

**CARTOGRAFÍA DEL ESPACIO
PROVINCIANO EN *CALLE MAYOR***

Rosanna Mestre Pérez

ROSANNA MESTRE PÉREZ es doctora en Filología y licenciada en Comunicación Audiovisual y Publicidad. Es profesora ayudante doctor del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València. Anteriormente fue assistant professor en el English, Philosophy and Modern Languages Department de Longwood College, VA (EEUU) –hoy Longwood University. Imparte docencia de teoría de la comunicación audiovisual y de comunicación hipertextual en las titulaciones de Comunicación Audiovisual y Publicidad, y de Periodismo, así como de cine español para estudiantes norteamericanos no graduados, dentro de los convenios que la Universitat de València tiene con distintas universidades estadounidenses. Realizó su tesis doctoral sobre la película *Calle Mayor*, de J. A. Bardem. La publicación en formato libro de un análisis de la película se encuentra en proceso de elaboración. Forma parte del equipo de investigación *CiTur*, financiado con fondos de la Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència de la Generalitat Valenciana, que se ocupa de estudiar en qué medida el cine ha contribuido a conformar, dentro y fuera de nuestras fronteras, la imagen de España como destino turístico. Ha publicado artículos y presentado participaciones en diversos congresos sobre cine español y teoría de la comunicación audiovisual, y sobre comunicación hipertextual, su otra área de especialización. En el campo de la lexicografía catalana, ha publicado varios diccionarios, como el *Diccionari valencià de pronunciació*, del que es co-autora, editado por Bromera.

En un tiempo en que es imposible expresar cualquier tipo de denuncia directa contra el orden de cosas establecido, Juan Antonio Bardem elabora con *Calle Mayor* (1956) un proyecto político-cinematográfico en el que, bajo la intrascendente broma que un grupo de varones de clase media gasta a una ingenua solterona, subyace una crítica latente contra el entorno social ultraconservador que el Régimen del dictador Francisco Franco alentaba. El director escoge como diana de su ofensiva ciertos aspectos constitutivos de la realidad social española de los años cincuenta: la clase media, los espacios y ambientes de la pequeña ciudad, el modelo tradicional de género sexual, las relaciones de amistad entre varones, el trasfondo religioso... para presentarlos como la burguesía que perpetúa usos y costumbres decimonónicos en una ciudad provinciana, la soltera involuntaria de clase media cuyo entorno social convierte en una humillada solterona, los efectos destructivos de la solidaridad mecánica que envuelve a un grupito de crueles pequeñoburgueses, o la omnipresencia de lo religioso en la rutina cotidiana de lo provinciano. La película se sirve de estos elementos para denunciar las contradicciones de un sistema que no sólo aparece como marcadamente conservador,

sino también cómplice en la promoción y el mantenimiento de los desequilibrios y abusos que se sustentan en los valores propios de la acomodada burguesía provinciana. En las siguientes páginas centraremos nuestra atención en uno de los ingredientes citados, la dimensión espacial de la puesta en escena cinematográfica, un componente que en *Calle Mayor* aparece estrechamente ligado al orden social pequeñoburgués de la España mediofrankista.

1. Territorio e interacción social

El espacio (o área físicamente delimitable) en el que transcurre la existencia humana es un elemento constitutivo de nuestra experiencia cotidiana. Resulta impensable concebir la vida sin otorgarle una ubicación espacial concreta porque sólo se puede vivir ocupando un espacio. Existe, por ello, una estrecha e indisoluble ligadura que vincula la existencia con el territorio. Pero el acceso de los individuos al sustrato geográfico no es nunca directo, sino que se produce a través de una elaboración semiótica. Los seres humanos elaboramos el sentido cultural del espacio donde vivimos: lo denominamos, delimitamos, jerarquizamos, valoramos y modificamos. Al mismo tiempo, las formas y medios que se utilizan en la intervención de un espacio inciden también en las actividades humanas. De manera que el comportamiento humano y el espacio están íntimamente y dialécticamente relacionados.

Entre los territorios habitados, la pequeña ciudad constituye un lugar particularmente productivo en lo relativo a la interacción social que se genera. Como se ha subrayado desde la sociología¹, en los pequeños núcleos urbanos no se da aquella carencia de relaciones sociales significativas característica de las grandes ciu-

¹ GIDDENS, Anthony. *Sociología*. Madrid: Alianza, 2002.

dades; la pequeña ciudad no es el medio patológico donde imperan las relaciones impersonales, superficiales, transitorias y segmentadas que la Escuela de Chicago adscribe a las grandes ciudades (por oposición a los entornos rurales). En las pequeñas ciudades de provincia aún se dan relaciones de estrecha distancia donde casi todos saben de casi todos. Son contextos socioespaciales de carácter burgués en los que se da también una distinción entre espacios públicos y espacios privados (aunque la frontera imaginaria que separa a unos de otros no sea nunca cerrada sino permeable y gradable). En el sentido que aquí nos interesa², la oposición privado/público tiene que ver, respectivamente, con aquello que se guarda oculto a los otros y lo que se muestra desenvueltamente. En el primer caso, lo privado, se trata de un proceso a través del que el individuo ejerce su autonomía, se aísla del escrutinio social y protege el reino de lo personal. El espacio exterior se caracteriza, en cambio, por el traspaso de un límite, de un umbral, que permite salir a una nueva experiencia donde el individuo se encuentra expuesto a la mirada de los otros. A priori, lo público está marcado por los rasgos de visibilidad, reconocimiento y no selectividad, como ocurre en calles y avenidas (itinerarios), en plazas o parques y, en otra medida, en tiendas, bares, estaciones o aeropuertos (encrucijadas), entre otros. Esta primera ordenación de carácter geográfico suele estar vinculada, además, a otros pares de oposiciones, igualmente tradicionales y recurrentes, aunque no impermeables, que asocian la división del territorio a ciertas ordenaciones sociales. Así, el espacio interior se apareja frecuentemente con la esfera doméstica o privada, y al género

² De las dos formas en que se puede oponer el dominio de lo privado al de lo público, según A. Giddens (2002), la película trabaja con la distinción entre lo que se muestra y lo que se oculta, y no con la que enfrenta estado y sociedad civil (el dominio público es el del estado, mientras que el privado es aquel que se resiste a la invasión de las actividades de vigilancia del estado), asunto que difícilmente hubiera traspasado la censura vigente en los años en que se produjo el filme.

262 sexual femenino, al tiempo que se opone al espacio exterior, identificado con la esfera pública y el género masculino.

2. Elaboración semiótica del espacio en *Calle Mayor*

En nuestra opinión, la película de Juan Antonio Bardem se sirve de estos ingredientes socioespaciales para elaborar una cartografía corrosiva del territorio provinciano³. En *Calle Mayor* pueden identificarse distintos lugares públicos característicos de los pequeños núcleos urbanos en nuestra tradición cultural: la calle Mayor, el templo católico, el Círculo Recreativo y Cultural, la estación de trenes, bares (Bar Miami) y cafeterías (Café de Pepita) en el barrio viejo, la periferia no urbanizada de la ciudad..., y también algunos espacios privados: la casa de Isabel, la pensión donde se alojan Juan y Federico, la habitación de Tonia... Pero lo relevante de estos lugares no es tanto su presencia en la película, cuanto el modo en que la enunciación se sirve de ellos para tejer un discurso que critica con dureza los cimientos de la aparentemente inocua y respetable vida provinciana.

Anclados en las tradiciones pequeñoburguesas, los citados espacios aparecen cargados de significado, pues dicen tanto por lo que

³ Lo provinciano se opone aquí a lo urbano. Es una dicotomía que la película delimita en general con bastante acierto aunque, en nuestra opinión, también contiene un par de excesos personificados en el personaje de Federico, el intelectual que procede de Madrid y representa la conciencia crítica de su tiempo. Un sentido crítico que no está exento de contradicciones, como puede observarse, por ejemplo, en el hecho de que Federico no comprende lo que en la pequeña ciudad significa para una mujer soltera dejarse ver por la calle Mayor acompañada de un hombre soltero, hasta el punto de que Juan debe explicárselo. Más adelante, el mismo Federico incurre también en una simplificación maniquea al referir su visión de España, según la cual se hallarían mayores dosis de *autenticidad* en la idiosincrasia de la *España profunda* provinciana que en la *superficialidad e impersonalidad* de la gran ciudad.

263 en ellos ocurre como por el modo en que la puesta en escena los hace visibles. Ante los ojos del espectador se muestran como lugares de falsedad (la catedral y la calle Mayor) y frustración (el Círculo, la estación, las ventanas y también la calle Mayor), alejados de una imagen complaciente. Sinécdoque de un entorno social sometido a la dictadura del nacionalcatolicismo, la negatividad que destilan los espacios representados en la película aparece como la punta del iceberg del complejo entramado político-social que tolera y potencia las *enfermedades* que corroen a la pequeña burguesía provinciana en la España de mediados del siglo pasado.

De manera genérica, los espacios de carácter público juegan un papel destacado en la configuración del monótono, tradicional y conformista estilo de vida que predomina en la ciudad. Algunos de sus personajes, como Don Tomás, el intelectual retirado que duerme la siesta en la biblioteca, tienen conciencia de ello. En cierta ocasión, Don Tomás relata a Federico, el intelectual procedente de Madrid, su visión polarizada de la localidad: «*Hay tres cosas que son el diapasón de esta ciudad: la catedral, los seminaristas en la crepúsculo por la alameda de tres en tres y el paseo... por la calle Mayor*». Ésta es la ciudad de la que el escritor se siente partícipe y a la que opone otro ambiente del que él se excluye voluntariamente. Es la ciudad de los *otros*, la de los adultos más jóvenes representados por Juan y sus amigos: «*Sus amigos... le esperan. Vaya con ellos. Le enseñarán la ciudad. La de ellos, claro: calle Mayor, bar Miami, Cine Moderno... el barrio viejo...*». En realidad, las *dos ciudades* no son sino diferentes versiones de un mismo mundo. La pequeña urbe respetable y devota del horario diurno es la misma que acoge la licenciosa vida nocturna, existente gracias a los hábitos poco ortodoxos de algunos y la connivencia de todos. En la película puede verse que quienes recorren el perdulario circuito nocturno del barrio antiguo un sábado por la noche (como Juan y sus amigos) son los mismos ciudadanos *decentes* que van

a misa de domingo la mañana siguiente, elegantemente vestidos y acompañados por su familia.

2.1. Lugares de falsedad

La presencia de un recinto religioso tan imponente como es la catedral de la anónima ciudad cinematográfica ya es un primer síntoma del peso que Bardem otorga a la institución católica durante aquellos años. Aparecen numerosos pequeños detalles que sugieren la omnipresencia del catolicismo en el día a día de los personajes⁴. Sin embargo, el filme contiene dos secuencias memorables en las que la crítica a la religión dominante se manifiesta con gran carga de profundidad y especial sofisticación. Nos referimos a aquella que se desarrolla en el interior de la catedral y a la que muestra la procesión que transcurre por una calle Mayor teñida, para la ocasión, de connotaciones sacras. Ambas destacan por el papel que la liturgia católica juega en la historia fílmica: servir de coartada a las acciones engañosas en las que el protagonista masculino, Juan, involucra a Isabel. En nuestra opinión, bajo la apariencia de una neutra representación antropológica de las tradiciones locales, lo que estas secuencias dejan traslucir es una dura crítica a la institución religiosa, aunque sea a través de la cómplice indiferencia de su *laisse faire*, *lessez passer* las bromas infames. La enunciación convierte al catolicismo en cómplice de Juan al hacer que el templo y la procesión den cobijo –aunque sea involuntariamente– a las deshonestas intenciones del falso seductor.

⁴ Monjas, sacerdotes y seminaristas ocupan un rincón en numerosos planos con gran profundidad de campo, un sacerdote tacha de depravados a los jóvenes que salen por la noche, se sugiere una relación de causa efecto entre la aparición de un sacerdote y la censura sobre los espectáculos de revista...

2.1.a. Catedral

La transición a la primera secuencia citada, en la que Isabel y su madre oran en la catedral, ya introduce cierta inquietud, al mostrar una inesperada entrada en campo de Juan que, medio escondido en una esquina, acecha a la protagonista mientras comparte el plano con ella. Aunque Isabel ignore ambas cosas, la extraña aparición del falso seductor crea cierta expectación en el espectador. La ausencia total de diálogo y el correlativo protagonismo que adquieren el ruido ambiental y la música diegética en los siguientes planos no hacen sino agudizar la tensión de la secuencia. Ésta comienza con Isabel arrodillada en un banco de la nave central y, tras ella, su madre. El segundo plano, con más profundidad de campo y visto desde una posición casi divina (el emplazamiento de la cámara queda muy cerca del altar mayor), proporciona una visión de conjunto más completa, dejando al descubierto el elemento destinado a perturbar el corazón de Isabel: Juan también está allí, unas filas por delante. Cuando Isabel se da cuenta de su presencia, la tensión es notoria. Los nervios de Isabel comienzan a delatarla: su mirada fija al frente, hacia el altar, parece ser doblemente gratificante cuando descubre que, en el camino a Dios, sus ojos encuentran a Juan... Isabel no sabe a dónde mirar pero no puede dejar de hacerlo, ni de disimular que lo hace, atrapada como está entre el deseo y el recato. Tiene, en realidad, pocas opciones. Las cartas están repartidas y el juego de la seducción ha comenzado. Juan abre la primera mano imponiendo las reglas de la partida e Isabel reacciona, punto por punto, como él preveía. Una sucesión de planos muy cortos muestran el comienzo del juego, medio velado, medio descubierto, de miradas y reconocimiento mutuo entre la pareja. Nadie se apercibe, salvo ellos, y una sonrisa de victoria acaba dibujándose en los labios de él. Pero con eso el empleado de banca metido a Don Juan no tiene suficiente. La siguiente ronda



La calle Mayor: espacio de falsedad y frustración.



Juan acecha a su presa a la puerta de la catedral.

está a punto de iniciarse, con la complicidad de una calculada puesta en escena que lo tiene todo milimétricamente calculado para implicar también al espectador.

En el undécimo plano Juan abandona su banco y comienza a caminar hacia donde se encuentra Isabel, con una sonrisa maliciosa. En el plano siguiente un movimiento de *travelling*, la angulación en picado y el sonido de los pasos del protagonista hacen que el espectador identifique la posición de la cámara con el desplazamiento de Juan y, por lo tanto, con su punto de vista: aparentemente nos encontramos con un caso de ocularización interna primaria, de auricularización interna primaria y de focalización interna (que rompen con la ocularización cero o espectadorial dominante en la película). Antes de permitir que el espectador ratificar si la mirada de la cámara sigue coincidiendo o no con la de Juan, una ligera rectificación del encuadre deja a Isabel en el margen izquierdo del plano (y el pasillo por donde camina Juan fuera de campo), mientras la cámara se detiene ante la inquieta protagonista. La ausencia de marcas de transición en el punto de vista enunciativo (de ocularización y auricularización interna secundaria a ocularización cero y focalización externa) parece sugerir que él se ha detenido insolentemente ante ella, mirándola fijamente..., pero en seguida se descubre que lo que el espectador ve ya no es el punto de vista de Juan (se ha retomado la ocularización cero). Todo ha sido un malentendido organizado para confundir temporalmente al espectador, como si la enunciación quisiera sumarse al ejercicio lúdico puesto en práctica por el protagonista masculino, desconcertando aquélla al espectador mientras Juan lo hace con Isabel. Pero la partida no concluye aquí.

En dos ocasiones el plano que muestra a Juan al fondo del recinto religioso deja visible una gran reja de hierro forjado con trama

de red que separa la nave de una capilla. Como esperaría una araña instalada pacientemente en su tela para atrapar a su víctima, así acecha Juan a Isabel confiando en que se deje llevar por la curiosidad. Una sucesión de planos y contraplanos muy cortos rebajan la distancia existente entre ambos personajes y aumentan la tensión..., hasta que por fin Isabel no puede reprimirse más y se gira hacia atrás. A partir de aquí, todo se desbarata: ella, nerviosísima, deja caer el libro de oraciones suelo; él sonríe, complacido por su éxito; una intensa melodía de aire religioso rompe el denso silencio; la madre se percata de todo el juego y sonríe, complacida... Isabel alza los ojos exhibiendo una mirada orgullosa y llena de gozo, sin saber que todo es una trampa para humillarla, aprovechando los aspectos más vulnerables de su personalidad. Como apuntamos en otro lugar⁵, el modo de articular esta secuencia supone un uso muy particular del templo que, aun conservando su función de lugar de culto, acaba convertido en espacio de –falsa– seducción. Y en ello se revela la habilidad de Bardem para poner sobre la picota a la institución religiosa sin provocar la ira de la Junta de Censura, pues de manera no demasiado irreverente pero tampoco muy devota, este lugar tan respetado por los católicos acaba albergando una escena de seducción, doblemente censurable por lo sacrílego de la acción y por lo deshonesto de su intención.

2.1.1.b. *Calle Mayor*

En la segunda secuencia mencionada, la procesión por la calle Mayor, las cosas no son muy diferentes. Tras un intento estéril de poner fin a la broma, Juan acaba incrementando su implicación en

⁵ MESTRE, Rosanna. “Seducir gracias a Dios”. *Quaderns de Filologia. Estudis de Comunicació*, vol. 1. València: Universitat de València, 2002.

ella debido a la solidaridad más bien mecánica⁶ que le une a sus amigos. Y para este nuevo paso adelante del engaño que es proponer el matrimonio a Isabel, la implacable enunciación elige una ubicación también relacionada con la liturgia católica: la concurrida procesión religiosa que transcurre por la calle Mayor. La declaración formal de noviazgo es un acto que hipotéticamente debería darse en una situación de intimidad y privacidad de la pareja, pero en su lugar a Isabel sólo se le concede una torpe y atropellada petición, inevitablemente subordinada al carácter multitudinario del espectáculo público que todo lo envuelve. A primera vista podría parecer que los obstáculos que Juan encuentra al intentar acercarse a Isabel estuvieran ahí para resguardarla de las mentiras del falso pretendiente... pero no es así.

La sincronización de la banda de sonido con el montaje crea un ambiente de tensión que intensifica el dramatismo del momento. Cuando Juan intenta hablar con Isabel, una oportuna entrada de trompetas se suma a los ya existentes tambores para interrumpir el que, suponemos, es un emotivo discurso del protagonista. Gracias a la enérgica intervención de la banda musical de militares se produce una elipsis verbal que impide al espectador escuchar las frases de Juan, pero no así a la interesada. Permitir que el espectador sólo contemple las reacciones en el rostro de Isabel (mientras ella oye la persuasiva declaración de amor) resulta una solución mucho más contundente que hacerle escuchar un, más que previsible, parlamento. La cara de Isabel se ilumina de satis-

⁶ La “solidaridad mecánica” (CUCÓ, Josepa. *La amistad. Perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria-Institut Català d’Antropologia, 1995) es característica de las sociedades denominadas primitivas, donde domina la conciencia colectiva común y donde toda conducta desviada –en el sentido de no hacer aquello que decide el grupo– sufre un castigo, dado que hiere los sentimientos grupales. Aunque Juan no forma parte de una sociedad primitiva, la presión que el grupo ejerce sobre sus miembros, en este sentido, es evidente en la película.

270 facción al comprender las palabras que Juan pronuncia sólo para ella y por un momento se crea un instante de especial conexión entre la pareja. Conexión que la enunciación se encarga de desmitificar rápidamente al dejar ver, en repetidas ocasiones y gracias a la profundidad de campo del plano, el rostro de una señora mayor y bajita que con expresión preocupada no quita el ojo al comportamiento impropio de los novios. Unos instantes más tarde, las trompetas interrumpen su sonido súbitamente y se oye gritar a Juan: «¡...y te quiero!». La expresión pública y escandalosa de los sentimientos del protagonista, delatada por el silencio repentino de las trompetas, cae como un rayo en medio de la solemnidad del ambiente religioso-militar y dejan en evidencia al protagonista. La reprobación social se hace patente en la inolvidable sucesión de primerísimos primeros planos de un grupo de beatas que, vestidas de duelo y cubiertas con un velo, buscan con mirada sancionadora el origen de la provocación. La censura ancestral representada en los rostros femeninos contrasta con la felicidad inmensa de Isabel y la expectación del esforzado Juan, que ve satisfecho su objetivo. Una vez más, la religión no sabe proteger a la ingenua protagonista. Con feligreses más preocupados por las apariencias que por otra cosa, la Iglesia católica vuelve a traicionar a Isabel y a favorecer a Juan, al proporcionar un escenario legitimador de las falsas pretensiones del bromista.

2.2. Lugares de frustración

Junto a los espacios de falsedad, la película reviste con una pátina de frustración otros importantes espacios característicos de la vida pública en los años cincuenta. Entre ellos se encuentran la calle Mayor, el Círculo Recreativo y Cultural, con sus distintos subespacios (la sala de billar, la biblioteca y la sala de baile), así como la estación ferroviaria.

2.2.a. Calle Mayor

La importancia de las vías por donde transcurren los populares paseos intergénero está documentada en diversos textos con vocación de crónica social, como *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 aquéllos, 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 misa.⁷

En su película, Bardem construye una ciudad que dispone de una oferta de diversión limitada (beber unas copas en el bar, pasar un rato en el casino, ir a la iglesia, al cine o simplemente dar un paseo) pero todas exigen transitar por sus calles. La circulación pausada y sin destino de hombres y mujeres por estos espacios aparece como un instrumento de socialización fundamental, con funciones y usos muy regulados. Diversas rutas de paseo son relevantes para la historia, pero sin duda el espacio estrella en el ámbito de los itinerarios es la calle Mayor. La vía principal es algo así como el centro neurálgico de la pequeña ciudad: en ella tienen

⁷ V.V.A.A. *La vida cotidiana de la España de los 50*. Madrid: El Prado, 1990.

272 lugar algunos de los pequeños grandes acontecimientos que tanto afectarán a la existencia de los protagonistas⁸. De todos ellos, merece una atención especial la secuencia en que la pareja protagonista camina sola, por primera vez, a lo largo de una atestada calle Mayor, ya que constituye uno de los momentos fuertes en la experiencia de la vida provinciana recreada por la película. Es domingo por la tarde y los protagonistas conducen sus pasos hacia una aglomeración rigurosamente ordenada: los que pasean en un sentido caminan por un lado, y los que pasean en sentido contrario andan por el otro. La casual pareja se ve, así, apresada en el río de gente que fluye constantemente sin ir a ninguna parte y se deleita observando mientras es observado. Lo convencional del paseo alcanza connotaciones casi grotescas cuando los intentos de Isabel y Juan por mantener una conversación acaban convertidos en un ridículo intercambio de frases inacabadas, interrumpidas continuamente por el cruce de saludos y miradas con otros transeúntes.

Con su particular puesta en escena, la película subraya lo que nos parece una dimensión fundamental de esta especie de *paseo social*: la dialéctica que se establece entre contemplación y exposición o, dicho en otros términos, entre formas no necesariamente patológicas de voyeurismo y exhibicionismo, y su contribución a la construcción de la identidad personal y del imaginario social. El multitudinario paseo provinciano aparece como un móvil mercado del deseo: ellas y ellos forman parte del ritual de la simultánea exposición-contemplación que convierte la calle Mayor en un gran escaparate gestionado por la atracción sexual que se respira en el

⁸ En esta calle, por ejemplo, se produce la presentación formal de Isabel y Juan; por ella se les ve caminar juntos, antes y después de formalizar su compromiso; allí expresa Juan su peculiar petición de noviazgo; y por ella camina una humillada Isabel después de descubrir la broma de que ha sido objeto.

ambiente. Dejarse ver por la vía principal a ciertas horas significa, sobre todo para las mujeres, *existir* socialmente, mientras que los varones juegan principalmente el papel de observadores; pues más que a dejarse ver, ellos van a contemplar... la *mercancía*, aunque la *compra* sea un fenómeno no imprescindible y más bien poco frecuente. El ritual del paseo social sitúa a los personajes masculinos en una situación básicamente voyeurística y con ciertos privilegios, como puedan ser el de hacer ostentación de su rol de sujeto de la observación (mirando descaradamente, intercambiando comentarios groseros y mal disimulados sobre las mujeres del modo que lo hacen Juan y sus amigos) o el de alternar la posición del acto contemplativo ubicándose libremente, ya sea dentro, ya sea fuera del flujo humano. Al mismo tiempo, se reserva a los personajes femeninos una posición eminentemente móvil, exhibitoria y objetual que, en el caso de las solteras, tiene como fin inequívoco encontrar un novio que las convierta en esposas. La notoria incapacidad de Isabel para alcanzar este propósito, tras quince años de paseos estériles y sin otro objetivo vital alternativo, convierten su presencia en la calle Mayor en el más doloroso síntoma de frustración y fracaso de la protagonista. Los comentarios crueles de Juan y sus amigos («Ésa se queda para vestir santos», «Está ya muy vista», «Lo que debería hacer es quedarse en la cocina y dejar de molestar») insinúan hasta qué punto los esfuerzos de Isabel son infructuosos y su tesón es percibido como patético.

2.2.b. *Círculo Recreativo y Cultural*

Íntimamente vinculado al género sexual de los que observan se halla otro espacio cardinal del ambiente recreado por *Calle Mayor*, el *Círculo Recreativo y Cultural*, que se manifiesta como una expresión actualizada del casino tradicional. Las posibilidades expresivas de este espacio son exploradas en el texto bardemiano siguiendo de

cerca la caracterización *casinaria* del primer acto de *La señorita de Trevelez* (1916), de Carlos Arniches, pieza teatral en que se inspira la película. Círculos y casinos son espacios de notable significación sociocultural dentro de las comunidades pequeñas, ya que cumplen las reconocidas funciones de ocio y esparcimiento cultural características de este tipo de centros asociativos, alejadas sólo en apariencia de los contextos donde se desarrollan relaciones sociales y de poder. El casino de la película constituye, precisamente, uno de los principales espacios físicos en los que el protagonista y sus amigos configuran sus estrategias de cohesión y de evasión; es, de paso, el lugar donde se generan determinadas prácticas asociales o insolidarias producidas por efecto de la ideología dominante del sistema sociocultural. Las actividades del casino existente en la pequeña ciudad de provincias tienen como fin suministrar a los espectadores elementos de análisis para identificar uno de los instrumentos en los que, por una parte, se sustenta y reproduce el control del poder social y, por otra, se desarrolla la acción política de individuos y grupos en el seno de la sociedad local. Acción socio-política y espacio de representación se revelan íntimamente vinculados, no por azar, en el filme dirigido por J. A. Bardem.

De las diversas salas que contiene el centro recreativo-cultural hay una que sirve de marco escenográfico en más de una ocasión: la sala de billar. En ella encuentran Juan y sus compañeros la intimidad necesaria para reír groseramente la broma de D. Tomás, así como para gestar la de Isabel. Es un lugar donde el grupo se siente confiado porque estima que, aunque alguien escuche su conversación, nadie osará censurarla. En más de un sentido, aquéllos son sus dominios y ellos lo saben, porque a pesar de que la sala sea un espacio de puertas abiertas a los varones, en realidad funciona como un lugar de intimidad y protección masculina en el que los pequeños grupos pueden conseguir cierta privacidad. Se encuentra, además, comunicado con el exterior por medio de una

oportuna ventana que se permite contemplar, o controlar, la agitación de la calle Mayor.

Otra sala adscrita al casino es la destinada a la lectura, que en la película tiene una relevancia menor que la que se observa en los textos literarios de sólida tradición *casinaria*⁹. La baja frecuencia con que los lectores asisten a estos espacios es tan elocuente como la pobreza y escasez de volúmenes disponibles¹⁰, de modo que la biblioteca dice tanto por lo que en ella se hace, las siestas de algún personaje, como por lo que no se hace, leer. Por ello, la presencia de esta estancia semivacía y desaprovechada es usada como un revelador síntoma que delata los pobres hábitos lectores de sus usuarios y, por extensión, de sus escasas inquietudes formativas. Como en los textos de espíritu regeneracionista, el fracaso de la biblioteca aparece como el fracaso de la empresa cultural de toda una sociedad y de su gobierno.

Pero quizá el subespacio más importante del Círculo Recreativo y Cultural sea la sala de baile, también abierto *a priori*, como la biblioteca, a la presencia femenina. Aparece en una única y memorable ocasión con el fin de emplazar el embarazoso momento en que Isabel descubre la broma de la que ha sido objeto de la mano de Federico. Sirve para subrayar otro fracaso, en este caso el del futuro de Isabel. Frente a las expectativas festivas del lugar (allí está previsto que se celebre la fiesta anual y, en el acto de aquella misma noche, también el anuncio público del compromiso de la pareja protagonista), lo único que este espacio proporcionará a Isabel será decepción y humillación. Cuando, preocupada

⁹ Como *Raza y alma*, de Eugenio Noel o *La Regenta*, de Leopoldo Alas «Clarín».

¹⁰ La *Enciclopedia Universal*, una colección encuadrada del diario de la provincia y unos indefinidos clásicos... para satisfacer la obsesión de la Junta de Censura por evitar que la acción *parezca* estar situada en España.

por la tardanza de Juan, ella se deja caer por allí antes de hora para saber de él, lo que realmente descubre es una decoración festiva, de tintes entre románticos y dramáticos debido a la confluencia de componentes deliberadamente antagónicos en su puesta en escena. Por una parte, Isabel se tropieza con una serie de elementos lúdico-festivos favorables: un espacio amplio y despejado que invita al baile, una mesa preparada para muchos invitados, un suelo brillantemente pulido, decoración de guirnaldas en columnas y techo, unas pruebas de luces que se encienden y se apagan, los arreglos del músico que afina el piano, etc. Por otra parte, el tratamiento estético que reciben estos elementos introduce un componente de extrañamiento que contrarresta la aparente normalidad festiva y crea una atmósfera inquietante, sospechosa e incluso un poco siniestra. Tan pronto como Isabel accede a la sala, su rostro se ilumina al contemplar todos los preparativos de la fiesta (decoración, música, luces...), pero resulta chocante a los ojos del espectador el cruce entre lo familiar de los objetos y algunos aspectos comedidamente irregulares de la puesta en escena, como la desconcertante angulación de algunos planos (con picados muy marcados), los rápidos movimientos descendientes de grúa, el uso de una gran profundidad de campo vacío o el estremecedor lamento del piano que alguien afina... Esta tensión controlada continúa cuando entra en campo Federico. La expresión de su rostro no anuncia nada bueno, pero como él evita dar una respuesta directa a la preocupación de Isabel y procura tranquilizarla, todo parece estar en orden para ella. Se relaja y comienza a señalar, con entusiasmo casi infantil, los preparativos festivos de la sala que, de algún modo, ella siente particularmente suyos. Su euforia va en aumento hasta que un rápido movimiento descendiente de grúa rectifica la angulación picada, al tiempo que se serenar sus ánimos, como si al situarse la cámara a la altura del personaje sus sueños se esfumaran, obligándola a *tocar tierra* después de una explosión afectiva un tanto *subida* de tono.

Isabel, confiada por la presencia amable del escritor, hace de él su confidente y le relata sus tristes experiencias previas en aquella misma sala y sus grandes expectativas para esa noche. Federico interrumpe su parlamento bruscamente y ella se queda tan sorprendida que no osa decir nada; de hecho, Isabel acaba de pronunciar sus últimas palabras. El hechizo se ha roto y es un punto de no retorno. Federico, por su parte, le cuenta toda la verdad, en un ingrato pero liberador monólogo con el que el intelectual descarga su propia conciencia llevando a la praxis su antídoto contra la pandemia que, según él, tiene idiotizada a la pequeña ciudad provinciana: un genérico *decir la verdad*, aunque ésta duela. Una nueva sucesión de planos y contraplanos, y una discordante música no diegética, acompañan la revelación del secreto. La presencia de otro plano con angulación muy picada deja ver cómo se apagan las luces que antes se habían encendido, cuando Isabel se sentía plétórica de felicidad, y con la luz se desvanecen también las ilusiones de la protagonista. La cámara hace otro movimiento descendente –como si bajara al infierno en que ha caído Isabel–, ahora muy lentamente, hasta rectificar el encuadre con una angulación normal. Isabel escucha la velada interpretación socio-política de Federico que tan poco gustó a los censores: «...*No vaya a odiarle. Él solo no tiene la culpa. Hay otras cosas, la calle Mayor, los amigos, no sé...*». De este modo, el forastero identifica, desde –lo que en la película aparece como– una privilegiada posición exógena, el foco del problema en el nocivo caldo de cultivo que impregna el ambiente provinciano.

Federico termina abandonando la sala de baile e Isabel se queda sola con su dolor en la última escena de la secuencia. En el trayecto que ella recorre hasta la puerta, mostrado con una ostentosa subjetividad (con planos en ocularización interna primaria, angulación marcadamente picada o contrapicada de algunos planos, rápidos movimientos de *travelling* de avance, algún plano de

detalle...) que la inquietante música se encarga de enfatizar, Isabel dirige por última vez su mirada hacia los preparativos festivos, siniestramente enrarecidos ahora y convertidos en síntoma de su carencia o, mejor, de una cadena de carencias y fracasos: la fiesta, el compromiso, el novio, el marido, los hijos, la vida *normal*... que ella no va tener.

2.2.c. Estación ferroviaria

El último espacio urbano de carácter público que destaca en la escenografía de *Calle Mayor* es la estación de trenes, un sitio de rico potencial connotador. Como la calle principal, la estación es un lugar caracterizado por el tránsito frecuente de personas, pero representa también un punto clave de conexión con el mundo que se extiende más allá de la pequeña ciudad: la estación es una encrucijada que comunica lo interior local con lo exterior en términos absolutos. Y ésta es una opción muy sugerente en el contexto acotado, opresivo y rutinario de la película, hasta el punto de que son tres las secuencias relevantes representadas en dicho escenario, las tres connotadas con matices de fracaso para los protagonistas.

La primera vez que puede verse la estación es cuando Juan acude allí para despedir a Federico y tropieza accidentalmente con Isabel, quien no está allí para acompañar a ningún conocido, sino para mitigar su soledad observando los trenes en los que nunca viajará. «*Yo no he venido a despedir a nadie. Vengo muchas veces, así, por nada. Vengo a ver los trenes*». Posiblemente ésta es una de las pocas ocasiones en las que Isabel trasgrede lo previsto para un personaje de su condición social (clase y género sexual): se encuentra sola en un espacio público y asumiendo el rol de *voyeur*. Pero más que ser señal de rebeldía o for-

taleza, la trasgresión de Isabel es síntoma de su frustración y debilidad, porque parece claro que ella difícilmente cruzará la línea que separa acompañantes de viajeros. Testigo mudo de los desplazamientos de los demás, es fácil intuir la secreta ambición de huida, cuanto menos mental, que cada partida de un tren alimenta en la imaginación de Isabel.

La segunda ocasión en que la estación ferroviaria sirve de marco espacial es igualmente relevante, porque al alimentar el sentimentalismo novelesco de la protagonista, tiene el efecto perverso de hundirla más si cabe en la trampa del enamoramiento. El espacio que favoreció el primer encuentro en solitario de la pareja es el lugar que ampara también su primera discusión, cuando ya son novios formales. Aunque lo que sucede en ese espacio sea algo negativo para su relación —una pelea de *enamorado*s—, Isabel está embriagada de romanticismo, «*Ahí nos hablamos el primer día y ahí hemos tenido nuestra primera pelea...*», y ello le da fuerzas para proteger su felicidad de cualquier sombra de duda. Está dispuesta a pasar página sobre la disputa, a aceptar una larga lista de defectos en Juan e incluso se las ingenia para convertir en síntoma positivo la mala señal del desencuentro ocasional entre la pareja. Haciendo gala de cierta filosofía casera del equilibrio (que el propio Bardem afirmara profesar), el personaje de Isabel roza el patetismo que, en general, la película suele esquivar. La amorosa escena concluye con un baño de besos que Isabel regala a su rígido novio y con un tren que parte discretamente y, sintomáticamente, en sentido contrario a la pareja, al fondo de uno de los planos. Pero con el ferrocarril se aleja alguna cosa más para ambos: la última oportunidad de Juan para desvelar la verdad y acabar con la broma, la última vez que Isabel estará junto a su enamorado. Y algo de eso se anticipa ya en la puesta en escena, pues en el último plano de la secuencia la figura de la pareja se desvane-

ce poéticamente en medio de la densa nube de vapor que la locomotora desprende al pasar a su lado.

La tercera y última ocasión que vemos la estación de trenes constituye otro de los momentos álgidos de la película. Está determinada por una tensión que va *in crescendo* mientras Isabel se debate con las contradicciones que dilatan la decisión más importante de toda su vida. De nuevo encontramos una puesta en escena simbólica que enfrenta la movilidad, asociada a la posibilidad de marchar y a la esperanza de otra vida más allá del recinto urbano sugerida por los planos de Federico y la máquina que está a punto de partir, con el inmovilismo provinciano representado por los planos que muestran los componentes estáticos de la estación, el andén y la taquilla, el lugar, en definitiva, del que procede Isabel. Cuando finalmente ella entra en campo, sola y sin maletas, parece decidida a comprar un billete de escape pero esto no hace más que enfrentarla a sus contradicciones. Isabel no tiene palabras para la sencilla pregunta que le formula el vendedor: «¿Dónde?». La pregunta es simple pero la respuesta no lo es en absoluto. Ella es incapaz de contestar ninguna de las seis veces que el empleado de RENFE le repite la pregunta. Isabel no contesta simplemente porque no tiene respuesta. Por eso se queda muda y paralizada. El tren está a punto de marchar (el ritmo apremiante de la música, las nubes de vapor que desprende la máquina y sus agudos silbidos lo anuncian a gritos), pero a esa mujer descolocada en sus expectativas vitales no se le ocurre a dónde podría ir. La absurda pregunta acaba desencadenando en ella la conciencia de su situación real, la conciencia de un vacío infinito. ¿A dónde puede ir una mujer como ella, herida de muerte en las únicas expectativas de vida que le están permitidas? Marcharse..., para hacer ¿qué? Si el instinto de supervivencia había movido a la protagonista a llegar hasta la estación, es evidente que ahora ese instinto la ha

abandonado por completo. Los zarandeos de Federico para hacer reaccionar al ser inerte y sin voluntad con el que se encuentra no obtienen más reacción que lágrimas de impotencia y renuncia. «¡Tiene que vivir! ¡Tiene que vivir!», repite insistentemente Federico. Pero no se puede ayudar a quien no desea salvarse e Isabel ha tomado su irrevocable decisión. Desanimado, el joven escritor la abandona para coger el tren que en ese momento ya ha iniciado su andadura. Llorosa e inmóvil, Isabel ve partir a Federico y, con él, el último tren de su vida. Aquella locomotora arrastra, además de los pasajeros, una melodramática carga. Se lleva la ilusión, la esperanza, la autoestima, el futuro... de una irremisible solterona. Absolutamente sola en medio de la estación, Isabel comienza a caminar hacia la salida en dirección al único destino posible para ella, un trayecto para el que no necesita billete: el refugio de la reclusión doméstica.

2.2.d. *Espacios privados: ventanas*

El último elemento que queremos destacar de la espacialidad de *Calle Mayor* está ubicado en el ámbito de lo privado o, más precisamente, en los límites de estos sitios. Nos interesa especialmente el papel que juegan las ventanas en las ocasiones en que puede verse a algún personaje mirando a través de ellas. Las posibilidades expresivas de este elemento intrínseco a las construcciones habitables son muy ricas, ya sea acometido desde la perspectiva arquitectónica, literaria, plástica o, como es el caso, cinematográfica. En términos estrictamente arquitectónicos, la ventana es una apertura en el muro de una construcción que comunica el espacio interior con el exterior. Las características específicas de cada ventana (tamaño, forma, posición en el muro, grado de visibilidad del exterior, etc.), combinadas con las diversas construcciones culturales de los individuos sobre lo interior y lo exterior, configuran las

diferentes maneras en que los individuos pueden experimentar y relacionarse con el espacio físico delimitado por el pequeño hueco¹¹.

En el filme de Bardem, miran a través de una ventana personajes masculinos y femeninos en condiciones de acceso asimétricas. La relación entre la visibilidad de las ventanas y el género sexual de los personajes que se acercan a ellas se construye, en términos de puesta en escena y montaje, con una particularidad concluyente en la película: siempre se muestra lo que ven las miradas masculinas proyectadas hacia el exterior (ya sea gracias a la profundidad de campo o a la aparición de contraplanos), en cambio, no hay exterior visible para las miradas femeninas, pues nunca se muestra lo que las mujeres ven cuando dirigen sus ojos hacia el espacio exterior. Mediante una sutil operación discursiva, se dota a la mirada masculina (de Federico y D. Tomás desde la biblioteca, de los amigos de Juan desde la sala de billar) de aquello de lo que se priva a la femenina: un exterior visible. La mirada masculina se presenta como algo indisociablemente vinculado al objeto observado, a su objeto de atención o deseo, mientras que la femenina

¹¹ Como en diversos momentos puede apreciarse en la película, si el interior se contempla como un sistema que hay que proteger del exterior, la ventana tendrá una función claramente aislante. Si, por el contrario, se entiende lo exterior como lo que se inscribe en el interior mediante la comunicación que permiten las ventanas, aquéllas pueden jugar un papel importante como elemento puente, como vía mediadora de alguna forma de intercambio. Si el acceso a lo exterior está prohibido o restringido, la contemplación de ese mundo exterior a través de una ventana puede significar una valiosa ocasión para acceder a él, aunque sea desde la distancia, o devenir una metafórica y fascinante puerta abierta a la imaginación, los sueños y los deseos. A veces funciona como una vía de acceso privilegiado a la intimidad más recóndita de las personas. También puede activar una oposición exterior-libertad versus interior-prisión. En términos de plástica visual, puede jugar un liberador o melodramático papel especular, o bien resultar un ejercicio metadiscursivo que enmarca doblemente los límites de un lienzo o un encuadre cinematográfico.

estaría vacía de objeto, ya que tiene bloqueado su acceso al exterior o su visión simplemente rebota hacia el interior. De modo que puede afirmarse que la enunciación atribuye diferentes modos de estar en los espacios privados y de relacionar éstos con la exterioridad, en función del género sexual de quien los habite.

Con todo, el protagonismo de las miradas femeninas es mayor en la película. La primera ocasión en que vemos a la protagonista mirar hacia el exterior, protegida dentro de la privacidad de su dormitorio, está ejercitándose en aquello que tan bien sabe hacer: esperar. Sentada ante su traje de fiesta, Isabel espera la llegada de un galán que se retrasa. No sabe que él ha decidido desaparecer de la escena pública, pero está igualmente intranquila porque tiene miedo de que algo pueda estropear su felicidad, como sugieren la angulación marcadamente picada y la inquietante música no diegética. El último plano de la secuencia muestra a Isabel intentando ver el exterior a través de un vidrio empañado por la humedad. Ella elimina la interferencia visual limpiándolo con la mano, pero esto no es más que un vano intento de salvar obstáculos, pues el espectador nunca llega a ver el más allá que se extiende tras el vidrio. En todo caso, el montaje del filme sugiere una paradójica posibilidad: por medio de una falsa relación de plano-contraplano, el contracampo de la mirada de Isabel está ocupado por otra mujer, otro interior y otra ventana.

Allí está Tonia, mirando a través del cristal de su ventana, seguramente con el mismo deseo íntimo. Gracias al montaje, la mostración en continuidad de ambos planos produce una especie de rima interna de carácter visual que estrecha los lazos entre las dos mujeres (compañeras de marginalidad, pues comparten el rasgo de no ajustarse al modelo femenino dominante de mujer casada) y tiende un puente de complicidad entre ambas, emplazadas como están en una posición de sujetos pasivos parapetados tras una ven-

tana cerrada. Ambas son solitarias *ventaneras*, utilizando el término de Carmen Martín Gaité (1987), que sólo pueden mirar desde dentro mientras esperan que algo ocurra afuera. En la secuencia del Café de Pepita, también Tonia orienta sus ojos hacia el exterior, medio escondida tras una puritana cortina que, más que protegerla de la exterioridad, amaga las *inmoralidades* internas (del bar nocturno) a la *respetable* ciudadanía. Al final de esta misma secuencia, después de una larga conversación con Federico en la que ella se desnuda emocionalmente (confiesa su amor secreto por Juan), Tonia se queda sola y vuelve a aproximarse a la ventana, observando un exterior de nuevo invisible para el espectador (otro falso contraplano deja ver en esta ocasión a Juan, sin duda el objeto de deseo de Tonia pero no el de su mirada). En realidad, la enamorada prostituta está doblemente enclaustrada porque en el Café confluyen dos lugares fundamentales en su vida: el espacio donde desarrolla su trabajo y el de la privacidad doméstica; lugares que sintomáticamente nunca se le ve abandonar en la película. Por eso no cuesta mucho comprender que Tonia tenga sed de ventana para dar rienda suelta, como diría Emma Martinell, a «*la mirada, que se libera y expande, sin lazos que la retengan, en un ejercicio personal y arriesgado*»¹².

El final de la película coincide con la última vez en que un personaje femenino mira a través de una ventana. Isabel se encuentra en su habitación; tras el intento frustrado de huida (después de haber caminado, también por última vez, por una calle Mayor nocturna, expuesta a una purificadora lluvia y a las risas insultantes de los amigos de Juan). En los dos planos siguientes aparece Isabel sola mirando por la ventana de su habitación, en un caso

¹² MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1993. Véase también: MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*.

vista desde dentro y en el otro desde fuera. En el primero de estos planos, Isabel se encuentra de espaldas a la cámara y de pie, mirando dignamente a través del cristal, con las manos enlazadas por detrás, aparentemente tranquila, o quizá más bien resignada, sin perder la compostura. La habitación está cubierta por una doliente penumbra pero suficientemente iluminada para ver la figura humana y la presencia pseudohumana de su vestido de noche, dispuesto sobre un maniquí. El traje es un objeto de gran valor simbólico, pues ha sido confeccionado expresamente para la fiesta en que debía anunciarse públicamente su compromiso con Juan, y está emplazado de modo que se vea su reflejo sobre el espejo del armario. La composición visual sugiere la terrible soledad y aislamiento en que ha caído Isabel, quien en lo sucesivo estará acompañada sólo por los fantasmas del fracaso, tan bien representados por el vestido y su cancerígena duplicación especular. No se ve nada más allá de Isabel porque nada hay para ella fuera de esa habitación. La ventana, obligatoriamente cerrada, actúa como auténtica barrera, enmarcando lo que ya no existe para la protagonista.

Y el broche final viene dado por el último plano de la película, en el que se muestra al espectador el primer y único contraplano real de una mirada femenina emplazada en una ventana. Es un primer plano de la protagonista, que aparece prisionera dentro del espacio doméstico, el lugar que en el futuro será para ella más una celda que un dormitorio. Su rostro está filtrado por la frontera infranqueable en que se ha convertido el vidrio de su ventana, salpicado por unas gotas de lluvia que metafóricamente lloran con ella. Convertida en *ventanera crónica*, Isabel aparece condenada a la reclusión perpetua dentro de las cuatro paredes donde sólo habitan el recuerdo y el fracaso. Una campanada solemne se impone al sonido del aguacero, como ratificando la sentencia de muerte emocional y social de la protagonista.