tanca la porta.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu moviment.

d-Es recolza lentament sobre la porta i somriu plena de felicitat, en PP.

FE

37.1(172). Exterior. Carrer. Nit.

a-PG del carrer que va al Cafè "Pepita"; Juan hi camina amb pas ràpid cap al Cafè.

El carrer és molt fosc.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

b-Quan arriba al creuer es troba amb una dona que fa el carrer, Maruja (l'andalusa) i s'hi atura. Al fons un home i una dona parlen. La PAN. també s'atura, quedant Juan en PA, d'esquena a la càmera.

JUAN.

¿Y Tonia?

MARUJA.

(Indicant el Cafè amb el cap) Dentro.

c-Juan corre cap al Cafè sense dir res més, i hi entra. A la porta del Cafè hi ha un grupet de tres persones.

PAN. HOR. ESQ. avall i a la dreta seguint el seu moviment.

T

38.1(173). Interior. Cafè de Pepita.

a-PM d'una parella que xerra seguts en els tamborets de la barra. Pel fons entra en camp Juan, baixant uns esglaons.

SO: música de ball.

JUAN.

(Sense veure-la encara) ¡Tonia!

b-Juan entra ràpidament buscant Tonia. Quan la veu, ella és amb un client, aquest assegut en una taula, ella dempeus inclinada sobre la taula. En altres taules hi ha altres clients, i recolzada en la pianola una xica, sola.

PAN. OBL. avall i a la dreta, seguint el moviment de Juan, fins que ella queda en PG, a la dreta, i ell en PM, a l'esquerra. Tonia veu Juan i li posa mala cara. Juan està a punt de baixar uns esglaons per acostar-s'hi, però s'atura i retrocedeix.

JUAN.

¡Tonia!

PAN. OBL. a la dreta i avall, i a l'esquerra i amunt, seguint el moviment indecís de Juan.

c-Juan s'arregla els cabells i camina nerviosament, quedant en PMC. Tonia queda fora de camp.

d-Tonia entra en camp per la dreta, en PP, sense acabar de pujar els esglaons.

TONIA.

¿Qué pasa?

JUAN.

¡Tonia, por favor, déjame quedarme aquí... contigo! ¡Te necesito... ¡Necesito hablar con alguien!

TONIA.

Bueno, quédate.

Tonia es gira per anar-se'n però Juan l'agafa de la mà, impedit-s'ho.

JUAN. Pero no te vayas...

TONIA. ¡Un momento, ahora vengo! Hay clientes...

e-Tonia se'n va per la dreta. Juan es gira i puja per les escales que donen a l'habitació de Tonia, fins que quasi ix totalment de camp.

PAN. OBL. a l'esquerra i amunt seguint el moviment de Juan.

T

39.1(174). Interior. Habitació de Tonia.

a-PG de l'habitació a fosques. Juan entra en camp, en PM, obrint la porta que hi ha a la dreta.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

SO: quan obri la porta se sent la música de baix. En tancar-la deixa de sentir-se.

b-Juan camina cap a l'interior, d'esquena a la càmera i guaita per una finestra, al fons a l'esquerra. L'habitació continua a fosques.

PAN. OBL. avall i a l'esquerra, seguint el seu moviment i reenquadrant-lo en PA quan és a la finestra.

c-Juan es gira de cara a la càmera i s'hi acosta. S'asseu en una cadira, en PM, i

abaixa el cap agafant-se'l amb les mans, nerviós i preocupat.

PAN. OBL. a l'esquerra i avall seguint el seu moviment.

Poc després entra llum per la porta (que es fora de camp) en ser oberta. Juan continua mirant el terra, amb gestos de nerviosisme.

SO: s'obri la porta, torna a escoltar-se la música; la porta es tanca i desapareix la música.

TONIA. (Fora de camp) Bueno, ¿qué te ocurre?

d-Tonia entra en camp per la dreta i acarona els cabells a Juan. Ell no contesta immediatament i ella camina cap al fons per agafar una cigarreta, fa una ullada a la finestra i s'hi queda, recolzada sobre un moble i mirant Juan (que hi és d'esquena).

PAN. HOR. DRE. per reenquadrar Juan, en primer terme, i Tonia al fons.

JUAN. Estoy fastidiado, Tonia. ¿Qué va a pasar...?

SO: se sent la veu d'algú que, lluny, canta flamenc.

JUAN. ¿Sabes...?, yo quiero estar tranquilo, sin sufrir, sin que sufran los demás..., por eso miento a veces. ¿Ves?, ella es feliz ahora... porque yo miento.

TONIA. Sigue mintiendo...

JUAN. Sí... ¿Hasta cuándo?

TONIA. Di la verdad...

JUAN. ¿La verdad...? Y ella... ¿qué?

TONIA. Miente.

JUAN. (Tornant a amagar el cap entre les mans)
¡Tonia!

TONIA. ¡Miente...!, y te tendrás que casar con ella.

JUAN. (Incorporant-se) Pero si es una broma...

TONIA. Díselo.

e-Juan, desesperat, torna a baixar el cap.

PAN. HOR. ESQ. deixant fora de camp Tonia.

VEU OUT/TONIA.

Díselo. Dile que es una broma...

f-Juan torna a alçar el cap lentament.

ZOOM cap avant molt lent, focalizant Juan, fins PMC.

VEU OUT/TONIA.

...para reírte tú y tus amigotes. ¿Y ella...?

JUAN.

(Amb la mirada perduda) Ella es tan feliz ahora... Tan feliz...

FN/ON

40.1(175). Exterior. Dia. Edificis en construcció.

a-PG d'una grua que puja material per a la construcció dels edificis que estan mig fets.

PAN. OBL. amunt seguint el moviment de la grua, i a la dreta, enquadrant Isabel que, en PMC lateral, guaita cap avall des d'una obertura; hi assenyala alguna cosa fora de camp.

SO: soroll del motor de la grua.

ISABEL.

¡Mira!, la plaza de toros. (Girant el cap cap a la dreta) ¡Qué estupendo!, así nos podremos ahorrar las entradas. (Tornant

la mirada a l'esquerra) ¡Y el cuartel de
caballería... ¡Qué pena...!

Isabel es gira a la dreta i se'n va, ixint de camp.

T

40.2(176). a-PA de Juan recolzat sobre un pilar i prenent notes en una llibreteta. Isabel entra en camp, pel fons a l'esquerra, en PG, i fa uns passos més.

ISABEL. ...Si viviese mi padre lo podría ver desde aquí. (Mirant al seu voltant i després a Juan) ¿No te gusta?

JUAN. (Girant només un poc el cap cap arrere i sense cap entusiasme) Sí. (Com repensant-s'ho) Hace frío.

ISABEL. ¡Qué va! Hazme bien el plano, ¿eh?

Isabel continua caminant cap a la dreta; queda momentàniament amagada pel pilar on es recolza Juan.

ISABEL.

Ven.

b-Juan també camina cap a la dreta, pegant la volta al pilar. Isabel apareix entre dos pilars, encara lluny de Juan.

PAN. HOR. DRE. seguint els seus moviments.

ISABEL.

(Assenyalant l'espai buit) Aquí pondría yo el comedor, ¿no? O tu despacho... Sí..., tienes que tener un despacho. ¿O no...?

Juan fa un gest d'indiferència amb els muscles.

ISABEL.

Ah, no sé. Tengo que pensarlo.

Isabel continua caminant i ix fora de camp per la dreta.

ISABEL.

O mejor... (fora de camp) el salón...

T

40.3(177). a-PG lateral d'Isabel caminant cap a la paret de la dreta (l'espai que abans tenia davant). Hi ha ferros i fustes...

ISABEL.

¡Huy, no, no, no! Me olvidaba. (Pegant la volta, feliç) ¡Esto es para los niños!

b-Juan entra en camp per l'esquerra, en PML. Segueix apuntant.

ISABEL.

Con dibujos en la pared, y juguetes.., y muñecos... y estrellas en el techo. (Caminant cap a Juan) Tendremos muchos niños, pero muchos, muchos, muchos...

c-Tots dos caminen cap a la dreta, fins que arriben a un altre espai, sense paret exterior.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu moviment.

ISABEL.

Y aquí nosotros. ¿Cuántas camas? ¿Dos? Je, je. En las películas siempre salen dos... ¿Sabes por qué? Por la censura. Sí, eso me dijeron. Pero yo quiero una, una sola, muy grande...

Juan, que fins aleshores no havia alçat els ulls de la llibreta, de sobte la mira (en parlar del llit) i ella s'avergonyeix.

ISABEL.

¿Ves? Me has puesto colorada. Me dejas hablar, y hablar... Y tú no me dices nada. Hablo mucho, ¿verdad? Y hago tonterías. Je...

S'aproximen tots dos.

ISABEL.

...como si tuviera diciséis años...

T

40.4(178). a-PM lateral d'Isabel, a la dreta, i Juan, a l'esquerra, aproximant-se l'un a l'altre.

ISABEL.

Perdóname. Estoy empezando a vivir ahora... (posant-li una mà en el pit) y tengo que quererte mucho, mucho, mucho muy deprisa. (Recolzant en ell el seu cap) Juan...

JUAN.

(Fent-li un bes ràpid en el front) Anda, vámonos. Tu madre estará harta de esperar.

ISABEL.

(Separant el cap) Ja. Pobre mamá...

b-Isabel camina cap al límit de l'edifici per mirar la seua mare, agafant Juan de la mà, que la segueix.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu desplaçament.

ISABEL.

(Assenyalant fora de camp) Ja, ja, ja.

(Fora de camp) Mírala. Seguro que le habrá contado al guarda todo lo nuestro.

c-PAN. OBL. a la dreta i avall, en la direcció que assenyala Isabel, deixant la parella fora de camp, fins enquadrar en PG la mare i un home.

Angulació molt PICADA.

T

40.5(179). a-Com 40.4.b, però en PA. Se'n van d'allà, agafats de la mà, ara Juan davant i ella darrere.

ISABEL.

Pobrecilla. Es malo hacerse viejo estando sola. ¿Sabes?, mamá tiene algo (assenyalant-se el cor)..., pero no se lo

digas. Por eso no he querido que
subiera..., y...

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

b-La parella camina acostant-se a la càmera, fins quedar en PMC, mirant-se l'un
a l'altre.

ISABEL. ...para estar sola contigo...

SO: se sent algun colp de l'obra; comença una música suau.

Juan la besa fortament.

ISABEL. ¿Me quieres?

JUAN. (Anant-se'n) Anda, vámonos.

c-Juan ix de camp per l'esquerra i Isabel hi resta sola.

ISABEL. (Mirant Juan, fora de camp) Nunca dices
que me quieres, Juan. Y eso gusta oirlo.

Isabel camina cap a ell.

T

40.6(180). a-PM de Juan davant un forat, envoltat de pals fusta. Isabel entra en camp de seguida per la dreta, acostant-s'hi.

SO: la mateixa música.

JUAN.

Ten cuidado. Fíjate dónde pones los pies...

ISABEL.

(Guaitant pel forat) ¡Oh...!

b-Isabel encara s'acosta més al forat i torna a mirar-hi recolzant-se en un dels pals.

T

40.7(181). PG del forat quadrat arriba fins el terra.

Angulació molt PICADA, quasi zenital.

SO: la mateixa música, que va pujant d'intensitat poc a poc.

ISABEL.

(Fora de camp) Mira que si me caigo...

T

40.8(182). Com 40.5.b.

ISABEL.

...me mato. ¿Tú qué harías? Sujétame.

Isabel estira el braç cap arrere, perquè Juan l'agafe.

SO: la mateixa música.

T

40.9(183). PM d'Isabel i Juan. Ells és davant, guaitant pel forat i té el braç estirat. Juan mira cap a la seua esquerra, com comprovant que no hi ha ningú.

ISABEL.

(Inclinant-s'hi més i posant la mà corbada en la boca) ¡Uuhu...!

SO: la mateixa música. A més, els crits d'Isabel fan eco.

T

40.10(184). PP de Juan, sobtadament inquiet, que mira a l'esquerra, després a la dreta, i després al front.

VEU OUT/ISABEL.

¡Uhu...! ¡Isabel! ¡Isabel!

SO: la mateixa música, més dramàtica; l'eco de la veu d'Isabel.

T

40.11(185). PP d'Isabel inclinada, mirant avall.

ISABEL.

¡Uuhu! ¡Uu...!

SO: la mateixa música i l'eco.

T

40.12(186). Com 40.10(186).

VEU *OUT*/ISABEL.

¡...hu! ¡Juan! ¡Juaaan...!

SO: la mateixa música i l'eco.

T

40.13(187). Com 40.7.

VEU *OUT*/ISABEL.

¡Uuhu!

SO: la mateixa música, més intensa i dramàtica, arribant al climax.

T

40.14(188). PA d'Isabel molt prop del forat; Juan darrere seu, agafant-la, en PM. El pal que feia de protecció davant Isabel cau, i ella s'espanta. Juan tira d'Isabel i ella s'hi abraça.

Angulació molt CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música.

T

40.15(189). Com 40.13, amb alguns pals caiguent-hi.

SO: la mateixa música i el soroll dels pals colpejant les parets.

T

40.16(190). Com 40.14, ara amb els dos abraçats.

ISABEL.

¡Qué miedo!

JUAN.

(Fredament) Te lo dije. Anda, vamos.

Tots dos se'n van cap a la dreta.

FE

41.1(191). Exterior. Dia. Els afores.

PM lateral d'Isabel, la seua mare i Juan caminant. La mare va al mig, agafada dels braços dels dos. S'acosten a la càmera fins quedar en PML. Juan està quasi tot el temps seriós, fora de la conversa, com en un altre lloc.

TRAV. cap arrere seguint el seu desplaçament en PML.

Al fons hi ha l'edifici en construcció i un obrer treballant.

SO: soroll de les màquines de la construcció.

ISABEL.	Juan ha hecho el plano. (Agafant el paper que li dóna Juan). Fíjate, ¿ves?
MARE.	¿Esa es la casa?
ISABEL.	Sí.
MARE.	(Exagerant i mirant el plànol) ¡Muy bonita, muy bonita!
ISABEL.	Je, je. (Tornant-li el plànol a Juan) No le hagas caso, es muy guasona.

MARE. (Baixet) ¡Ay, Jesús! ¡Ay!

JUAN. ¿Quiere que vayamos a merendar?

MARE. (Complaguda) Bueno... ¡Ah!, niña..., ¿no tenías que ir a la modista?

ISABEL. Ah, sí, claro. Es verdad. (A Juan) Es para pasado mañana... para el baile del Círculo. Oye, y si la anuncian, ¿qué decimos?

JUAN. (Tornant a la realitat) ¿Eh?

ISABEL. Qué va a ser... la boda. Seguro que en el Círculo paran la orquesta y anuncian nuestra boda... Siempre lo hacen.

Juan no contesta. S'aturen els tres. La mare respon per Juan.

S'atura el TRAV..

MARE. Pues que digan (mirant Juan) la fecha que hemos quedado... el cinco de mayo

(mirant Juan de nou), ¿no?

Juan assenteix lentament amb el cap, com si la cosa no anara amb ell. Segueixen caminant fins eixir de camp per la dreta.

ISABEL.

Cuánto tiempo, ¿eh?

T

41.2(192). p/cp PM lateral dels tres entrant en camp per l'esquerra i caminant d'esquena a la càmera.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

SO: soroll llunyà de les obres.

JUAN.

(Amb indiferència) Sí.

MARE.

Pero, ¿qué dices, niña? Si solo lleváis quince días hablando... Mi Blas, que en gloria esté, y yo estuvimos hablando ¡tres años...!

ISABEL.

Je, je...

Els tres s'allunyen lentament fins quedar en PG.

Quan passen pel costat d'un bassal, Juan hi llança el plànol.

T

41.3(193). PD del plànol caiguent en el bassal.

Angulació PICADA.

SO: música dramàtica.

PAN. VER. AMU. fins deixar el paper fora de camp el paper i incloure-hi els tres personatges ja llunyans, caminant d'esquena a la càmera, en PG.

FN/ON

42.1(194). Interior. Gran Pensión Castilla. Menjador.

PD d'un telegrama.

Angulació PICADA.

VEU *OUT*/FEDERICO.

(Llegint) "Te suplico vengas ayudarme urgentemente. Asunto muy grave. Saludos. Juan."

T

42.2(195). PMC des del lateral dret de Federico assegut mirant a l'esquerra, fora de

camp, amb cara de pocs amics. Porta el telegrama en la mà.

FEDERICO.

Me asusté bastante cuando lo recibí.

Además no me imaginaba lo que podía ser...

T

42.3(196). p/cp PM des del lateral dret de Juan assegut davant la taula, amb el cap recolzat en un puny i la mirada baixa. Fa cara de deprimet. A la dreta es veu parcialment els muscle de Federico, d'esquena. Al fons diversos mobles del menjador.

JUAN.

(Sense mirar Federico) ¿Y ahora que lo sabes?

FEDERICO.

No me parece tan grave...

JUAN.

(Mirant sorprés Federico) ¿Tú crees?

T

42.4(197). p/cp PM de Federico assegut. A l'esquerra es veu el muscle dret de Juan. Encara porta el telegrama entre les mans.

FEDERICO.

Sí... Es muy sencillo de resolver...

JUAN.

¿Qué puedo hacer?

FEDERICO.

Decir la verdad.

T

42.5(198). p/cp Com 42.3.

JUAN.

Eso sería matarla... Hundirla para siempre... A sus treinta y cinco años sería un golpe definitivo. El fin de Isabel.

Entra en camp, per la porta que hi ha a l'esquerra, un sacerdot, un home major, embolicant una cigarreta.

SACERDOT.

¿Qué..., no se duerme?

T

42.6(199). p/cp Com 42.4. Juan es fa cap arrere.

FEDERICO.

No. Aún es temprano. A lo mejor salimos todavía...

T

42.7(200). p/cp Com 42.5, però ara quasi no es veu el muscle de Federico. El sacerdot s'ompli un got d'aigua.

SACERDOT.

Ah, la gente de la ciudad: trasnochadora y depravada... Je, je. Mi vasito de agua...
(Anant-se) Vaya, buenas noches.

42.8(201). p/cp Com 42.6.

FEDERICO.

Que usted descanse.

JUAN.

Buenas noches.

SACERDOT.

(Fora de camp) Si salen, no cierren de golpe, ¿eh?

Federico diu que no amb el cap, esperant que se'n vaja.

T

42.9(202). Com 42.7. El sacerdot, amb el got en la mà, ix per on hi havia entrat. Aleshores Juan, amb gest de preocupació, es fa cap avant, recolzant els braços sobre la taula. Torna a veure's parcialment el muscle i braç de Federico.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Juan.

JUAN.

Yo no puedo tener ese peso en la conciencia, ¿lo comprendres?

T

42.10(202). p/cp Com 42.2.

VEU OUT/JUAN.

Lo sabría todo el mundo. La gente es mala...

T

42.11(204). p/cp PMC de Juan, des del lateral dret.

JUAN.

Se iban a reír de ella. Le harían la vida imposible... Y yo... viviendo aquí en la

ciudad... me la encontraría alguna vez.

Sería espantoso.

T

42.12(205). p/cp Com 42.10.

FEDERICO.

No digas la verdad, entonces. Cásate.

T

42.13(206). p/cp Com 42.11.

JUAN.

Por compasión, ¿no? Por pena...

FEDERICO.

(Fora de camp) ¿No la quieres?

JUAN.

La quiero... no sé. Como se quiere a un perrito o a un niño enfermo. La tengo lástima. Es inocente. Sin protección alguna. A veces me alegra verla feliz sólo porque se cree que la quiero...

T

42.14(207). Com 42.12, amb Federico fent-se cap avant, molest.

FEDERICO.

¡Eso es vanidad!

T

42.15(208). Com 42.13. JUAN fa gest d'ofendre's, pero sembla que admet l'acusació.

JUAN.

Casarme con ella por lástima... Eso
podría hacerla feliz... Pero...

T

42.16(209). a-Com 42.14.

b-Federico s'alça ràpidament, enfadat, alçant també el braç. Queda d'esquena a
Juan però es gira envers ell de seguida, en PML.

PAN. VER. AMU. seguint el seu moviment.

Angulació CONTRAPICADA.

FEDERICO.

(Alçant la veu) ¡Pero tú ibas a destrozar
tu vida... tus grandes proyectos... Me

acuero, me lo dijiste. "Ser subjefe de mi sección y casarme con una chica rica."

JUAN. ¿No tengo derecho?

FEDERICO. ¿Tú qué piensas?

JUAN. ¡Ayúdame!

c-Federico comença a passejar cap a l'esquerra, nerviós, per davant de Juan.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

JUAN. ¿Qué hago? ¿Qué solución tengo?
(Perdent els nervis) ¡Te he pedido que me ayudes!

FEDERICO. (Girant-se i perdent la calma també)
¡Por eso estoy aquí!

d-Ara Federico és a l'esquerra de Juan, que es manté d'esquena. Federico fa un esforç per raonar calmadament. Juan amaga de tant en tant el cap entre les mans.

FEDERICO. Escucha. Tienes dos soluciones. Una:

decir la verdad. Tú te salvas; ella se destroza. ¡Ah! Esa te da miedo.

e-Federico torna a passejar, ara cap a la dreta.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu moviment.

FEDERICO.

No... tú quieres vivir tranquilo, sin remordimientos... (Aturant-se a la dreta)
La otra es no decir la verdad. Ella se salva y tú... ¡tú te destrozas!. ¡Esa también te da miedo ¿verdad?

Federico avança, amenaçador, envers Juan, recolzant-se sobre la taula que hi ha entre els dos.

FEDERICO.

¡Tú quieres vivir feliz...! ¡Te crees con derecho a serlo...!

T

42.17(210) p/cp PM de Juan assegut, a l'esquerra. A la dreta es veu parcialment el muscle de Federico.

Angulació PICADA.

JUAN.

(Alçant el cap amb esperança) No, hay otra. ¡Ellos! Sí, Luis, el "calvo", Luciano y el doctor... ¡Eso es...!

Juan s'alça sobtadament, emocionat.

T

42.18(211). PP del rostre de Juan, quasi frontal, entrant en camp des de baix mirant amb els ulls molt oberts fora de camp, en direcció a Federico. El seu rostre ocupa la parta esquerra de l'enquadrament, hi queda aire per la dreta.

JUAN.

¡Ellos me pueden salvar!

T

43.1(212). Interior. Casa d'Isabel. Habitació.

a-PD dels peus d'Isabel i dels de la criada ballant animadament sobre una catifa.

Angulació marcadament PICADA.

SO: música de ball (un vals).

PAN. OBL. amunt i a la dreta, i a l'esquerra, seguint els seus moviments fins enquadrar-les en PG.

LES DUES.

¡Un, dos, tres...! ¡Un, dos, tres...!

b-La criada cau desfallida sobre una cadira de braços que hi ha al fons, a l'esquerra. Les dues riuen.

CHACHA.

¡Ay, Senyor...!

c-Isabel, que era al seu costat, a la dreta, s'aproxima a la ràdio, que és en primer terme, a la dreta, per canviar de música.

ISABEL.

El vals ya lo sé... No vale... (Canviant d'emissora) ¡Ah...!, a ver cómo me sale esto...

d-Isabel agafa un llibret de ball i situant-se en el centre de l'habitació assaja el ball de la nova música.

SO: música diferent, més moderna.

ISABEL.

Fíjate bien, chacha... Mira... (Fents bots avant i arrere) Dos adelante... uno atrás... Dos adelante... uno atrás... ¿Qué te parece, chacha?

CHACHA.

(Rient) Quita, mujer... si parece que estás pisando uvas...

e-Isabel s'atura i deixa el llibres sobre la ràdio, desconnectant-la. Torna al costat de la "chacha".

ISABEL.

(Rient) Bueno, es igual... Me iré con el librito...

T

43.2(213). PM frontal de la criada asseguda i PMC d'Isabel que entrant en camp ràpidament per la dreta s'asseu al seu costat, en terra. Riuen les dues.

ISABEL.

...al baile.

CHACHA.

(Acaronant-li el cap) ¿Eres feliz?

ISABEL.

Demasiado feliz.

CHACHA.

¿Por qué? Eso nunca es malo...

ISABEL.

Yo creo que sí... Creo en las

compensaciones. ¿Cómo te lo explicaría? Las cosas malas y las cosas buenas en un ten con ten... Si todo va bien, entonces, por ejemplo... que...

T

43.3(214). PMC d'Isabel mirant cap arrere la criada, qui és a l'esquerra, parcialment en camp.

Angulació PICADA.

ISABEL.

...te duele una muela... ¿Entiendes? O... si todo va mal, te toca un poco de dinero en la lotería. ¿Te das cuenta?

La criada assenteix amb el cap.

T

43.4(215). Com 43.2.

ISABEL.

(Amb la mirada perduda) Creo que Dios debe ocuparse de esas cosas... El

equilibrio...

CHACHA.

¿Y qué...?

ISABEL.

Ahora... todo es demasiado bueno,
demasiado hermoso para mí... Me da
miedo que todo cambie de repente...

CHACHA.

¿Por qué? ¿Qué puede pasar?

ISABEL.

Eso digo yo...

Isabel abaixa lentament el cap.

T

43.5(216). PP d'Isabel recolzant lentament el cap sobre la cama de la criada, amb la mirada fixa, perduda en el buit.

ISABEL.

...¿qué puede pasar?

T

44.1(217). Exterior. Nit. Carrer.

PMC de "calvo" a la dreta, i PM de Luis a l'esquerra, un poc més arrere.

CALVO. Nada.

LUIS. ¡Nada, nada! ¡Nosotros no podemos hacer nada!

T

44.2(218). PG del creuer de carrers on es troba el grup, amb el que sembla una font al mig. Federico és a la dreta, en primer terme, en PA. A l'esquerra, en PG, es troba Juan. I en el centre, entre Juan i una font, mirant-lo, es troba el doctor a l'esquerra, assegut sobre una pedra, Luciano i Luis asseguts sobre la paret de la font, i el "calvo" a la seua esquerra, dempeus.

JUAN. ¡Pero seréis cerdos...! Esto es una broma y las hacemos todos juntos, como siempre lo hemos hecho... ¿No os acordáis? La de don Tomás, y la del catedrático de latín, y la de los cómicos, y la de doña Pura...

DOCTOR. ¿Y qué...? Acaba ya...

T

44.3(219). PM de Federico, seriós. Sembla que no li agrada el que està escoltant.

VEU *OUT*/JUAN.

Digo que siempre hemos ido de acuerdo... Y
ahora, ¿por qué no?

T

44.4(220). PC de tots excepte Federico. Juan i "el calvo" en PA dempeus i mig d'esquena a la càmera; els altres asseguts i de cara.

LUCIANO.

Porque no, idiota...

DOCTOR.

Tú estás histérico...

Tots, excepte Juan, riuen.

CALVO.

¿A qué viene todo esto...? ¡Con la partida de
mus que teníamos...!

LUIS.

El nene... que se asusta porque la cursi ésa
va a echar unas lagrimitas...

JUAN.

(Desesperat) ¡No entendéis! ¡La vamos a
matar...!

LUIS. Yo, como vocal de festejos del Círculo,
subo al estrado... Entonces la orquesta da un
acorde...

LUCIANO. (Fent de trompeta) ¡Ta-ta-ta-ta-taaa!

DOCTOR. (Fent de tambor) ¡Pron-pron-prrron...!

T

44.7(223). Com 44.5.

VEU *OUT*/LUIS. Pido silencio... y anuncio tu boda.

T

44.8(224). Com 44.4.

CALVO. Y entonces salto yo... Me voy hacia ti...
(fent com que li fa colps de puny en la
panxa a Juan) y me lío a golpes contigo...

Tots riuen, menys Juan que intenta defensar-se.

CALVO. Golpes amistosos, claro... Pero que parezcan de verdad, ¿comprendes?

JUAN. Sí.

CALVO. En resumen: yo empiezo a chillar diciendo que no te puedes casar con nadie... porque desde hace tres años tú eres novio formal de una prima mía que vive en Logroño...

A Juan li encanta la idea i riu amb els altres. Luis s'aproxima a Juan per la dreta fent com que li pega ara ell també, i Luciano i el doctor s'hi acosten per l'esquerra.

LUCIANO. Llegamos nosotros...

DOCTOR. ...follón...

LUIS. ...golpes...

CALVO. ...tú que te pones de parte de ella... yo que te mato como sigas con Isabel...

LUIS. ...tú le desafías a muerte...

T

44.9(225). Com 44.7.

VEU *OUT*/LUCIANO.

...él que te pega una bofetada...

Riuen tots encantats amb la idea i la representació que n'estan fent.

T

44.10(226). Com 44.6. Ara tots formen rogle al voltant de Juan, a l'esquerra: riuen, gesticulen i peguen bots molt contents.

LUCIANO.

¡...Y gran final...!

CALVO.

¡...Y gran final...!

Roden al voltant de Juan; "el calvo" l'abraça.

JUAN.

¡Qué tío, calvo! ¡Qué talento!

TOTS.

¡Ta-ta-ta-ta...!

JUAN.

(Girant-se a Federico) ¿Te das cuenta,

Fede...?

T

44.11(227). Com 41.9.

VEU *OUT*/JUAN.

Así todo está arreglado... No hay que decirle
que lo nuestro era mentira...

T

44.12(228). 44.8. Ara "el calvo" és quasi fora de camp, a la dreta.

JUAN.

...que era una broma... ¡Y yo quedo bien...!

DOCTOR.

¡Quedas como un sinvergüenza...!

LUCIANO.

¡Pero eso no es malo...!

T

44.13(229). Com 44.11.

VEU *OUT*/LUIS.

Quedas como lo que eres... un don Juan...

FEDERICO.

(Molt seriós) ¿Y ella?

T

44.14(230). Com 44.10. Callen tots.

JUAN.

(Girant-se cap a Federic) ¿Ella? Lo pasará mal... pero menos que de la otra manera.

DOCTOR.

(Amb falsa veu) Por un amor imposible...

LUIS.

(Amb falsa veu) Engañada por un vil seductor...

Riuen tots. Federico se'va va per la dreta. Juan es gira i ho veu; va darrere d'ell.

CALVO.

Eso es romántico... bueno para solteronas...

JUAN.

¡Eh, Federico!

T

44.15(231). PM de Federico caminant d'esquena a la càmera. Es gira ràpidament, quedant de cara.

Angulació lleugerament PICADA.

VEU *OUT*/JUAN.

¿Te vas?

FEDERICO.

(Explotant) ¡Sois una partida de canallas...!

T

44.16(232). PC de tot el grup, amb Juan en primer terme, en el centre, en PM, i tots els altres darrere, sobre els esglaons, dempeus. Juan fa cara de sorprés.

Angulació CONTRAPICADA.

VEU *OUT*/FEDERICO.

¡Un grupito de cobardones...! ¡Un montón de ratas a las que habría que aplastar...!

LUIS.

(Provocador) ¡Tú, por ejemplo!

FEDERICO.

¡Yo...!

T

44.17(233). Com 44.15.

FEDERICO.

¡...o cualquier hombre de verdad! ¡Si sois una panda de gamberros...!

T

44.18(234). Com 44.16. Baixen tots corrent amb la intenció de pegar-li; Juan intenta aturar-los. El doctor i Luciano se li escapen per la dreta.

VEU *OUT*/FEDERICO.

¡...inmundos y de maricas!

T

44.19(235). Com 44.14, però amb Federico al costat de Juan, en PG. Tots intenten acostar-se amenaçadorament i insultant a Federico, Juan intenta impedir-ho, però el doctor i Luciano arriben fins Federico i comencen a barallar-se amb ell.

LUIS.

¡Imbécil!

T

44.20(236). PM de Juan d'esquena impedit com pot el pas a Luis i el "calvo".

LUIS.

¡Gilipuetas!

T

44.21(237). Com 44.19, però Federico ja s'ha alliberat dels altres dos i se'n, ixint de camp per l'esquerra. Juan ho veu i solta el altres, fent uns passos darrere de Federico.

JUAN.

¡Federico, espera!

T

44.22(238). PML de Federico anant-se'n d'esquena a la càmera, però es gira ràpidament per parlar amb Juan, que és parcialment en camp (només el muscle esquerre), d'esquena.

Angulació PICADA.

FEDERICO.

¡No, escúchame tú! Dile a Isabel la verdad,
¿me oyes? ¡La verdad!

T

44.23(239). p/cp PG de Juan i els seus amics, més arrere. Federico es troba en PM, d'esquena, en l'angle inferior esquerre.

Angulació CONTRAPICADA.

JUAN. (Fent un pas endavant) Ya te he dicho...

FEDERICO. (Tallant-lo) ¡La verdad!

T

44.24(240). p/cp Com 44.22.

FEDERICO. Tienes todo el día de mañana y pasado hasta la hora del baile. Si no...

T

44.25(241). p/cp Com 44.23.

JUAN. Si no... ¿qué?

FEDERICO. Se lo diré yo.

Federico es gira i se'n va, ixint de camp per l'esquerra.

JUAN. ¡Federico!

T

44.26(242). Com 44.24, però ara Federico camina amb pas ràpid i decidit, allunyant-se de la càmera i de Juan, sense fer cas de la seua interpell·lació.

VEU *OUT*/JUAN.

¡Federico!

T

45.1(243). Interior. Despatx de *don* Tomás.

PM des del lateral dret de *don* Tomás. Darrere seu hi ha penjat un retrat amb un gran marc.

D. TOMAS.

¡Una broma! (Recolzant-se en la cadira i deixant una copa de vi en la taula) Ya se lo dije: se aburren.

T

45.2(244). PM des del lateral dret de *don* Tomás assegut en una cadira de braços, i amb Federico al fons dempeus, en PML, amb una copa en la mà, davant la finestra.

Angulació CONTRAPICADA.

D. TOMAS.

Siempre del Círculo, al bar Miami, Cinema Moderno, al Café Nuevo, a la calle Mayor... y otra vez Círculo, bar, Cinema, calle

Mayor..., y otra vez... Necesitan divertirse...

T

45.3(245). Com 45.1.

D. TOMAS.

...Nada les interesa... Cumplen su trabajo... hasta bien si usted quiere. Y después ninguna inquietud, ninguna ambición... nada en que pensar...

Don Tomás es queda pensatiu i torna a agafar la copa.

T

45.4(246). PM frontal de Federico danvant la finestra i amb la copa en la mà. De tant en tant mira per la finestra.

VEU *OUT*/D. TOMAS.

Un buen día descubren que el prójimo es un espectáculo formidable. Sobre todo si no se le habla. Entonces es la mejor diversión.

T

45.5(247). a-Com 45.2. *Don* tomás torna a deixar la copa sobre la taula.

D. TOMAS.

(Mirant Federico) ¿Comprende? (Fent com que aixafa formigues amb el dit). Igual que un niño jugando con hormigas. (Com si parlara per a ell) También se puede jugar con el prójimo. ¿Cómo? Dando una broma... ¿Qué quiere? Es una ciudad de provincias...

SO: so de campanades llunyanes.

b-Federico acaba el vi de la seua copa. *Don* Tomás torna a agafar el copa i se l'acosta al llavis com per beure'n. Federico s'aproxima a *don* Tomás i els recolza sobre la taula.

FEDERICO.

No, no es eso solo. ¿Sabe? Me ha hecho mucho bien venir aquí. Es tonto vivir en Madrid.

D. TOMAS.

Ah... Exagera.

FEDERICO.

Entiéndame. En ese Madrid de las luces de neón y de la Gran Vía. Además es falso. La verdad está aquí (assenyalant la finestra amb el cap). Esta ciudad...

c-Federico es gira i camina cap a la finestra.

T

45.6(248). PMC de Federico caminant cap a la finestra d'esquena a la càmera, fins que s'hi atura i hi guaita.

FEDERICO.

...y tantas como ella... La calle Mayor, las gentes... Y aún más allá, ahí, en el campo... (Girant-se i mirant don Tomás) Mi país está sobre todo aquí, lo reconozco. No pretendo ignorarlo, creer que es de otra manera... no sé, más fácil. (Tornant la vista a la finestra) No, ahí está.

T

45.7(249). Com 45.3.

D. TOMAS.

(Amb somriure irònic) Ah..., enhorabuena. ¿Y qué más? ¿Qué piensa hacer?

Don tomás beu de la seua copa.

T

45.8(250). Com 45.6. Federico es gira cap a *don* Tomás.

FEDERICO.

(Somrient) ¿Qué puedo hacer? (Creuant els braços sobre el pit) Poca cosa: ver, oir, contar... (baixant la mirada) no tener miedo...

T

45.9(251). a-Com 45.5.a, però ara Federico té els braços creuats sobre el pit. *Don* Tomás deixa de beure sobtadament i mira sorprés Federico.

D. TOMAS.

¿Miedo?

b-Federico s'aproxima a *don* Tomás i es recolza sobre la taula, com abans.

FEDERICO.

(Amb seriositat i fermesa) Miedo a la verdad. Como Juan, como usted... Diciendo la verdad a alguien quizá uno mismo puede sufrir y eso es malo... y sobre todo incómodo. (Amb ironia) ¡Je! Ya no se puede estar tranquilo bebiendo un buen vino...

c-Don Tomás es dóna per allludit i deixa la copa sobre la taula. Federico torna a la finestra, recolzant-hi els braços en alt.

FEDERICO. También puede llamarlo egoísmo.

D. TOMAS. ¿Usted cree que su amigo, ese Juan, dirá la verdad?

T

45.10(252). Com 45.8.

FEDERICO. Él no sé, (girant el cap cap a *don* Tomás) yo sí.

VEU *OUT*/D. TOMAS. ¿Y ella? Isabel...

FEDERICO. (Tornant la mirada a la finestra) Isabel...

T

46.1(253). Exterior. Dia. Estació de trens.

a-PG d'un tren que lentament comença a marxar, cap a la dreta, soltant molt de vapor.

SO: soroll molt fort de la màquina del tren i del vapor.

b-PAN. OBL. a la dreta i avall, seguint primer el trajecte del tren i després buscant l'enquadrament d'Isabel i Juan que es troben asseguts sobre l'andana del costat, d'esquena al tren que se'n va i de cara a una altra via de tren. La parella es troba asseguda, en PA, per darrere seu continua marxant el tren: Isabel mira Juan, a la seua esquerra, i Juan mira a terra i, de tant en tant, a ella.

ISABEL.

Te quiero mucho.

JUAN.

¿Por qué?, si ni siquiera sabes cómo soy...

ISABEL.

Je, ya lo sabré...

JUAN.

(Molest) ¡Ya lo sabré, ya lo sabré...! ¿Y si entonces es tarde?

ISABEL.

¿Tarde? ¿Para qué?

JUAN.

A lo mejor no soy como te imaginas.

ISABEL.

Ah..., no sé nada. Solo sé que te quiero.

JUAN.

(Mirant-la, exasperat) ¿Pero no comprendes...?

Pel fons un grupet de persones travessen la via de dreta a esquerra. El tren ja quasi s'ha perdut pel fons.

JUAN. (Tallant-se i tornant la vista al terra) Yo quiero decir...

ISABEL. (Molt dolçament) ¿El qué? ¿Qué quieres decir?

T

46.2(254). PM frontal d'Isabel i Juan, encara asseguts. Ella li posa la mà sobre el muscle. Juan mira al front, escoltant Isabel però sense mirar-la. Per darrere d'ells la part davantera d'un tren entra en camp per l'esquerra i avança molt lentament.

ISABEL. (Mig de broma) ¿Qué quieres decir, que roncas? ¿O tal vez que eres egoísta y poquito presumido...? ¿Que no te gusta tu empleo...? Tú habías soñado con hacer grandes cosas, ser independiente, viajar mucho...

El tren s'atura entre el cap de l'un i l'altre.

SO: sona un llarg xiulit del tren.

ISABEL. Te consideras fracasado. No crees en nada, todo te es igual. Solo piensas en vivir lo mejor posible..., sin complicaciones... ¿Es eso lo que me quieres decir?

JUAN. Sí. Y más cosas.

ISABEL. (Llevant-li la mà del muscle però somrient encara) Ah..., ¿más cosas? ¿Quizá... las mujeres que has conocido? O... ¿alguna en particular?

JUAN. (Agressiu, mirant-la un instant) Algo más.

ISABEL. Ah... No me importa nada, Juan. No quiero saberlo. Te quiero a ti. Eso me basta.

T

46.3(255). a-Com 46.1.b, però Juan s'alça de colp, explotant i s'allunya uns passos d'Isabel. Es gira i es manté dret.

JUAN. ¡Claro! ¡Tú pasas por todo! ¡Pasarías por todo! ¡Ya tienes novio! Eso es lo único que

importa, lo único que le importa a una...

ISABEL.

(Desviant la mirada) ...A una solterona como yo, ¿no? Un marido, sea el que sea. ¿Me crees así?

b-Isabel intenta amagar el rostro girant el cap a la dreita, i plora silenciosament. Juan, penedint-se del que ha fet, s'acosta a ella i torna a asseure's al seu costat.

T

46.4(256). Com 46.2, amb Isabel mirant cap a l'esquerra i Juan asseient-se.

JUAN.

Perdóname. No he querido herirte.

Isabel no reacciona.

JUAN.

No llores... Por favor, no llores...

Quan Isabel es gira cap a ell, Juan torna a mirar al front.

ISABEL.

(Tornant la mirada a Juan, mig plorant, mig rient) No lloro. Si estoy contenta, ¿ves? Nos hemos peleado. Ya no tengo ningún temor.

JUAN. (Mirant-la un instant) ¿Temor?

ISABEL. Sí. No conviene ser feliz del todo... Es malo... Ahora soy feliz... y un poquito desgraciada... El equilibrio. ¡Ya no puede pasar nada...!

Juan sembla aclaparat per la filosofia d'Isabel, per la seua bondat. Isabel torna a somriure molt feliç; s'alça recolzant-se sobre Juan i puja l'andana i ix de camp per la dreta. Juan roman assegut.

JUAN. ¿Y si pasase?

T

46.5(257). PMC d'Isabel, ja dempeus, amb l'estació al fons, darrere d'ella. S'atura i es gira cap a Juan.

ISABEL. ¿El qué?

Juan s'alça fora de camp i entra en camp per l'esquerra, ara sí mirant-la als ulls.

JUAN. Si todo fuese una brona, si no te quisiera...

ISABEL. (Somrient) Ah..., pero Juan, qué tontería...
Eso es como decir si se cayera la luna, si no me quisieras...

JUAN. Isabel, (baixant els ulls) yo tengo que decirte...

ISABEL. (Tallant-lo i agafant-li les solapes) ¡Juan!
Mírame, mírame a los ojos... y ahora contesta, ¿me quieres?

JUAN. (Tardant a contestar) Sí.

Isabel, plena de felicitat, recolza el seu cap sobre el pit de Juan.

ISABEL. Ah..., ya está.

SO: xiulit llunyà d'un tren.

ISABEL. No digas nada más. (Acaronant-lo) Aquí nos hablamos el primer día, y aquí hemos tenido nuestra primera pelea...

Juan es manté rígid; finalment fa que Isabel s'incorpore per mirar-la a la cara, però no

li diu res. Ella s'hi aproxima per besar-lo, i ell ho fa intensament. Després Isabel torna a amagar en cap en el pit de Juan.

ISABEL.

Soy feliz... Te quiero. Ya no puede pasar nada, nada.

Isabel s'incorpora i Juan comença a caminar cap a la dreta; ella va al seu costat, abraçada a ell.

T

46.6(258). p/cp PG d'un tren que s'acosta lentament per la via de la dreta. Immeditament Juan i Isabel entren en camp per l'esquerra, abraçats, i s'allunyen de la càmera per l'andana. Quan el tren arriba a la seua altura, l'ombra del tren els cobreix, després desapareixen darrere d'una cortina de vapor.

SO: soroll de la màquina del tren.

T

47.1(259). Interior. Nit. Taverna.

a-PM lateral de Federico, amb abric, bebent un conyac davant la barra de la tasca, que és molt foscament il·luminada. Federico es gira cap a la dreta.

b-PAN. HOR. DRE. fins reenquadrar Federico i Juan, a la seua esquerra, tots dos de cara a la càmera. Juan fa cara de desesperat.

FEDERICO.

(Recriminant Juan) ...¡Y no se lo has dicho!

Juan mou el cap en sentit negatiu, sense apartar la vista de la barra.

JUAN.

No se lo he dicho. No he podido. ¡Tú y tu verdad...! ¿Para qué la verdad?

FEDERICO.

Tienes que decirlo. Te estás enredando con mentiras: dices una y la tapas con otra, y así, ¿hasta cuándo...? Te estás formando una bola de nieve tan grande que te va a aplastar. Dile la verdad, Juan. (Posant-li la mà sobre el clatell) Díselo.

c-Juan se'n va, ixint de camp per la dreta.

JUAN.

(Fora de camp) ¡No, no puedo...!

d-PAN. HOR. DRE. seguint el moviment de Federico, que fa uns passos cap a Juan, i reenquadrant tots dos, Federico en PM i mig d'esquena a la càmera i Juan en PML, mirant el seu amic. Al fons hi ha una porta.

JUAN.

¡...No quiero!

FEDERICO.

¡Entonces se la diré yo!

JUAN.

(Amb menyspreu) Dila, (alçant els múscles),
anda, dila.

e-Juan es gira i camina cap a la porta.

PAN. HOR. DRE. reenquadrant Juan davant la porta i Federico, que fa unas passos cap
avant.

JUAN.

A mí... No volveré a ver a Isabel. (Aturant-se davant la porta, com repensant-s'ho) Hay todavía otra solución, ¿sabes?

FEDERICO.

¿Cuál?

JUAN.

Huir.

T

47.2(260). PP de Juan recolzat sobre el marc de la porta, amb gest de desesperació.

JUAN.

O matarme. Es lo mismo. Desaparece uno...
y nadie sufre...

T

47.3(261). PMC de Federico, des del lateral dret, mirant atentament Juan, fora de camp, a la dreta. Al fons, a la dreta, el taverner, amb una cigarreta entre els llavis, fa les arreplega.

VEU *OUT*/JUAN.

Ella me adorará siempre.

T

47.4(262). Com 47.2, ara mirant al front.

JUAN.

Siempre... No está mal que le quieran a uno...

T

47.5(263). Com 47.1.d, ara amb Juan mig girat cap arrere.

JUAN.

(Amb ràbia) Hasta tú me echarás de menos... Y Tonia: "pobre Juanito, no era mal chico". ¿Lo ves? Así todos contentos, nadie sufre.

T

47.6(264). Com 47.3.

VEU *OUT*/JUAN.

Ni yo...

FEDERICO.

¡No digas tonterias! No te vas a matar.

T

47.7(265). Com 47.5.

JUAN.

No, ¿eh?

Juan avança cap a Federico ràpidament.

JUAN.

¡Dilo, dilo! (Agafant-lo pels muscles) La
verdad, eh.

TRAV. a la dreta i avant, fins que queden en PMC lateral.

FEDERICO.

Porque eres un cobarde.

Juan baixa els braços lentament i també la mirada.

JUAN.

Por eso... Solo se matan los cobardes...

Juan se'n va per l'esquerra sense dir-li res a Federico.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu desplaçament, i el de Federico, que es gira per seguir-lo amb la mirada i fent uns passos cap a ell.

Juan s'atura a meitat de camí, fa com si anara a dir alguna cosa, però no diu res i se'n, ixint de camp per l'esquerra. Federico és a la dreta de l'enquadrament, molt prop de la barra, i s'hi aproxima més.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Federico.

TAVERNER.

(A Federico) Ahí tiene la vuelta.

FEDERICO.

Para usted.

TAVERNER.

(Agafant els diners) Gracias.

Federico es gira d'esquena al taverner, recolzant-se sobre la barra i esperant.

TAVERNER.

¿No se marcha? Tengo que cerrar.

FEDERICO.

(Sense girar-se) Cuando vuelva mi amigo.
Ha ido al lavabo.

TAVERNER.

El lavabo está por ahí (senyalant a la seua

dreta). Esa puerta (senyalant a la seua
esquerra) da al patio.

SO: comença una música que creix en dramatisme.

Federico se'n va per on s'havia marxat Juan.

T

47.8(266). PML de Federico ixint pel corredor estret per on se n'havia anat Juan. El taverner entra en camp per la dreta, darrere de Federico.

SO: la mateixa música, creixent.

FEDERICO. (D'esquena al taverner) Esto tiene otra
salida, ¿verdad?

TAVERNER. Claro.

Federico torna cap arrere.

PAN. HOR. ESQ. buscant reenquadrar Federico en eixir per la primera porta, al fons. El taverner és a la dreta, d'esquena a la càmera, mirant-lo.

FEDERICO. (D'esquena al taverner) Gracias.

T

48.1(267). Exterior. Nit. Carrers.

PG d'un carrer amb esglaons; els edificis semblen antics, de pedra. Federico ix per una porta de l'esquerra. El carrer és molt fosc. Federico camina cap avall, cap a la càmera.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música, inquietant.

FEDERICO.

¡Juan!

T

48.2(268). PG de Federico, ara més lluny, des de l'altre extrem del carrer. Federico és d'esquena a la càmera, mig girat. Finalment es decideix a canviar de sentit i pujar carrer amunt, ara corrent.

SO: la mateixa música.

Angulació PICADA.

Federico s'aproxima a la càmera.

PAN. VER. AMU. molt lleugera, per reenquadrar Federico.

Federico arriba a un cantó i queda en PML. Mira al front i a la dreta, buscant Juan.

FEDERICO.

¡Juan!

Federico camina cap a la dreta i hi ix de camp.

FEDERICO.

¡Juuaan!

T

48.3(269). p/cp PM de Federico entrant en camp per l'esquerra, d'esquena a la càmera i corrent carrer avall.

Angulació PICADA.

SO: la mateixa música.

FEDERICO.

¡Juaaaaan!

Federico desapareix pel fons del carrer, que és molt fosc.

T

48.4(270). PG d'un carrer estret, fosc. Les parets són de pedra i a primera vista només s'identifica una gran ombra que es reflecteix sobre la paret.

SO: la mateixa música.

FEDERICO.

¡Juan!

L'ombra es mou i desapareix confosa amb altres ombres.

PAN. VER. AMU. molt lleugera, reenquadrant una espècie de corredors que comuniquen els edificis de la dreta i el de l'esquerra. Dalt hi ha un home que puja. Baix, Federico, a qui corresponia l'ombra, puja darrere d'ell pensant que és Juan.

FEDERICO.

¡Juaaan!

PAN. OBL. a la dreta i lleugerament avall, fins enquadrar Juan en PMC, amagant-se apegat a la paret, atemorit, mirant cap a la dreta, d'on venen els crits de Federico. Juan recupera un poc l'alè i mira cap a l'esquerra, per on se'n va corrent.

FEDERICO.

¡Juaan! ¡Juaaaaan!

T

48.5(271). PG d'un altre carrer fosc pel qual camina Juan, de front a la càmera, aproximant-s'hi.

FEDERICO.

(Fora de camp, llunyà) ¡Juaaan!

Juan arriba a PMC, i es queda mirant fixament a l'esquerra, amb cara d'espantat. Ix de camp per l'esquerra, corrent.

T

48.6(272). PG d'un gran pont de ferro. Juan és dalt, molt menut. S'hi aboca.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música, encara inquietant.

T

48.7(273). p/cp PG del riu. Les aigües corren ràpidament i formen abundant bromera en algunes zones.

Angulació PICADA.

SO: la mateixa música, suggerint desesperació, tragèdia.

T

48.8(274). p/cp PP un poc lateral de Juan mirant cap avall, cap al riu (que és fora de camp).

Sembla que estiga pensant a tirar-s'hi.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música.

Juan encara s'hi aboca un poc més.

T

48.9(275). p/cp Com 48.7, però l'enquadrament, un poc més curt, se centra en un zona amb més penombra.

SO: la mateixa música.

T

48.10(276). PPP de Juan mirant cap avall.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música.

T

48.11(277). Com 48.7, però amb una extensió menor de camp.

SO: la mateixa música.

FN/ON

49.1(278). Interior. Dia. Habitació d'Isabel.

a-PML frontal d'Isabel planxant acuradament en una post un vestit seu. Somriu.

SO: la mateixa música no diegètica, més tranquil·la.

b-Isabel acaba de planxar, agafa el vestit i va cap a l'espill que és darrere seu per mirar con li para, quedant-hi en PA.

TRAV. a la dreta, seguint el seu moviment.

c-Isabel abraça el vestit com si fóra una persona i fa uns passos de ball al ritme d'una música imaginària.

TRAV. a l'esquerra, després a la dreta i avant seguint el ball d'Isabel, que queda a l'esquerra de l'enquadrament. A la dreta hi ha un maniquí sense cap.

d-Finalment Isabel deixa de ballar i des del fons de l'habitació camina cap a la càmera per deixar el vestit en el maniquí. Ella és en PM.

PAN. HOR. DRE. lleugera, seguint el desplaçament d'Isabel, fins enquadrar-la davant el maniquí.

Isabel no deixa de tenir un somriure de felicitat en els llavis.

VEU *OUT/MARE*.

¡Niña! ¿No vienes a almorzar?

ISABEL.

¡Voy, mamá!

Isabel continua contemplant el seu vestit. Fa uns passos cap arrere, però segueix mirant-lo encantada.

MARE.

¡Niña! ¡Niña!

T

49.2(279). c/cp PA d'Isabel d'esquena a la càmera, però girant-s'hi. Davant seu hi ha el vestit.

Isabel ix de camp per l'esquerra.

SO: la mateixa música.

ISABEL.

¡Ya voy, ya voy!

PAN. VER. AVA. molt lleugera reenquadrant el vestit sobre el maniquí, amb Isabel ja totalment fora de camp. El vestit destaca per la seua claredat sobre el fons fosc dels mobles i sobretot per la llum del sol que l'illumina suaument.

T

50.1(280). Interior. Dia. Gran Pensión Castilla. Corredor.

a-PA de *doña* Obdulia, del perfil esquerre, deixant l'auricular del telèfon, però sense

penjar. Corre cap a la dreta per avisar algú.

PAN. HOR. DRE., seguint la correguda de *doña* Obdulia.

b-Arriba davant d'una porta i l'obri sense trucar.

T

50.2(281). p/cp PMC de Federico assegut, de perfil esquerre, davant d'una taula i escrivint a màquina. Al fons hi ha una porta que s'obri immediatament i hi apareix *doña* Obdulia. Federico mira cap a ella.

DOÑA. *OBDULIA*.

¡Don Federico! ¡Es para usted! ¡Del banco!

Federico s'alça de seguida i camina cap a la porta.

T

50.3(282). a-p/cp PG de Federico en el corredor, danvant la porta de l'habitació on era abans.

FEDERICO.

Gracias.

b-Federico corre cap al telèfon, que és a la dreta, fins quedar en PM. *Doña* Obdulia va darrere d'ell, i se setua a l'esquerra, mirant-lo atentament.

PAN. VER. AMU. lleugera, per reenquadrar Federico quan és al telèfon.

Angulació CONTRAPICADA.

FEDERICO.

(Agafant l'auricular) Diga... (Escolta) No, nada nuevo. (Mira Dña. Obdulia com perquè ho confirme amb la mirada. Escolta). Ah, eso quisiera saber yo. (Escolta) No, ni idea. (Escolta). No a comer no. Ni a dormir tampoco. (Escolta).

Doña Obdulia se senya.

FEDERICO.

Lo siento. (Escolta). No, a comer, no. (Escolta). Descuide.

Federico penja l'auricular amb cara de preocupació.

T

50.4(283). p/cp PM de Federico i *doña* Obdulia darrere seu, primer, i a l'esquerra, després.

Caminen cap a la càmera.

DOÑA OBDULIA.

Pero dónde estará ese chico... ¿Le habrá pasado algo?

TRAV. cap arrere i PAN. HOR. DRE. seguint el moviment dels personatges cap a l'habitació on era abans Federico.

DOÑA OBDULIA. (Gesticulant) Yo que usted llamaría a la Casa de Socorro... o al Depósito...

FEDERICO. (Fart) ¡Señora...!

DOÑA OBDULIA. (Gesticulant) ¡Huy, hijo! Una lo hace por ayudar.

FEDERICO. (Més calmat) Gracias.

Arriben davant la porta i Federico entra a l'habitació; *doña* Obdulia no hi entra.

T

50.5(284). a-PML de Federico entrant en l'habitació per l'esquerra i caminant cap a la dreta.

SO: la mateixa música no diegètica, lenta, un poc inquietant.

VEU OUT/DOÑA OBDULIA. Pero, ¿dónde estará?

b-Federico arriba a la cadira on era assegut abant i s'hi recolza, dempeus, pensatiu.

PAN. HOR. DRE. seguint el seu moviment.

Prem un parell de tecles de la màquina i continua caminant cap a la dreta, rodejant la taula i quedant en PM de cara a la càmera, amb la mirada baixa i el gest de preocupació.

FE

51.1(285). Interior. Habitació d'Isabel.

a-PG de l'habitació.

PAN. HOR. DRE. des de la finestra fins on es troba Isabel, que està asseguda en una cadira davant del seu vestit, mossegant-se una unglà, esperant.

Angulació PICADA, quasi zenital.

SO: la mateixa música no diegètica, amb el ritme del pla anterior, trist i inquietant.

Hi ha un moviment de GRUA que inicia un descens molt lent.

b-La criada entra en camp pel fons, per la dreta.

La càmera queda quasi a l'altura d'Isabel i s'atura.

CHACHA.

Tarda, ¿verdad?

ISABEL.

(Amb un somriure forçat, no volent demostrar la seua preocupació) Sí.

CHACHA.

Pues él es siempre puntual...

ISABEL.

(Somrient un poc encara) Sí...

CHACHA.

No te preocupes. Ahora vendrá.

c-Isabel alça el cap, seriosa, com sent conscient que només ho diu per tranquil·litzar-la.

La criada se'n va per on havia entrat i Isabel baixa la mirada, preocupada. Després, sense ganes ja d'aparentar tranquil·litat, s'alça i s'aproxima a la finestra per guaitar-hi.

SO: la música continua igualment trista, però deixa de semblar tan inquietant.

T

51.2(286). p/cp PP d'Isabel mirant cap a l'exterior de sa casa a través d'un vidre entelat per la humitat. Isabel el neteja un poc amb la mà per verure-hi millor i guaita atentament cap avall i a la dreta.

SO: la mateixa música no diegètica, lenta i trista.

T

52.1(287). Interior. Dia. Café de Pepita.

a-PML de Tonia guaitant per la finestra.

b-De seguida es gira i camina cap a l'esquerra, on es troba Federico, també en PML, mirant-la.

PAN. HOR. ESQ. seguint el moviment de Tonia.

Angulació lleugerament PICADA.

TONIA.

Juan no dirá la verdad.

FEDERICO.

Eso ya lo sé. Como también sé que no se ha matado.

c-Tonia desvia la mirada i es creua de braços. Camina cap a l'esquerra, allunyant-se de Federico. S'acosta a una estufa de llenya i s'hi calfa les mans.

TRAV. cap arrere, seguint el moviment de Tonia, que queda en PML darrere de l'estufa, donant ara l'esquena a Federico qui és darrere seu en PA, a la dreta, mirant-la. Ara es veuen algunes taules del local, que deu estar tancat, perquè és de dia i perquè les cadires encara són, cap avall, sobre les taules.

TONIA. De eso sí es capaz. O andará por ahí dando vueltas hasta que pase todo.

FEDERICO. ¿Le conoce bien?

TONIA. (Inclinant un poc el cap) Je, nunca se conoce a nadie, amigo.

Federico s'aproxima a Tonia. Ella té un calfred.

FEDERICO. (Mig preguntant, mig afirmant) Usted le quiere.

TONIA.

Yo... (sense saber què dir). Viene aquí..., y habla... en voz alta. Esas cosas que se tienen escondidas dentro... como si se confesase... ¿Entiende? Yo estoy ahí, detrás de él, y le quiero...

T

52.2(288). PMC de Federico, d'esquena a la càmera, a la dreta, i Tonia, girant-se ràpidament de cara a la càmera, a l'esquerra.

TONIA.

¡Sí, le quiero! Juan no lo sabe...,

T

52.3(289). p/cp PMC de Tonia, d'esquena a la càmera, a l'esquerra, i Federico, de cara, a la dreta.

TONIA.

(Amb mirada suplicant) ...ni lo sabrá nunca, ¿verdad?

FEDERICO.

(Amb un somriure de complicitat) No.

T

52.4(290). p/cp Com 52.2. Tonia desvia la mirada cap a la seua dreta i comença a plorar. Intenta tapar-se un poc el rostre amb la mà.

TONIA.

(Mirant Federico) ¿Por qué...

52.5(291). p/cp Com 52.3.

TONIA.

...no va al Círculo?

FEDERICO.

Ya he llamado. No le han visto.

T

52.6(292). p/cp a-Com 52.4.

TONIA.

A lo mejor aparece por allí.

FEDERICO.

Tiene razón. Me acercaré. Gracias por todo.

b-Federico se'n va cap a l'esquerra. Puja un esglaó o dos i s'atura, girant-se, en PM, cap a Tonia, que va darrere d'ell i queda d'esquena a la càmera, en PP.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

T

52.7(293). p/cp PMC de Federico i Tonia. Ell és més alt, d'esquena, parcialment en camp, a l'esquerra. Ella és a la dreta, sota els esglaons.

Angulació PICADA.

FEDERICO.

¿Y usted qué va a hacer?

Tonia alça els muscles amb un gest d'indecisió, de dubte. Tarda a contestar.

TONIA.

(Desviant la mirada). Lo de siempre...

T

52.8(294). p/cp Com 52.7.b.

TONIA.

Esperar. Esperar a un hombre. Como esa pobre mujer...

FEDERICO.

¿Isabel?

T

52.9(295). p/cp Com 52.7.

TONIA.

(Amb els ulls plorosos) Ella también espera.

(A punt de plorar de nou) Las mujeres no podemos hacer otra cosa... Solo esperar... En las esquinas..., en los soportales de la plaza..., paseando por la calle Mayor..., detrás de las ventanas....

Tonia esclata a plorar.

T

52.10(296). p/cp Com 52.8. Tonia plora.

FEDERICO.

¡Suerte!

Federico se'n va. Al costat de l'eixida hi ha una dona netejant.

T

52.11(297). p/cp Com 52.9, però ara només Tonia és en camp, sola, en PM.

SO: la mateixa música no diegètica, molt lenta.

Tonia es gira i camina lentament fins a la finestra.

T

52.12(298). p/cp PP frontal de Tonia guaitant sanglotant per la finestra mentre aparta la cortina amb la mà.

FE

53.1(299). PM de perfil esquerre de Juan, sense afaitar, caminant per la colina on va estar amb Isabel. S'aproxima al precipici, en PG, encara que no de forma perillosa, i poden veure's les construccions que són baix i el cim d'alguna colineta reflectit sobre l'aigua del riu.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu moviment.

SO: sonen campanades de l'església; sona el xiulit d'un tren.

Juan es gira i camina lentament cap a la càmera, fins PM, amb la mirada baixa, com sense saber massa bé cap on anar.

T

53.2(300). Federico entra en camp ràpidament per la dreta, asseient-se sobre una pedra en PM frontal. Després de quedar-se uns segons amb la mirada perduda en el terra, recolza el cos sobre unes altres pedres, a la seua dreta, i amaga el rostre en un gest de desesperació, d'estar a punt de plorar.

PAN. OBL. avall i a l'esquerra, seguint el seu moviment.

SO: la mateixa música no diegètica, molt suau.

T

54.1(301). Interior. Sala de ball del "Círculo".

PP frontal d'Isabel que traspassa una porta i s'atura per contemplar el que hi ha dalt i al seu voltant. Somriu amb satisfacció. Darrere d'ella hi ha una gran cortina.

SO: música diegètica (encara que en aquest pla no ho sembla) d'un piano que està sent afinat.

T

54.2(302). PG d'Isabel, del perfil esquerre, caminant lentament cap a l'esquerra.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu caminar.

SO: la mateixa música diegètica.

T

54.3(303). PG d'Isabel mig d'esquena a la càmera, girant-se per observar tota la decoració festiva del saló. Al fons, a l'esquerra, és la porta d'entrada.

Angulació molt PICADA.

Isabel camina cap arrere, mirant a un costat i a l'altre.

Moviment de GRUA cap avall, i PAN. HOR. DRE. seguint el seu desplaçament, fins que queda en PM, d'esquena a la càmera.

Angulació lleugerament PICADA.

Isabel es gira sobtadament i mira cap a l'esquerra, fora de camp.

T

54.4(304). p/cp a-PA, de perfil esquerre, d'un home major que, assegut davant el piano, l'afina. En primer terme, a l'esquerra, hi ha un violoncel, i en la paret del fons, a la dreta, un pòster on hi ha escrit: "Gran Baile, 1956".

b-L'home deixa de tocar el piano un moment mentre gira el cap i mira fora de camp, a la dreta, on és Isabel.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

T

54.5(305). p/cp Com 54.3. Isabel saluda l'home amb el cap, sense perdre el seu somriure.

T

54.6(306). p/cp Com 54.4.b, l'home torna la seua atenció cap al piano.

T

54.7(307). p/cp Com 54.5.

T

54.8(308). PG frontal d'Isabel caminant lentament cap avant, cap a la càmera. Al fons, sobre l'escenari és l'home amb el piano, que continua tocant. L'escenari està adornat amb garlandes i altres elements decoratius, però s'hi reflecteixen també grans ombres (de la decoració que hi ha

fora de camp, en el sostre segurament), que n'entelen l'ambient lúdic.

SO: música diegètica d'assaig, ara més melodiosa.

Isabel contempla admirada els seus voltants, pensant probablement que d'ací unes hores ella serà la protagonista de tot l'ambient festiu que l'envolta. Camina fins quedar en PML, d'esquena a la càmera.

T

54.9(309). a-PG d'Isabel mirant cap amunt, amb les garlandes que pengen del sostre i un lum de braços en primer terme.

Angulació molt PICADA.

SO: la mateixa música diegètica, ara més repetitiva i inquietant.

b-Les bombetes del llum s'encenen.

T

54.10(310). a-PMC frontal d'Isabel, encara amb un somriure d'encantament.

b-Sent un soroll darrere d'ella, i s'hi gira, quedant d'esquena a la càmera.

SO: la mateixa música diegètica

c-PAN. HOR. ESQ. lleugera, fins reenquadrar Federico qui entra per la porta del fons del camp. Isabel, a la dreta de l'enquadrament, fa un pas cap a ell.

SO: des que entra en camp Federico, la música canvia a una mena de xiulit molt agut, més inquietant. És música no diegètica.

T

54.11(311). p/cp PMC frontal d'Isabel que somriu en reconéixer Federico.

SO: la mateixa música no diegètica.

ISABEL.

¿Y Juan?

T

54.12(312). p/cp PMC frontal de Federico acabant d'entrar en la sala. Davant la pregunta d'Isabel, baixa els ulls.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.13(313). p/cp Com 54.11. Isabel continua mirant-lo, expectant.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.14(314). p/cp Com 54.10.c. Federico camina cap avant, cap a Isabel.

FEDERICO.

No le he visto.

T

54.15(315). p/cp PG frontal d'Isabel i PM de Federico, d'esquena a la càmera, caminant cap a ella. Darrere d'Isabel hi ha el gran saló buit.

TRAV. cap avant, seguint el caminar de Federico.

FEDERICO.

Le estoy buscando.

ISABEL.

¿Usted también? No estaba en casa.

Tampoco estaba en la pensión. Creí que iba a encontrarle aquí.

Federico queda en PMC.

T

54.16(316). p/cp PMC d'Isabel d'esquena a la càmera, i PM quasi frontal de Federico arribant davant d'ella.

FEDERICO.

No tiene que preocuparse por Juan.

T

54.17(317). p/cp Com 54.15. Isabel somriu, més tranquil·la.

ISABEL.

¿No verdad? Estaba un poco intranquila. Tal vez quiera darme una sorpresa. (Agafant Federico del braç). ¿Ha visto?

T

54.18(318). a-Com 54.9.b, ara amb els dos personatges en camp, ella a la dreta, ell a l'esquerra. Miren cap amunt, on assenyala Isabel. Federico contempla el que ells li indica, però sense cap entusiasme.

SO: la mateixa música no diegètica.

ISABEL.

¡Mire! (Assenyalant a la dreta) ¡Y mire! (Assenyalant el terra) ¡Fíjese! Parece un espejo. Y suaave... ¡Hasta se puede patinar!

b-Isabel passa per davant de Federico i comença a caminar per l'esquerra de l'enquadrament, com els xiquets. Ell es gira per seguir-la amb la mirada.

PAN. HOR. ESQ. lleugera, per reenquadrar Isabel.

Moviment de GRUA que, al mateix temps que segueix Isabel, descén ràpidament, quedant les garlandes en PD, per suavitzar l'angulació de la càmera.

c-Finalment Isabel deixa de patinar i es gira cap a Federico.

ISABEL.

¿Qué tal baila usted?

d-El moviment de GRUA segueix només Isabel, de manera que Federico queda fora de camp tot just després de ser alludit. L'angulació és ara normal. Isabel és sola, al fons del camp, en PG. Darrere seu hi ha un gran sofà; a l'esquerra hi ha grans finestres i sota, apegades a la paret, una filera de cadires.

e-Isabel camina cap avant i a l'esquerra, acostant-se a la paret, fins quedar en PA.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu desplaçament.

TRAV. molt lent cap avant.

ISABEL.

El año pasado, y los otros también, me solía quedar en este rincón toda la noche, sentadita, (acaronant una de les cadires) en esta misma silla.

f-Isabel s'hi asseu, quedant de perfil a la càmera, i mira al front, fora de camp, on és Federico.

PAN. VER. AVA. seguint el seu moviment.

SO: a la meitat del seu parlament, a més de la música no diegètica, comença de nou la música diegètica que tocava abans el pianista, afinant l'instrument.

ISABEL.

Así.

T

54.19(319). p/cp PMC de Federico, des del lateral dret, mirant molt seriosament fora de camp,

a l'esquerra.

SO: la mateixa música diegètica i no diegètica.

T

54.20(320). p/cp Com 54.18.f.

SO: la mateixa música, diegètica i no diegètica.

ISABEL.

¡Ah...!

T

54.21(321). PG frontal d'Isabel al fons, alçant-se de la cadira. Federico és a la dreta, en PM.

SO: la mateixa música no diegètica.

ISABEL.

¡Pero eso era antes! (Rodant sobre ella mateixa) ¡Hoy bailaré toda la noche, con Juan!

FEDERICO.

No.

Isabel s'atura de colp i se'l queda mirant sorpresa.

T

54.22(322). Com 54.20.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

No bailaré con Juan ni con nadie.

T

54.23(323). Com 54.2. Isabel camina amb expressió de gran sorpresa cap a Federico.

SO: la mateixa música no diegètica.

TRAV. cap avant, fins reenquadrat tots dos en PMC.

FEDERICO.

Isabel usted no debe venir aquí esta noche.

No puede.

T

54.24(324). p/cp PMC de Federico de front a la càmera, i d'Isabel d'esquena. Federico l'agafa pels braços.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

¡No, por favor, no me interrumpa! Déjeme seguir. No hable ahora.

T

54.25(325). p/cp Com 54.23. Isabel és totalment muda. Federico la solta.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

Escuche. Todo es mentira.

T

54.26(326). p/cp Com 54.24.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

(Mirant a la seua dreta) El baile (mirant amunt), las cadenetas...

T

54.27(327). p/cp Com 54.25.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

...Juan, el amor de Juan. Todo es mentira, Isabel, mentira. Una broma de señoritos de casino. Y total, ¿para qué? Para nada, para reirse de quien sea, de una solterona...

T

54.28(328). p/cp Com 54.26. Isabel no és capaç d'articular cap paraula.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

...De usted.

T

54.29(329). PP d'Isabel a punt d'esclatar a plorar però contenint-se, amb la mirada perduda.

SO: la mateixa música no diegètica.

Isabel obri molt els ulls, mira a Juan i agafa aire, com per no ofegar-se.

T

54.30(330). p/cp PP de Federico esperant la reacció d'Isabel.

SO: la mateixa música no diegètica i diegètica.

T

54.31(331). p/cp Com 54.29.

SO: la mateixa música no diegètica i diegètica.

Isabel abaixa els ulls, humillada.

T

54.32(332). Com 54.18. Ara Federico és a la dreta i ella a l'esquerra. S'apaguen les bombetes i ell mira un moment cap amunt. Isabel se'n va cap a l'esquerra, silenciosament.

PAN. HOR. ESQ. seguint el seu desplaçament, deixant Federico fora de camp, fins que Isabel s'asseu molt recta en una de les cadires, quedant de perfil a la càmera.

Moviment de GRUA cap avall molt lent, fins quedar en l'angulació normal.

SO: la mateixa música no diegètica.

VEU *OUT*/FEDERICO.

¿Entiende? Una broma.

T

54.33(333). PMC d'Isabel asseguda, amb la mirada perduda, i de Federico, a la dreta de l'enquadrament, inclinat sobre ella i posant-li una mà sobre el muscle, com per fer que l'escolte.

Angulació lleugerament CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

Hacerse novio suyo, pensar en casarse, decir una fecha, y esta noche descubrirlo todo y reir. Ése fue el trabajo de Juan. ¡Isabel...!
¡Isabel...!

Federico es desplaça al costat dret d'Isabel i s'hi asseu en una altra cadira.

T

54.34(334). PP d'Isabel, de perfil, amb la mirada perduda cap a l'esquerra de l'enquadrament i contenint el plor, i de Federico, de front a la càmera però mirant a la dreta, a Isabel.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

...No vaya a odiarle. Él solo no tiene la culpa. (Mirant al terra, a l'esquerra). Hay otras cosas, la calle Mayor, los amigos, no sé...

T

54.35(335). PP frontal d'Isabel, que comença a gemegar, cada vegada més afectada pel que li està descobrint Federico. Ell és de perfil a l'esquerra, també en PP.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

Isabel, tiene que perdonarme. Había que decir la verdad. Juan no ha podido.

T

54.36(336). Com 54.34.

SO: la mateixa música no diegètica i la música diegètica del piano.

FEDERICO.

Isabel, ¿me oye?. ¿Me oye? No se quede en la ciudad. Huya, escape. Salga de aquí. Véngase a Madrid. Yo puedo acompañarla si me deja; me voy ahora. Pero usted... debe conocer a alguien, algún amigo..., algún pariente... Váyase con ellos. Si no yo la llevaré con los míos. ¡Pero huya, Isabel, huya!. Que no se rían...

Federico calla uns segons, sense que Isabel diga o faça res.

SO: s'atura la música diegètica; continua la no diegètica.

FEDERICO.

Isabel, ¿quiere que la acompañe a su casa?

Per primera vegada Isabel és capaç de reaccionar, més enllà del plor contingut, i fa un lleuger moviment de cap, indicant que no.

FEDERICO.

¿Se encuentra bien? Isabel, ¿se encuentra usted bien?

Isabel tancant els ulls diu que sí amb el cap.

FEDERICO.

Procure pensar en lo que le he dicho. Estaré en la estación. ¿Me oye? ¿Me oye, Isabel?

En la estación...

Isabel diu que sí movent molt lentament el cap. Federico comença a alçar-se de la cadira.

T

54.37(337). a-PMC de Federico dempeus, mirant cap avall i a la dreta, on és Isabel, fora de camp. Al fons és la porta d'entrada.

b-Federico es gira i camina cap a la porta per on va entrar.

Moviment de GRUA cap avall, fins enquadrar Isabel a l'altura dels ulls, en primer terme, en PMC i de perfil, a la dreta de l'enquadrament, i Federico al fons, allunyant-se d'esquena a la càmera.

SO: la mateixa música no diegètica; enmig del silenci ressonen els passos de Federico.

T

54.38(338). a-PP de Federico, mig d'esquena a la càmera, davant la porta.

b-Dubta un instant però finalment es gira, buscant amb la mirada Isabel i quedant de cara a la càmera.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.39(339). p/cp PG d'Isabel molt llunyana, al fons de la gran sala, que és mig a fosques. Ella

està assegurada, tal com la va deixar Federico i sembla més sola que mai.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.40(340). p/cp Com 54.38.b. Federico torna la mirada al front, obri la porta i se'n va.

SO: la mateixa música no diegètica i la música diegètica del piano.

T

54.41(340). Com 54.39.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.42(342). PM d'Isabel del perfil dret, a l'esquerra de l'enquadrament i mirant cap a la porta i, per tant, a càmera. Està assegurada en la quarta cadira que hi ha en camp, i sembla estar a punt d'alçar-se.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.43(343). p/cp PG de la sala. La porta d'entrada és a la dreta de l'enquadrament i el recorregut continua per la resta de sala, que és buida però plena d'elements decoratius: en les columnes, el

llum, l'escenari i fins i tot el pianista que continua afinat el seu instrument.

PAN. HOR. ESQ. molt lenta, seguint la mirada d'Isabel, amb un moviment de CÀMERA SUBJECTIVA.

SO: la mateixa música no diegètica, i música diegètica (des que entra en camp l'escenari).

T

54.44(344). PMC d'Isabel, de perfil dret, contemplant amb tristesa el que hi ha davant seu, a la dreta, dalt..., com si ho contemplara per última vegada.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.45(345). PG d'Isabel, al fons i a l'esquerra de l'enquadrament, encara asseguda en el mateix lloc, enmig de la llarga filera de cadires. En primer terme, en l'angle dret inferior, hi ha el gran llum i la decoració que en penja.

Angulació molt PICADA.

Isabel s'alça lentament.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.46(346). a-PMC d'Isabel, de perfil dret, entrant en camp per la part inferior de

l'enquadrament.

SO: la mateixa música no diegètica.

b-Es gira cap a la seua dreta amb certa rigidesa i avança lentament, de front a la càmera.

TRAV. frontal cap arrere, seguint el caminar d'Isabel.

Isabel observa detingudament el que l'envolta. Primer a la seua esquerra...

SO: la mateix mateixa música no diegètica i la música diegètica del piano.

T

54.47(347). p/cp PG de la sala, entre la porta i l'escenari.

TRAV. cap avant, seguint en CÀMERA SUBJECTIVA el que mira Isabel.

SO: la mateixa música diegètica.

T

54.48(348). Com 54.46.b, ara més avant. Isabel mira cap a la seua dreta, on hi ha la paret i les finestres. Després mira amunt...

SO: la mateixa música diegètica i la música diegètica del piano.

T

54.49(349). PG de l'angle que fan el sostre i la paret dels finestrals, tot ple de garlandes i elements decoratius.

TRAV. cap avant, seguint en CÀMERA SUBJECTIVA el que mira Isabel.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.50(350). Com 54.48, ara en PP. Isabel camina cada vegada més ràpidament, encara mirant cap amunt, després fa una ullada ràpida a la seua esquerra, i després mira cap avall...

Ara el TRAV. és més ràpid.

SO: la mateixa música no diegètica, ara més ràpida i dramàtica.

T

54.51(351). PD del terra, amb rajos de llum i grans zones d'ombra.

TRAV. ràpid cap avant, seguint en CÀMERA SUBJECTIVA el que mira Isabel.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.52(352). PP d'Isabel més curt que l'anterior, caminant molt ràpidament. Mira cap a avall, a la seua dreta.

SO: la mateixa música nodiegètica.

T

54.53(353). PG de la filera de cadires que hi ha apegades a la paret de la dreta.

TRAV. cap avant, molt ràpid, seguint en CÀMERA SUBJECTIVA el que mira Isabel.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

54.54(354). Com 54.42, ara mirant cap a dalt.

SO: la mateixa música no diegètica.

FE

55.1(355). Exterior. Nit. Estació de trens.

PG quasi frontal de la locomotora d'un tren en una estació. La locomotora, quasi una simple silueta en la foscor de la nit, trau abundoses fumarades blanques i xiula sonorament, com si estiguera a punt de partir o d'esclatar. Un focus de llum blanc en la part alta de la maquinària destaca també enmig de la negror com si d'un ull-guia es tractara.

SO: la mateixa música no diegètica coberta pel xiulit del tren.

T

55.2(356). PM de Federico emmarcat per la finestra del seu compartiment. Es troba d'esquena a la càmera, col·locant les mateles en els prestages. Es gira, s'aproxima a la finestra, abaixa el vidre i, traent el cap, hi guaita.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.3(357). p/cp PG de l'accés a les andanes de l'estació. Al fons és la porta i davant seu hi ha persones que, soles o en grup, esperen l'eixida o l'arribada d'algun tren. També es veu passar algun empleat de l'estació.

Angulació PICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.4(358). PG de Federico en els esglaons de pujada al vagó, buscant atentament amb la mirada l'arribada d'Isabel. Davant seu, en l'andana, hi ha un home i una dona conversant. Fa vent.

SO: la mateixa música no diegètica.

Federico baixa i camina per l'andana cap a la porta d'accés, fins quedar en PM.

T

55.5(359). p/cp PG de la porta d'accés. Passen uns homes carregats amb malestes, en PM. Al fons es veu una altra porta, la d'entrada a l'estació. Entre una i altra porta hi ha algunes persones més.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.6(360). p/cp PM de Federico esperant, impacient. Es gira i torna una altra vegada cap al tren.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.7(361). p/cp a-Com 55.5. Isabel entra per la porta del fons, amb pas ràpid, quasi sense alè, buscant Federico. Continua caminant fins a la porta d'accés sense veure'l.

b-Isabel ix a l'andana i somriu més tranquil·la, després d'identificar Federico, que és fora de camp.

PAN. OBL. a la dreta i amunt reenquadrant Isabel en PM.

Angulació CONTRAPICADA.

T

55.8(362). p/cp PM de perfil (esquerre) de Federico mirant l'hora en el seu rellotge i després al tren, que és a la seua dreta.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.9(363). p/cp Com 55.7.b. Isabel torna arrere.

PAN. OBL. a l'esquerra i avall, reenquadrant Isabel, d'esquena a la càmera, en PG quan travessa la porta d'accés.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.10(364). PA de dos homes treballant amb la maquinària de la locomotora l'un, omplint de carbó la caldera, l'altre. Estan molt a fosques i en un espai molt reduït, molt opressiu.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.11(365). Com 55.1.

SO: la mateixa música no diegètica i el xiulit del tren.

T

55.12(366). PM del venedor de bitllets, d'esquena a l càmera, i PP d'Isabel, enfront, que guaita el cap pel petit buit que serveix per agafar o deixar els bitllets i el seu import.

SO: la mateixa música no diegètica.

VENEDOR.

¿Dónde?

Davant aquesta pregunta el rostre d'Isabel perd el somriure. Es retira del buit, entre desconcertada i espantada.

VENEDOR.

¿Dónde?

T

55.13(367). Isabel s'incorpora fins quedar en PMC, de front a la càmera, pensativa, buscant la difícil resposta a la pregunta de l'impacient venedor de bitllets. Darrere seu hi ha algunes de les persones que fan cua: un home amb boina s'impacienta i mira el rellotge nervisament...

SO: la mateixa música no diegètica.

VEU *OUT*/VENEDOR.

¿Dónde, señorita?

T

55.14(368). PD del buit de la finestreta per on el venedor, en una posició molt forçada, intenta veure Isabel. Només se li veu una part del rostre, inclinat, i el to de la seua pregunta és ja d'impaciència.

SO: la mateixa música no diegètica.

VENEDOR.

¿Pero dónde?

T

55.15(369). p/cp Com 55.13, però ara en PP. Isabel s'adona que no té on anar, i el temps apressa. Darrere l'home de la boina continua posant-se nerviós, igual que un jove militar amb qui parla (sense que se escolte el que diuen).

SO: la mateixa música no diegètica, i al final el xiulit del tren.

Quan sent el xiulit, Isabel mira ràpidament fora de camp a l'esquerra, a l'andana on el tren és a punt d'eixir.

T

55.16(370). p/cp PG de l'andana: el tren és al fons, amb Federico, en el primer esglaó del vagó, esgotant el temps. Enmig hi ha diversos grupets de persones, unes caminen, altres estan quietes.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.17(371). PG de la part superior de la locomotora expulsant un núvol de fum blanc enmig de la foscor de la nit.

SO: la mateixa música no diegètica, i el xiulit del tren.

T

55.18(372). PA lateral de Federico en l'andana, fent uns passos cap a la porta d'entrada i mirant-

hi atentament, fins quedar en PM. El tren és darrere seu.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.19(373). PPP del rostre d'Isabel (tallat pel front), molt nerviosa i indecisa.

VEU *OUT*/VENEDOR.

¿Dónde? Por favor, señorita...

T

55.20(374). Com en 55.14, amb el venedor intentant guaitar pel buit de la finestreta.

VENEDOR.

(Molest perquè Isabel no respon) ...dígame

usted dónde...

T

55.21(375). p/cp a-Com 55.19. Isabel continua sense saber què dir.

b-Parpelleja i torna a mirar cap a l'andana.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.22(376). p/cp Com 55.16, però Federico és ara en l'andana, prop del seu vagó.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.23(377). Com 55.20. El venedor està cada vegada més nerviós.

SO: la mateixa música no diegètica.

VENEDOR.

(Fartant-se) ¿Para dónde?

T

55.24(378). Com 55.21.b. Isabel torna la mirada al front amb gest de desesperació, pressionada per les preguntes del venedor i l'angoixa del temps que s'esgota. Algú, fora de camp, l'espenta cap a l'esquerra i la trau de camp.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.25(379). PG de la part superior d'un vagó. Un núvol de fum blanc s'estén de dreta a esquerra.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.26(380). PM del cap d'estació mirant el seu rellotge per donar l'exida als dos maquinistes que guaiten per la finestreta de la locomotora, esperant el senyal.

Angulació CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica i el xiulit del tren esmorteït per la música.

T

55.27(381). Com 55.22, en PM, impacient.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.28(382). Com 55.17, ara amb més núvols de fum, que cobreixen quasi tot el fons de cel.

SO: la mateixa música no diegètica i el llarg xiulit del tren.

T

55.29(383). Com 55.5, amb Isabel al fons, caminant lentament cap al tren.

SO: el xiulit del tren i la mateixa música no diegètica, ara molt més lenta i serena.

T

55.30(384). p/cp PG de Federico amb el tren darrere. Ha vist Isabel i de seguida corre cap a ella.

SO: la mateixa música no diegètica.

FEDERICO.

(Cridant) ¡Isabel!

T

55.31(385). PD de la campana de l'estació tocant l'hora de marxar del tren.

Angulació marcadament CONTRAPICADA.

SO: la mateixa música no diegètica i el so de la campana.

FEDERICO.

¡Isabel!

T

55.32(386). PMC d'Isabel quieta a la dreta de l'enquadrament, d'esquena, i de Federico que entra en camp per l'esquerra, corrent.

FEDERICO.

Por fin, Isabel. ¡Vamos!

Federico agafa la mà d'Isabel (fora de camp) i se'n va cap al tren, però ella no es mou.

Federico es gira sorprés.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.33(387). p/cp a-PMC de Federico d'esquena a la càmera agafant pels braços Isabel, que és de front. Ell intenta fer-la reaccionar però ella roman immòbil, a punt d'esclatar a plorar.

FEDERICO.

¡Isabel! ¿No quiere escapar?

Ella diu que no amb el cap.

SO: la mateixa música no diegètica, ara un poc més dramàtica, el xiulit del tren i el soroll del tren que comença a marxar molt lentament.

b-Quan Federico sent que el tren se'n va s'hi gira, sense saber ben bé què fer.

T

55.34(388). PD del vapor que trau el tren per les rodes i que progressivament cobreix el lateral del tren, que queda mig amagat al temps que començar a marxar molt lentament.

SO: la mateixa música no diegètica, més lenta, i el soroll de les rodes del tren.

T

55.35(389). Com 55.33.a, mirant-la directament als ulls.

FEDERICO.

¡Tiene que vivir! ¡Tiene que vivir!

Federico es gira cap al tren.

T

55.36(390). PG de les rodes d'un vagó amagades darrere d'un cortina de fum blanc. Poc a poc el fum s'esvaeix i es pot veure que com roden lentament.

SO: la mateixa música no diegètica i el soroll del tren que se'n va.

T

55.37(391). Com 55.32, ara amb el tren avançant lentament cap a l'esquerra, al fons del camp. Federico fa un intent desesperat de fer reaccionar Isabel, sacsant-la pels muscles.

FEDERICO.

Isabel, tiene que vivir. ¡Tiene que vivir...!

T

55.38(392). p/cp Com 55.33.

FEDERICO.

¡...Isabel!

Ella torna a dir que no amb el cap, plorant.

T

55.39(393). p/cp Com 55.32. Ara Federico comença a caminar cap arrere, sense deixar de mirar

Isabel als ulls, rendint-se però conscient de les conseqüències de la decisió que ella ha pres.

SO: la mateixa música no diegètica, més lenta.

Federico ix de camp lentament per l'esquerra, mentre darrere seu el tren se'n va també.

T

55.40(394). p/cp PMC d'Isabel sola, mirant com s'allunya Federico i, amb ell, la possibilitat de començar una nova vida. Un home i una dona travessen la porta d'accés que és al fons del camp.

SO: la mateixa música no diegètica.

T

55.41(395). p/cp PG de Federico, en PM, pujant a la cua del tren just en l'últim moment. El tren se'n va enmig de la nit, ara amb més rapidesa, i Federico es gira, ja en PG, mirant cap a Isabel, cada vegada més lluny d'ella.

T

55.42(396). p/cp Com 55.40, absolutament sola. Isabel comença a caminar cap a l'eixida.

FE

56.1(397). Exterior. Nit. Carrer Major.

PG d'Isabel camina sola pel mig del carrer Major, indiferent a la intensa pluja que cau

i que obliga la resta de la gent a caminar per sota dels pòrtics; indiferent també a la presència dels altres. Es creua amb un cotxe, però això tampoc fa que s'aixoplugue.

SO: la mateixa música no diegètica, molt més lenta i trista, i el soroll de la pluja.

T

56.2(398). PM d'Isabel caminant d'esquena a la càmera.

TRAV. cap avant seguint el seu caminar. A l'esquerra, recolzats en alguns dels pilars, els amics de Juan conversen distragudament. Quan veuen passar Isabel es queden mirant-la.

SO: la mateixa música no diegètica i el soroll de la pluja.

T

56.3(399). PM del perfil dret d'Isabel, caminant, completament mullada, però sense preocupar-se'n.

TRAV. cap a la dreta seguint el seu pas.

El TRAV. s'atura i Isabel ix de camp per la dreta, quedant-hi, al fons, els quatre amics de Juan que contemplen divertits el resultat de la seua broma.

SO: la mateixa música no diegètica i el soroll de la pluja.

T

56.4(400). PG molt ampli del carrer Major. Isabel continua caminant, d'esquena a la càmera, cap a la dreta, pel mig del carrer contínuament banyat per la pluja. Els quatre amics són a l'esquerra,

guarits pel pòrtic.

Angulació PICADA.

SO: la mateixa música no diegètica i el soroll de la pluja.

FE

57.1(401). Interior. Nit. Habitació d'Isabel.

PG d'Isabel d'empeus guaitant per la finestra, d'esquena a la càmera i amb les mans agafades per darrere. Al carrer encara plou. L'habitació és a fosques però es pot veure el seu vestit de festa posat sobre el maniquí i alhora reflectit sobre l'espill de l'armari. Damunt del llit en primer terme hi ha estés el camisó.

SO: la mateixa música no diegètica i el soroll de la pluja.

T

57.2(402). p/cp PP frontal d'Isabel, amb la mirada trista però dura, guaitant darrere del vidre de la finestra, mullat per la incessant pluja. Petites gotes hi rellisquen lentament.

SO: soroll fort de la pluja. Sona una campanada, sonora i solemne, i després una altra.

Sobre aquest pla apareix el crèdit de *FIN*.

FN

AGRAÏMENTS

Aquest treball estaria incomplet si no expressàrem el nostre sincer agraïment a les persones que ens han ajudat a fer-lo i millorar-lo tant com a sigut possible.

Donem les gràcies als professors Antònia Cabanilles, Giulia Colaizzi, Juan Miguel Company, Salvador Company, Antonio Méndez, Ramon Rosselló i, especialment, al director de la tesi, Jenaro Talens, pels seus suggeriments.

I agraïm la pacient i inestimable col.laboració prestada de moltes maneres per Emmanuelle Charrier, Carmen Díaz, Lola Domingo, Empar Mestre, Domingo Mestre, María Pérez, Ofèlia Sanmartín i, molt especialment, per Miguel Ángel Martínez Igual.

CRASIA 

el apartado 1 del artículo 202 en cuanto se refiere «servicio interesado en la celebración del contrato», el artículo 210.f), párrafo segundo, y el artículo 210.g), último inciso.

el apartado 2 del artículo 211.

los párrafos a), b) y d) del artículo 214.

el artículo 215, excepto el apartado 1.

el artículo 217.

el artículo 218.

el artículo 219.

la disposición adicional tercera.

la disposición adicional décima.

la disposición adicional decimocuarta.

la disposición transitoria tercera.

la disposición transitoria cuarta, y

la disposición transitoria séptima.

2. A los mismos efectos previstos en el apartado anterior tendrán el carácter de máximos:

a) los plazos de dos meses, cuatro meses y ocho meses previstos en el artículo 99.

b) los porcentajes del 10 y 30 y la cifra de 00.000.000 de pesetas (6.010.121,04 euros) que irán en el artículo 101.3.

c) el plazo de un mes mencionado en los apartados 2 y 4 del artículo 110.

d) los porcentajes del 2 del artículo 35.1 y del 4, 20 y 16 que se recogen en el artículo 36, apartados 1, 4 y 5 y el porcentaje del 20 que se repite en el artículo 83.5.

e) las cuantías de los artículos 121, 176 y 201.

3. Las exigencias que para los contratos menores establecen en el artículo 56, tendrán la consideración mínimas a los mismos efectos.

posición final segunda. *Referencias a las Administraciones públicas y a los órganos de la Administración General del Estado.*

1. Cuando en el texto de la Ley se cite a la Administración o a las Administraciones públicas, se entenderá que se hace referencia a todas las Administraciones, organismos y entidades comprendidos en el ámbito de aplicación del artículo 1.

2. Asimismo, cuando se haga referencia a órganos de la Administración General del Estado deberá entenderse hecha, en todo caso, a los que correspondan de las restantes Administraciones públicas, organismos y entidades comprendidos en el ámbito de aplicación del artículo 1, salvo las que se hacen a los siguientes órganos:

a) al Ministro de Hacienda y a la Junta Consultiva de Contratación Administrativa, en el artículo 21,

b) al Ministro de Hacienda, en el artículo 25, apartado 1 del artículo 33 y disposición adicional segunda,

c) a la Junta Consultiva de Contratación Administrativa, en el apartado 2 y en el apartado 4 del artículo 28; el apartado 1 del artículo 33, y en el artículo 34.

d) a la Junta Consultiva de Contratación Administrativa, en los artículos 58, 117 y 118,

e) al Consejo de Ministros y a la Junta Consultiva de Contratación Administrativa, en el artículo 104.1, y a la Comisión Delegada del Gobierno para Asuntos Económicos, en el artículo 104.4, y

f) al Consejo de Ministros, en la disposición adicional tercera.

Disposición final tercera. *Carácter básico de las normas de desarrollo.*

Las normas que, en desarrollo de esta Ley, promulgue la Administración General del Estado podrán tener carácter de básicas cuando constituyan el complemento necesario de dicho carácter respecto de los artículos que lo tienen atribuido conforme a la disposición final primera y así se señale en la propia norma de desarrollo.

Disposición final cuarta. *Información sobre obligaciones de carácter laboral.*

Los órganos de contratación podrán señalar en los pliegos de cláusulas administrativas particulares la autoridad o autoridades de las que los licitadores puedan obtener informaciones sobre las obligaciones relativas a las disposiciones sobre protección y condiciones de trabajo vigentes en el territorio en el que vayan a ejecutarse las obras o prestarse los servicios, en cuyo supuesto solicitarán a los licitadores que manifiesten si han tenido en cuenta en sus ofertas tales obligaciones.

MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN

11534 REAL DECRETO 686/2000, de 12 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley 2/2000, de 7 de enero, reguladora de los contratos tipo de productos agroalimentarios.

La disposición final primera de la Ley 2/2000, de 7 de enero, reguladora de los contratos tipo de productos agroalimentarios, faculta al Gobierno para dictar cuantas disposiciones sean necesarias para el desarrollo y ejecución de la Ley.

El presente Real Decreto regula los contratos tipo de productos agroalimentarios cuyo ámbito de aplicación se extienda a más de una Comunidad Autónoma.

En los capítulos I y II del presente Real Decreto se desarrollan los procedimientos de homologación y prórroga de los contratos tipo agroalimentarios. El carácter simplificador de dichos procedimientos es uno de los elementos que deben resaltarse y que tiende a facilitar a las organizaciones representativas su participación en las propuestas de homologación de contratos tipo.

El capítulo III regula el procedimiento para la solución de las controversias que se produzcan en la interpretación y ejecución de los contratos de compraventa ajustados al contrato tipo homologado, confiriendo un destacado papel mediador a las comisiones de seguimiento. Sólo cuando éstas no hayan podido lograr una solución satisfactoria en el plazo establecido, podrán las partes recurrir al arbitraje.

Finalmente, se dedica el capítulo IV a desarrollar el artículo 4 de la Ley relativo a las comisiones de seguimiento, que se configuran como elemento clave de los contratos tipo y suponen un nexo de unión con las organizaciones interprofesionales agroalimentarias, habilitadas para proponer contratos tipo y designar en su seno a la correspondiente comisión de seguimiento.

En su tramitación han sido consultadas las Comunidades Autónomas y los sectores afectados.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ

Presentació del treball	7
-----------------------------------	---

I. HIPÒTESIS DE TREBALL

1.1. Coordenades històriques.	15
1.2. La política de censura cinematogràfica	59
1.3. La gènesi de <i>Calle Mayor</i>	80
1.4. La noció de traducció/adaptació.	105

II. ANÀLISI TEXTUAL

2.1. El model tradicional de gènere sexual: l'estigmatització de la solteria femenina involuntària.	151
2.2. Les relacions d'amistat informal: els <i>señoritos</i> de casino	218
2.3. Els espais de la representació: la socialització del territori provincià	272

III. CONCLUSIONS

Conclusions del treball	333
-----------------------------------	-----

IV. MATERIALS CONSULTATS

4.1. Bibliografia	337
4.2. Documentació d'arxiu	364
4.3. Material audiovisual	364

V. ANNEXOS

5.1. Fitxa tècnica	365
5.2. <i>Découpage</i> de <i>Calle Mayor</i>	368