

## *Calle Mayor*. Mujer y Teatro

Dra. Virginia Guarinos

Universidad de Sevilla

*Calle Mayor* es una de las películas más conocidas del cine español y, posiblemente, de las más vistas, en tanto que han sido muchas las veces que la han pasado por televisión, a pesar de que en su momento sólo contó con 6.134 espectadores en sala y recaudó 220.314 pesetas<sup>1</sup>. En este caso la fama además se ve acompañada de calidad; hoy toda la crítica está de acuerdo en que es la mejor película de Bardem por su “notable equilibrio entre los aspectos estilísticos y los temático-narrativos” (Pérez Perucha: 1997:402). Querida por el público, por la crítica y por el propio Bardem, la última conferencia que pronunció el cineasta fue precisamente la titulada “Calle Mayor”, el 17 de octubre de 2002, dentro del programa del IV Congreso de la Fundación Caballero Bonald: Literatura y Cine, celebrado en Jerez de la Frontera.

Esta película recibió el premio Fipresci en el Festival de Cine de Venecia a la mejor película y a la mejor interpretación femenina para Betsy Blair en

---

<sup>1</sup> 1956. Hispano-francesa.

Productora: Suevia Films-Cesáreo González, Play Art (París), Ibérica Films.

Productor: Manuel José Goyanes.

Director: Juan Antonio Bardem.

Guión: Juan Antonio Bardem.

Basado en : *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches.

Fotografía: Michel Kelber.

Música: Isidro B. Maiztegui, Joseph Kosma.

Decorados: Enrique Alarcón.

Montaje: Margarita Ochoa.

Intérpretes: Betsy Blair, José Suárez, Ives Massard, Luis Peña, Dora Doll, Alfonso Godá, Manuel Alexandre, Matilde Muñoz Sanpedro, José Calvo, René Blanchard, Lila Kedrova.

Laboratorios: Madrid Film.

Estudios: Chamartín.

Metraje: 2.517 metros.

Paso: 35 mm.

B/N, 92 min.

Distribución Suevia Films-Cesáreo González.

1956. Y en este mismo año el del Círculo de Escritores Cinematográficos le otorgó el premio a la mejor actriz protagonista. En 1956 a la mejor película en los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Y en 1957 el premio Triunfo al mejor actor para José Suárez. Tal cantidad de premios a la interpretación femenina sin duda habla de lo llamativo de este personaje, centro de la película, además de la interpretación de la actriz. De ahí que pensemos que uno de los enfoques ineludibles desde los que se deba centrar el análisis de la película sea el de la representación del perfil de la mujer en ella. Y aunque son muchos otros los posibles frentes desde los que la obra puede ser abordada, como el ideológico provocado por la propia personalidad comprometida del director o el político por la época conflictiva en la que se produce y la labor de la censura de la época, hemos elegido otro relacionado con el texto “adaptado” del que se parte, la obra de teatro de Carlos Arniches titulada *La señorita de Trevélez*<sup>2</sup>. Aunque por estas fechas los autores literarios más destacados eran Mihura, Delibes y Matute.

Efectivamente los problemas de censura que tuvo la película pudieron ser sobrellevados gracias a que era una coproducción con una productora francesa, que tuvo que interceder incluso en la liberación de Bardem, que fue detenido en pleno rodaje por el espíritu punzante que se esperaba de la película. Además la cinta sufrió cortes y adiciones que trazaron una diferencia evidentísima entre la versión española y la francesa. Según la consulta al expediente administrativo de la película, que figura en Pérez Perucha (1996: 402-403)<sup>3</sup>, se eliminaron las referencias visuales reiteradas a monjas y seminaristas, las manifestaciones amorosas apasionadas y buena

---

<sup>2</sup> Trabajamos con la edición de Cátedra de Andrés Amorós (Madrid, 2001). También pueden encontrarse otras ediciones como las de 1997, con aparato crítico de Juan Antonio Ríos Carratalá en Castalia, o las de Espasa Calpe y Bruño, de 2001 y 2002 respectivamente.

<sup>3</sup> Los números de expedientes administrativos donde figuran los datos de la Comisión Superior de Censura son: 202-55 c/13.833; 14.633, c/34.653; 15.209, c/34.579.

parte de las referencias al conservadurismo provinciano. Y a pesar de todo, y además de la repercusión en festivales, tuvo un gran eco en la crítica, aunque estuvo en cartel sólo 28 días en Madrid y 22 en Barcelona.

La ciudad indefinida en la película es en realidad el casco, la catedral, el barrio viejo y la calle Mayor de Palencia; los exteriores son de Cuenca. El rodaje empezó en febrero, mes de incidentes de revueltas en la Universidad de Madrid y que se extendieron a otros sectores. Unos agentes de la Brigada Político-Social detuvieron al director en Palencia en mitad del rodaje y lo encarcelaron en la Puerta del Sol de Madrid. La intervención de las autoridades francesas fue lo que hizo que lo dejaran libre un par de semanas después. El rodaje prosiguió en Logroño porque Bardem confesaba notar hostilidad en Palencia. Se estrenó en septiembre, según su recuerdo, en el cine Gran Vía de Madrid y a Bardem le parecía curioso, que siendo una coproducción francesa, los franceses tras el estreno prefirieran *Muerte de un ciclista*, mientras que *Calle Mayor* era más del gusto de los italianos. Aunque desde hoy no nos extrañe, ya que la cultura italiana, en lo que a los contenidos de la película se refiere, es mucho más parecida a la nuestra que no la francesa. Barajó la posibilidad de hacer una segunda parte de la película. En el 86 cuando se cumplieron los treinta años de la película, Méndez Leite, Director general de Cinematografía entonces, tuvo la idea de festejar el aniversario invitando a los actores de la película y otros extranjeros con los que había trabajado Bardem. Y en aquel momento según palabras del director: “Estando con Betsy, Dora Doll e Ives Massard surgió en mí la idea de realizar con ellos y algún otro superviviente del reparto original, una película con el título de *Regreso a la Calle Mayor*”(Bardem: 2002: 296).

La película se estrenó para algunos el 5 de diciembre del 56 en Barcelona y el 7 de diciembre en Madrid; para otros el 7 de enero de 1957 en la Gran Vía de Madrid, y para Bardem en septiembre<sup>4</sup>. Estamos, por tanto, en la década de los 50. Una contextualización social y cinematográfica de la España de los años 50 nos lleva a decir que es la década del comienzo del aperturismo. En la segunda mitad de los 50 no sólo se firman acuerdos con Estados Unidos y la ONU, también con la Santa Sede y se inaugura El Valle de los Caídos. En el 57 se comercializa el Seat 600, se inician las viviendas de rentas bajas y comienzan las emisiones de televisión en el 56. Cinematográficamente, las producciones megalómanas y patrióticas de Cifesa dominan la primera parte de la década junto con las historias religiosas. *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, conviven con *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o *Sor Intrépida* (Gil y Escrivá, 1952) y *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954). Pero en mayo del 55 tuvieron lugar las Conversaciones cinematográficas de Salamanca, donde alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas, como Bardem, Berlanga, Saura o Martín Patino iniciaban, como en el cambio social, el cambio cinematográfico. De allí salieron inquietudes que se materializaron en cineclubs y revistas, pero también declaraciones como las del propio Bardem que definía el cine español como políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico. No obstante, la gran parte de la producción de la segunda mitad de los 50 seguía anclada en lo comercialmente exitoso, explotando nuestro modesto star-system: *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958), *La violetera* (1958), *El último cuplé* (1957), *El pequeño ruiseñor* (1956), *Saeta del ruiseñor* (1957), *El ruiseñor de las cumbres* (1958), *Aquí hay*

---

<sup>4</sup> Cotéjense los datos del Ministerio, los de las enciclopedias en CD-Rom que figuran en la bibliografía general del artículo, Pérez Perucha (1997:401) y Bardem (2002:294).

*petróleo* (1955), *Manolo guardia urbano* (1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *Historias de la radio* (1955). Pero también son los años de los nuevos directores: *Calabuch* (Berlanga, 1956), *Los jueves milagro* (Berlanga (1957), *Cómicos* (Bardem, 1953), *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955) y *Calle Mayor* (Bardem, 1956).

Para hablar de *Calle Mayor* debemos reconstruir un puzzle con muchas piezas que individualmente pueden parecer no encajar pero que terminan por engarzar unas con otras. Tenemos, por lo tanto, un joven director por un lado, ideológicamente vinculado a la izquierda en un país donde no hay ni libertad de expresión ni de ningún otro tipo; por otro, relacionado con la corriente estética cinematográfica del neorrealismo en un país donde el cine hace lo posible por mantenerse anclado en su propia situación y cerrado a tendencias europeas. Y en medio un dramaturgo de los más denostados por su popularismo. ¿Qué podía buscar un director de cine de estas características en un dramaturgo de estas características y en una obra de 1916?

Carlos Arniches es un sainetista del costumbrismo castizo madrileño, a pesar de ser alicantino. Tanto lo sainestesco como lo arnichesco ha sido cifrado exhaustivamente por Ríos Carratalá (1997) que relaciona como características imprescindibles el regionalismo o localismo de carácter cercano a lo folklórico, el retrato elemental y externo del personaje, de gran esquematismo psicológico, la deformación de la lengua con fines humorísticos, la tendencia al sentimentalismo y melodrama, la abundancia de escenas estáticas de omnipresente diálogo, la tendencia al adoctrinamiento, el exceso de uso de chistes, el popularismo pintoresco, la suavidad e ingenuidad ante lo negativo, la idealización de ambientes, las

fórmulas reiterativas de estructuración del relato, y, añadido yo, un modelo patriarcal conservador de mujer, ya que es un tema que nos ocupa y preocupa en el análisis posterior de *Calle Mayor*. Ninguna de estas características parece estar presente en la película de Bardem, de lo que se deduce que la labor de adaptación, o, mejor dicho, transformación de la obra de teatro es más que importante. Arniches es uno de los últimos representantes de un tipo de teatro que vienen a renovar y romper los autores de los 20, del tipo Jardiel, un humor antirrealista no costumbrista. Pero estos elementos de ruptura ya se atisban en el propio Arniches, en sus farsas grotescas. Precisamente éste es el caso de la obra que nos ocupa, donde hay elementos propios del Arniches más tradicional pero también otros que quizás han sido los que han atraído a un Bardem muy alejado ideológica y estéticamente del dramaturgo alicantino.

En cualquier caso, es necesario recordar que lo sainetesco no es ajeno a nuestro cine, como no lo ha sido en general en nuestra cultura, de ahí el éxito de Arniches y su proliferación en la nómina de autores dramáticos adaptados al cine en la historia del cine español. Se puede decir que es un autor no olvidado: se sigue representando en compañías locales, como también los hermanos Álvarez Quintero, y a veces no tan locales, como las reconocidas puestas en escena de José Luis Alonso con *Los caciques* o John Strasberg precisamente con *La señorita de Trevélez*. Arniches es uno de los escritores españoles más adaptados, no sólo de entre los dramaturgos sino de entre los novelistas. Existen cincuenta y cinco adaptaciones cinematográficas de sus piezas teatrales desde la primera, *El pobre Valbuena* (Segundo de Chomón, 1910) hasta la última adaptada, *El calzonazos* (título cinematográfico de *La locura de D. Juan*, Mariano Ozores, 1974, película más vista en televisión en el año 2002, con mayor índice de audiencia y repetida el 1 de febrero de 2003 en el programa de

RTVE *Cine de Barrio* de José Manuel Paradás). Y algunas de ellas han sido versionadas además en múltiples ocasiones como *Es mi hombre* (Ricardo Núñez, 1967 –bajo el título *Lo que cuesta vivir-*; Rafael Gil, 1966; Benito Perojo, 1934; Carlos Fernández Cuenca, 1927). Sólo en la década de los 50, en la que se realizó *Calle Mayor*, también pasaron al cine *Yo quiero ser tonta* (1950), *O noivo de Minha Mulher* (1950), *Don Quintín el amargao* (*La hija del engaño*, 1951), *No te ofendas, Beatriz* (1953 y 1959 bajo el título *Charlestón*, de Tulio Demicheli), *La hora mala* (*Así es Madrid*, Luis Marquina, 1953), *La sobrina del cura* (1954), *El padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1954), *Yo quiero* (*Padre contra hijo*, 1955); diez en total. Las cifras son muy elocuentes en lo que se refiere a la evolución del cine español. Arniches fue adaptado trece veces en la década anterior, en la de los cuarenta, diez en los cincuenta, seis en los sesenta y, desapareciendo de las pantallas españolas en los setenta con la versión citada antes.

*La señorita de Trevélez*, nuestra obra, ha sido adaptada dos veces a cine y una a televisión. La primera fue la del mismo título de Edgar Neville<sup>5</sup>, en el 36; la segunda, *Calle Mayor*; y la versión televisiva fue dirigida para televisión española por Gabriel Ibáñez e interpretada por Alicia Hermida, José Bódalo, Luis Varela, Jaime Blanch y Antonio Medina. La obra que nos ocupa lleva el subtítulo de “farsa cómica en tres actos”, no obstante la

---

<sup>5</sup> *La señorita de Trevélez*, 1936. Se estrenó el 27 de marzo de 1936 en el Palacio de la Música de Madrid.  
Productora: Atlanti Films.  
Director Edgar Neville.  
Guión: Edgar Neville.  
Basado en : Obra homónima de Carlos Arniches.  
Fotografía: Enrique Barreira.  
Música: Rodolfo Halffter.  
Montaje: Sara Ontañón.  
Intérpretes: María Gámez, Antoñita Colomé, Alberto Romea, Nicolás Rodríguez, Luis Heredia, Fernando Freyre de Andrade, Luisa Moneró, José Santugini.  
Laboratorios: Ballesteros.  
Estudios: Ballesteros.  
Metraje: 1.450 metros.  
Paso: 35 mm.  
B/N, 53 min.

crítica la etiqueta como “tragedia grotesca”. Según Amorós, “el progresivo agotamiento del sainete y la zarzuela le llevaron a una producción donde predominan las comedias y las tragedias grotescas, culminación de su trayectoria y la principal de sus aportaciones al teatro español” (Amorós: 2001:12). Los dos mejores ejemplos son *La señorita de Trevélez* y *¡Que viene mi marido!* La obra es de 1916, en plena guerra mundial. Se estrenó en Madrid, en el Teatro Lara el 14 de diciembre con gran éxito de público y crítica. Es impensable poder controlar las puestas en escena que se han realizado de la misma. Pero las dos últimas en España fueron las de 1979 dirigida por José Osuna en el Centro cultural de la Villa de Madrid, interpretada por Julia Gutiérrez Caba y Antonio Garisa, no muy bien apreciada por la crítica, y doce años más tarde puesta en escena por el Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana, un costoso montaje de John Strasberg, ésta sí, muy bien recibida por la crítica<sup>6</sup>.

Volviendo a formular la pregunta qué puede buscar un hombre como Bardem en un hombre como Arniches, notamos que, desde luego, por mucho que figure en el subtítulo de la obra la etiqueta de “farsa”, no tiene nada que ver Arniches con Bardem, más sería vinculable a Jardiel Poncela que a Arniches. Aunque hay una tendencia en él al costumbrismo, como se ve en *Bienvenido Mr.Marshall*, más que a la comedia de salón de Jardiel, no obstante no hay que confundir costumbrismo con finalidad de popularismo, ya que es posible otro uso del mismo con fines neorrealistas. Por otro lado, Bardem ha practicado con relativa escasez la adaptación de textos literarios. Y en concreto, las adaptaciones de autores relacionados con el teatro se reducen a la obra *A las cinco de la tarde* (1961), adaptación de la obra de teatro de Alfonso Sastre llamada *La cornada*, un autor de un

---

<sup>6</sup> Véase más extensamente en la introducción de Andrés Amorós a la edición crítica que manejamos.



corte muy diferente a Arniches de contenidos y de estéticas teatrales, y a *Sonatas* (1959) de Valle-Inclán, que no es una pieza teatral.

Situando un poco más a Bardem en el momento de producción de *Calle Mayor*, observamos que es la película número cinco de su filmografía como director, entre *Muerte de un ciclista* (1955) y *La venganza* (1957) y ya ha rodado dos de sus mejores títulos: *Cómicos* (1954) y *Muerte de un ciclista* (1955), aunque para muchos críticos es la gran obra de Bardem. Y todavía le quedaba por hacer *Sonatas* (1959) y *Varietés* (1971). No fue una película muy afortunada en espectadores, como ya hemos dicho: 6.134 frente a los 37.287 de *Muerte de un ciclista*, pero *Cómicos* tuvo 3.510. Otras películas de Arniches en esta década contaron con diez y doce mil espectadores según los datos que figuran en el MEC, de lo que se puede deducir que tampoco era tirón de taquilla lo que buscaba Bardem en Arniches.

Si las características de la película se resumen en su corte neorrealista, sin grandes apasionamientos y distanciada, frente a una obra jocosa, aunque de triste final, lo cierto es que Bardem consigue hacer suya la obra y darle los matices propios de su obra y de sus otras dos obras maestras, *Muerte de un ciclista* y *Cómicos*. Como dice Monterde, en la obra aparecen los eternos temas bardemianos: “desde la necesidad de la toma de conciencia hasta la solución de una alternativa que desborda lo existencial para alcanzar lo social, en una perfecta ilustración de la imprescindible regeneración nacional”<sup>7</sup>. Efectivamente es una obra con el sello Bardem que en nada recuerda al sello Arniches. De la obra original se mantiene la idea y el plot principal, de lo que se deduce que no podemos hablar de adaptación *strictu sensu*. Bardem conocía la obra y se sirvió de ella como excusa. Si le

---

<sup>7</sup> En el capítulo de Monterde de la *Historia del cine español* (1995:288).

hubieran interesado sus valores dramáticos el resultado hubiera sido otro, sobre todo conociéndola relación de Bardem con el teatro: su vinculación familiar y sus otras obras donde aparece el teatro como mundo representado y el teatro como medio de origen de la obra adaptada. En ninguna de estas dos vertientes se aleja Bardem de una tendencia muy española, muy de nuestra cinematografía. Son muchas las películas en las que se recrea el mundo del teatro y muchas las obras de teatro adaptadas en nuestro cine<sup>8</sup>. Y ahora también deberemos acostumbrarnos a abrir otra vía, la inversa, puesto que de entre las relaciones que se pueden trabajar empieza a ocupar un lugar importante la adaptación de cine a teatro, como la reciente de *El verdugo* de Berlanga, o utilización de recursos cinematográficos en las puestas en escenas teatrales. *Varietés* y en *Cómicos* dan prueba de ello.

No es la palabra adecuada la de adaptación. Como para la novela, hay muchos modos de adaptar, de reescribir, de inspirarse en<sup>9</sup>. Realmente la transducción es la base de la propia puesta en escena, desde un texto literario escrito hasta el escenario, es la misma operación que se realiza al usar un texto de literatura dramática a cine, sólo que teniendo en cuenta que el fin es el guión y no la puesta en escena directamente. Del guión queda otro paso hasta llegar a la película. Usando un mismo texto literario la puesta en escena puede ser ya de muy diversos modos y grados de adaptación y lo mismo sucederá cuando el trasvase se realiza a cine<sup>10</sup>. El propio Bardem dice cuáles son sus fuentes de inspiración y son una fuente y varios afluentes. Y aunque una aporte más agua que las demás, lo cierto es que estamos ante un constructo que va mucho más allá de la simple

---

<sup>8</sup> Imprescindible ya es la obra de Ríos Carratalá (2000).

<sup>9</sup> Véase al respecto Eugenio Maqueda: 2002.

<sup>10</sup> Con respecto a estas cuestiones puede leerse a Peña-Ardid (1996), Guarinos (1996), Sánchez Noriega (2000), Llanos y Piñera (2002).

adaptación. Como afirma Rosanna Mestre (2002:419), la película está “inspirada en *La señorita de Trevélez* (1916) de Carlos Arniches, con el que mantiene relaciones de tipo hipertextual”. Además de la relevancia del personaje femenino, la desaparición de su hermano, el desdoble del personaje del profesor, Marcelino, en el propio Marcelino como hombre mayor que ha renunciado a su papel de intelectual de provincias y está totalmente descomprometido y Federico, escritor comprometido. Por lo demás, Numeriano Galán en Arniches se ve envuelto en la broma involuntariamente mientras que en la película acepta su papel de burlador. Son muchos los elementos variados y elementos que, por otra parte, afectan a la estructura esencial de la acción como para hablar de adaptación. La adaptación de Neville era mucho más “fiel”, o mejor dicho, era más adaptación, puesto que mantuvo casi iguales los personajes masculinos, la bella criada fue convertida en prima (Araceli-Antoñita Colomé) y poco más. Es anecdótico el hecho de que la actriz que hacía de señorita de Trevélez, María Gámez, una actriz de teatro, fue luego en *Calle Mayor* la madre de la señorita, de Isabel.

Pero algunos críticos, como Nadal (2002: 444), “sin duda, lo más notable no son tanto las variaciones en el argumento o en los personajes, como la transformación de lo cómico en tragedia contenida, en drama socio-sentimental. Efectivamente: no hay chistes, en tanto que, en *La señorita de Trevélez*, abundaban. Se esfuma igualmente el guiñol; los personajes se humanizan: aparecen los sentimientos (...) Dicha mutación del género artístico va unida al cambio de la actitud farsesca, entendido aquí como neorrealismo social (...) Si en cierta medida la voluntad artística se construía en la obra de Arniches mediante la caricatura, en la de Bardem se construye, en lo que se refiere al grupo de amigos y a sus risas, mediante la distorsión expresionista de lo acústico”. Y en este sentido, desaparecen los

chistes, también el hermano –que en la obra original era un personaje principal-, el perfil grotesco y cómico de los personajes masculinos adquiriendo mayor complejidad. Al mismo tiempo se dignifica el personaje femenino. Se actualiza en cuarenta años la acción y la situación política. Aparece la revista *Ideas*, que era la que en los años 50 planteaba una oposición al franquismo sobre todo en lo cultural y Federico es su portavoz, el representante de la postura ideológica y cultural de Bardem. El Numeriano Galán de Arniches tiene miedo físico, mientras que el Juan de Bardem tiene miedo a su propia conciencia. Y crea un ambiente, dice Carratalá (2000:135), de “enfrentamiento abierto entre quien cobardemente acepta una realidad que no comparte y quien, en nombre de la verdad y el respeto a la dignidad de la persona burlada, afronta la situación. Un enfrentamiento dramático propio del discurso ético que caracteriza la producción cinematográfica de Juan A. Bardem”.

Enlazando adaptación y mujer, las mujeres de la obra de teatro se reducen a una criada joven y despreocupada de muy buen ver, un grupo de cotillas de buena familia y la grotesca protagonista, todas muy histriónicas e hiperbólicas en sus estereotipos correspondientes. A pesar del título, no era Florita la protagonista, es una obra para el lucimiento de los personajes y actores masculinos, sin ninguna duda. En la película, a pesar del título, el personaje femenino sí alcanza toda la plenitud de un personaje principal. No obstante, tomado el filme en términos absolutos, el dominio de los patrones patriarcales continúa como en la obra de Arniches y no pensamos que Isabel sea una heroína trágica sino un antihéroe como muchas otras mujeres en la filmografía de Bardem y en la española.

La mejor definición que he leído del personaje la ha dado Juan Miguel Company (1996): “Isabel –la solterona engañada de la fábula- se revela

como uno de los personajes más vivos, tiernos y patéticos de la filmografía del realizador. Y ello es así no sólo por la sensible recreación que del mismo hace Betsy Blair, sino por todo lo que conlleva de penetrante observación de la condición femenina en el entorno de una asfixiante ciudad de provincias y sus castradores rituales. Heroína antirromántica donde las haya, Isabel sólo aspira a ver realizado su transmitido ideario doméstico de esposa y madre, viendo satisfecho así el ceremonial que la emparenta –como se dice en el filme– con la prostituta: la espera del hombre. Y tal vez el modelo reducido de su itinerario en la narración sea la ejemplar secuencia del salón de baile del casino donde todo un entorno de ilusión y amorosas expectativas se trasmuta, finalmente, una vez conocida la amarga verdad, en agresión, arrojando a la protagonista a esa Calle Mayor bajo la lluvia, cuya tristeza irremediabilmente impregna el último plano del film”. Y todo ello no hace más que corroborar la inexistencia de una mujer clásica en el orden patriarcal. No es tanto una reivindicación de la mujer, que en el cine de Bardem importa poco, es un cine de hombres. Es una reivindicación contra los señoritos ociosos, muy política también: la España provinciana de señoritos calaveras, casinos polvorientos y mirada a su propio ombligo, inculta e improductiva pequeña burguesía.

Pero tampoco hay que restar valor a lo que lo tiene. No se puede pasar por alto que la obra de origen es del año 16 y que a Bardem le parece oportuno justo cuarenta años después adaptarla al cine, de lo que se deduce que en esos cuarenta años la temática planteada sigue siendo reflejo de una sociedad estancada en el tiempo. El propio Bardem dice: “El texto nace de una fuente y más afluentes. La fuente: *La señorita de Trevélez* de don Carlos Arniches... Edgar Neville hizo una versión cinematográfica de *La señorita de Trevélez* con María Gámez como protagonista, siguiendo paso a paso la línea que había escrito don Carlos. Yo no. Yo tomé como elemento

fundamental de mi texto la broma, y a partir de ahí, me dediqué a explicar y expandir una crítica general del mundo español de los 50 y, en particular, un análisis de la condición de la mujer en España. Y no de cualquier mujer, sino específicamente de una señorita de la pequeña burguesía de una ciudad de provincias, ya en el borde de la soltería. Un afluyente fue *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca. Otra vez la soledad de una mujer abandonada y asfixiada por las conveniencias sociales de su mundo. Un tercer afluyente venía del poema de Agustín de Foxá: Las seis muchachas en el mirador;/ las seis mujeres de maridos ricos...<sup>11</sup> Y todos se encarnaban en el mismo curso: la condición de esa mujer específica, sujeta a las limitaciones éticas y culturales de su clase” (Bardem: 2002:288).

Pero aunque Bardem no lo diga, y aunque quiera volcar la atención hacia el drama de la mujer, lo cierto es que es reiterada en la crítica la aparición de la influencia de la película *Los inútiles*, de Fellini (1953). Jóvenes ociosos de casino, elementos de gran actualidad en el cine europeo éstos que estaban en Arniches, “aunque la perspectiva moralizadora y hasta didáctica de Carlos Arniches está lejos de la impronta ideológica que el cineasta aporta a su adaptación”, según afirma Ríos Carratalá (2000: 127). En la obra de Bardem cobra mucha más importancia lo social que en la de Arniches. Y “desde el punto de vista de la historia, bastante modificada, el cambio más llamativo se produce por el relieve que adquiere el personaje femenino –Isabel, que corresponde a Flora en *La señorita de Trevélez*-. En cierto modo, de ser en la obra de teatro un personaje de segundo orden, pasa a ser el protagonista individual indiscutible de la película. Esta focalización se ve favorecida por la inexistencia en *Calle Mayor* del personaje del hermano de Flora, Gonzalo, que era uno de los protagonistas

---

<sup>11</sup> Se trata del poema *La ciudad en la niebla*.

o, tal vez, el protagonista en la obra de teatro”<sup>12</sup>. Evidentemente estos mecanismos operan una diferencia entre el producto adaptado y la obra cinematográfica. La más radical es el cambio de género, pasándose de la “suave crítica con un humor constante en la producción arnichesca a una película cuyo dramatismo es tan evidente como su sentido crítico” (Ríos Carratalá: 2000:129). Pero existen otras lecturas. Otro sector de la crítica opina que entre obra de teatro y película existen “lazos mucho más estrechos, entre los que cabe destacar un cierto espíritu crítico y de denuncia social, de raíces regeneracionistas de *La señorita de Trevélez*, y de pretensiones políticas más ambiciosas en *Calle Mayor*” (R.Mestre: 2002: 420).

Hay múltiples lecturas para todo. La burla hace de Flor un personaje compadecido por los espectadores, que inspira lástima y ternura. Pero todo depende de la posición del espectador ante el hecho. ¿De verdad importaba a Bardem realzar la figura de la mujer por sí misma? ¿o se trataba de dar relevancia y sacar partido a la actriz americana, mujer además en ese momento del bailarín Jean Kelly? Si hubiera sido la primera opción por qué no sucede en otras obras de Bardem. Los roles femeninos de Bardem son patriarcales sin ningún tipo de relevancia narrativa, lo que me lleva a pensar más en su tendencia a usar el texto más para criticar la necesidad del mediocre jovencito burgués de provincias que para otra cosa, más que para hacer que las mujeres adopten un papel más activo y desligado de sus roles tradicionales en la sociedad. Es evidente que en la película se “caracterizan a los personajes masculinos y femeninos desde una rígida y desigual atribución de roles. En particular destaca el hecho de que la feminidad burguesa está fuertemente determinada por la sublimación del matrimonio como fase clave del ciclo de vida. La imposibilidad de alcanzar esta meta

---

<sup>12</sup> Nadal, J.M.(2002:441).

vital por parte de las protagonistas proyecta sobre ellas una sombra de marginalidad y estigmatización” (R.Mestre: 2002:421). Pero no es tan evidente que eso se realce para criticarlo, sino sencillamente como un *statu quo*, como el relato de un hecho, mientras que sí se respira un clima de crítica a las actitudes de los hombres ya no tanto en su comportamiento hacia la mujer sino ante la vida inculta, improductiva y conformista.

Razona a este respecto Ríos Carratalá justificando la burla al personaje femenino (2000: 135): “No es lo mismo burlarse de un personaje grotesco como Florita que de una mujer como Isabel. Aunque Carlos Arniches siempre critica a los burladores y a quienes, en general, juegan con los sentimientos de los demás, el retrato de la solterona casi invita a burla. Isabel es todo lo contrario. No hay ninguna razón objetiva porque la condene a la soltería. No es fea como Florita, tampoco es cursi y, en cualquier caso, se limita a hacer lo mismo que las demás mujeres de la ciudad: novenas, paseos, procesiones, rezos y, anualmente, un baile en el Círculo”. Es evidente, desde nuestro punto de vista, que esto se hace para convertir lo cómico en trágico, no hay motivos para la burla, es gratuita e injustificada. Pero a Isabel se la idealiza y sublima, se la convierte en heroína de la historia, no hay una crítica a su actitud pasiva y conformista que reconoce y admite su fracaso como lo que se puede esperar de una mujer de su edad y de provincias. No rompe el orden establecido. Es una víctima consentida. No hay reivindicación feminista, no hay crítica a su comportamiento, que es tan reprobable como el de los hombres. A Bardem no le interesan los perfiles femeninos más que como elementos de apoyo que posibiliten el desarrollo de los perfiles masculinos. Es un universo patriarcal, un mundo de hombres, de izquierdas, pero patriarcal.

**BIBLIOGRAFÍA:**



- ABAJO PABLOS, J.J. (1996): *Charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón Ediciones.
- AMORÓS, A.(2001): *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!*, edición crítica, Madrid, Cátedra.
- BARDEM, J.A.(1993): *Calle Mayor*, Madrid, Plot Ediciones.
- BARDEM, J.A.(2002): *Y todavía sigue*, Madrid, Ediciones B.
- CERÓN GÓMEZ, J.F.(1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- COMPANY, J.M.(1996): *Huellas de luz*, Diorama.
- EGIDO, L.(1958): *Bardem*, Madrid, Visor.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.(1985): *Historia ilustrada del cine español*, Barcelona, Planeta.
- GUARINOS, V.(1996): *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- GUARINOS, V.(2002): “O audiovisual na posta en escena teatral”, en *Boletín Galego de Literatura*, 27.1, Santiago de Compostela, pp.93-102.
- GUARINOS, V.(2003): “Sobre teatro y cine: El estado de la cuestión en España”, en *Cuadernos de EIH CEROA*, nº2, homenaje a Claudio Guerín, Sevilla.
- HEREDERO, C.(1993): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española.
- HEREDERO, C. (2002): *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- LLANOS, R. & PIÑERA, I.(2002): “Transducción dramática y transducción fílmica”, en ROMERA, J.: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del S.XX*, Madrid, Visor, pp.382-397.

- MAQUEDA, E.(2002): “Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura”, en ROMERA, J.: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del S.XX*, Madrid, Visor, pp.399-406.
- MESTRE, R.(2002): “*Calle Mayor* (1956) desde *La señorita de Trevélez* (1916)”, en ROMERA, J.: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del S.XX*, Madrid, Visor, pp.419-425.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (2002): *Literatura Española y Cine*, Madrid, Universidad Complutense.
- NADAL, J.M. (2002): “Sobre *El baile*, *La corte del Faraón*, *La señorita de Trevélez* y *Calle Mayor*”, en ROMERA, J.: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del S.XX*, Madrid, Visor, pp.437-446.
- PEÑA-ARDID, C.(1992): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, J.(1990): “El cine español de los 50: Algunos elementos del paisaje”, en *Tiempos del cine español*, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián.
- PÉREZ PERUCHA, J.(1976): *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Madrid, Cátedra.
- PULIDO, G.(2001): “Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación”, en *ALEC*, 26.1, pp.115-131.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. (coord.) (1990): *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A.(Ed.) (1994): *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A.(1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A.(1999): *La ciudad provinciana: Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, J.A.(2000): *El teatro en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.

RÍOS CARRATALÁ, J.A.(2002): “Do escenario á pantalla: modelos de adaptación e outras circunstancias”, en *Boletín Galego de Literatura*, 27.1, Santiago de Compostela, pp.211-222.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.(2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

SOTOMAYOR, M.V.(1998): *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones de la Torre.

VVAA (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

*Enciclopedia del cine español*, CD-Rom, Universidad Complutense de Madrid/Ministerio de Educación y Cultura-Micronet, 1996.

*Cinemia. Enciclopedia del cine español*, CD-Rom, Canal Plus/SGAE, 1997.