

# CALLE MAYOR, DE JUAN A. BARDEM, Y LA IMAGEN DE CUENCA

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

El film *Calle Mayor* (1956) fue rodado en Cuenca, al menos una buena parte del mismo. La capital conquense, sin embargo, no aparece como tal en la película con la que Juan A. Bardem sintetizó la imagen, las características y el significado de la ciudad provinciana durante el franquismo (Ríos Carratalá, 1999). La localización del rodaje se justifica por múltiples razones relacionadas con el argumento de una burla acometida por un grupo de señoritos ociosos, potencia el valor cinematográfico de la película y constituye uno de sus grandes aciertos. Las calles de Cuenca, varios de sus enclaves más significativos y hasta algunos planos que podrían convertirse en postales de promoción turística constituyen el objetivo de una cámara capaz de contextualizar el drama de la solterona Isabel, una mujer que «espera» en un marco urbano cuya determinante presencia es la propia de un protagonista colectivo. El reconocimiento de lo visto en *Calle Mayor* es sencillo para cualquier espectador relacionado con la citada capital, donde el rodaje supuso un verdadero acontecimiento por lo novedoso. No obstante, el director madrileño selecciona esas localizaciones con una pretensión que, partiendo del referente local, lo trasciende. El propósito de la película no pasa por el reflejo documental de una realidad particular, sino por la utilización de la misma en tanto que constante de una ficción, la de la ciudad provinciana, convertida en símbolo y directamente vinculada a los rasgos propios de tantas localidades de aquella España de mediados del siglo XX.

El procedimiento utilizado por Juan A. Bardem en *Calle Mayor* viene de lejos y está presente en numerosas obras literarias o teatrales españolas que, desde el último tercio del siglo XIX, abordaron el tema de la ciudad provinciana. La *Vetusta* de Leopoldo Alas, *Orbajosa* o *Ficóbriga* en el caso de Benito Pérez Galdós, la *Marineda* de Emilia Pardo Bazán o la *Villanea* de Carlos Arniches son algunos de los ejemplos –y de los referentes– que se sitúan en una línea de continuidad presente en el film de Juan A. Bardem. El director estaba en su mejor momento creativo, tenía plena confianza en sus posibilidades y concibió

un ambicioso plan acorde con la pretensión de trasladar la realidad nacional a la pantalla. La tarea le llevaría al mundo de la burguesía (*Muerte de un ciclista*, 1955) o al del campo (*La Venganza*, 1959). Las circunstancias le impidieron abordar el del trabajo, pero en esta ocasión se marcó como premisa ideológica y política un compromiso con la realidad de tantas ciudades de su época, aquellas que estaban más allá de «las luces de neón» de la gran capital, como afirma el personaje de Federico. El propósito de Juan A. Bardem es coherente con su militancia en el PCE y su concepción de la cinematografía, pero el mismo se formula desde el respeto a una tradición literaria y teatral donde abundan las referidas ciudades-símbolo. Sus recreaciones siempre fueron reconocibles por los lectores o espectadores coetáneos. Sin embargo, nunca estuvieron vinculadas a una ciudad en particular. A pesar de las apariencias, *Vetusta* no es Oviedo. Tampoco cabe una analogía tan directa con el resto de las citadas. Esta posibilidad habría ido en detrimento de la dimensión simbólica y crítica de un autor que, como el resto de sus colegas, sorteó la lectura localista.

Juan A. Bardem utiliza localizaciones de Cuenca, Logroño y Palencia para filmar *Calle Mayor* a lo largo de un rodaje que resultó accidentado por cuestiones políticas ajenas a la voluntad de los protagonistas. El plan de trabajo se vio notablemente alterado por la detención del director (Bardem, 2002) y algunos problemas del equipo de producción con las autoridades de Palencia. No obstante, la consiguiente interrupción y la necesidad de improvisar soluciones alternativas apenas alteraron la coherencia de la película. El cineasta madrileño parte de una idea muy definida en torno a *Calle Mayor* y, mediante planos rodados en tres ciudades, consigue una síntesis de lo que podría ser cualquier capital provinciana de la época.

La combinación de localizaciones produce algunas anécdotas curiosas, incluso errores capaces de provocar la sonrisa de los espectadores atentos, pero es indudable que el referente real más reconocible de la película es el de Cuenca. La exposición fotográfica organizada con motivo del sesenta aniversario de *Calle Mayor* fue una excelente prueba de esta circunstancia. Aparte de las escenas rodadas en el casco viejo de la ciudad o en localizaciones tan concretas y reiteradas como la estación de ferrocarril, la

presencia de la capital conquense resulta una evidencia desde los primeros fotogramas, cuando con un inequívoco plano general de Cuenca una voz en off indica que «la historia que van ustedes a ver no tiene unas coordenadas geográficas precisas», porque «puede pasar en cualquier parte, en cualquier país». A veces, las imposiciones de la censura franquista desembocaron en un absurdo que ahora provoca sonrisas de incredulidad.

*Calle Mayor* fue una película polémica desde su mismo planteamiento y requirió de un complejo y hasta estratégico plan de producción para sacarla adelante. Juan A. Bardem negoció su autorización con la censura a base de modificaciones, supresiones, adiciones... (Bardem, 1993: I-II), que no llegaron a desnaturalizar la idea central, pero constituyeron el peaje tantas veces pagado por los cineastas capaces de afrontar la realidad nacional con un criterio crítico. En ese precio no estaba incluida la mención explícita de Cuenca o Logroño, la de una ciudad en particular, porque el director y guionista de *Calle Mayor* nunca pretendió filmar un documental ni individualizar su referente. El objetivo era continuar una fértil tradición creativa para afrontar la experiencia de lo provinciano y, puesto a alcanzarlo, le bastaban las localizaciones de una calle porticada, una iglesia, una estación de ferrocarril, un prostíbulo, un salón a la espera de una fiesta de compromiso matrimonial... sin necesidad de los rótulos u otros medios de identificación nominal.

Cuenca, por lo tanto, nunca podía aparecer como tal en la película de Juan A. Bardem por imposición de la censura y convencimiento del propio director, que en varias ocasiones manifestó su agradecimiento por la acogida dispensada al equipo de rodaje. Ahora bien, aquello que vemos en la excelente síntesis dramática de *Calle Mayor* guarda una estrecha vinculación con la capital conquense, al igual que sucediera con Logroño, Palencia y tantas otras capitales de provincia de una España donde el provincianismo estaba en su apogeo. El símbolo de esta nueva Vetusta con la impronta del franquismo nunca podía descansar en la abstracción o en unos conceptos sin plasmación visual. Juan A. Bardem, al igual que sus antecesores, necesitaba disponer de una geografía urbana muy precisa donde enmarcar el drama de Isabel, la solterona engañada por los ociosos de las fuerzas vivas. Esta tarea le ocupa durante toda la primera parte de *Calle Mayor*, cuando de la mano del inquieto

Federico –el protagonista venido desde el exterior o «la capital», como nosotros en tanto que espectadores- vamos conociendo las coordenadas espaciotemporales de una vida convertida en rito y rutina, con unos referentes tan precisos como inamovibles, que siempre cabe situar en alguna localización capaz de potenciar el valor simbólico e interpretativo de las escenas.

El detalle, la justificación y los ejemplos de esta tarea racionalmente llevada a cabo por Juan A. Bardem fueron el motivo de mi citado libro, dedicado a una ciudad provinciana de ficción que, tras leer varias novelas o ver algunas obras teatrales y cinematográficas, conozco como si fuera la mía, incluso mucho mejor gracias a ese mismo carácter ficticio que nos permite centrarnos en lo esencial y enriquecido por la mirada del creador. Tal vez la relación tan intensa a lo largo de los años se deba a que, en parte, esa renovada Vetusta ha sido mi ciudad, aunque viva en una capital costera que como tal encajaría mal en la creación del símbolo. Nunca he negado la condición de provinciano por elección o afinidad y hasta la expliqué en *La sonrisa del inútil* (2008) con el recurso de la ficción que permanece en mi memoria. Los motivos son múltiples, pero sobre todo esa relación de identificación se basa en una mirada crítica y de respeto que comparto con Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Carlos Arniches... hasta llegar al propio Juan A. Bardem o Federico Fellini y continuar con Luis Mateo Díez. Esa mirada rechaza la autocomplacencia. El resultado es una distancia propia de quien se sabe provinciano por conocimiento o experiencia, incluso por voluntad afectiva, pero no acepta las limitaciones de un concepto que implica renunciaciones, conformismo y falta de espíritu, que es un término tan impreciso como anacrónico, aunque paradójicamente real.

La mirada que combina la admiración, lo entrañable y la crítica más severa la pueden cultivar ahora algunos conquenses, logroñeses o palentinos. Tal vez sea un ejercicio de singularidad y, por eso mismo, resulta difícil que se oficialice o se extienda a toda una ciudad, aunque en la actualidad la misma pueda quedar distante de un concepto de lo provinciano en franca regresión como elemento diferenciador. De esa dificultad se deriva que los homenajes celebrados en Logroño con motivo del cincuenta aniversario de *Calle Mayor* o en Cuenca diez años después recalquen, con lógico orgullo, que la película se

rodó en sus calles. No obstante, dejan en un relativo segundo plano que las mismas sirvieron para dar unas coordenadas urbanas, un sustento real, al concepto de la ciudad provinciana, que no es motivo de orgullo o reivindicación oficial. El provincianismo se predica siempre de otros, aunque sean coetáneos y vivan cerca, como si estuvieran próximos, pero no entre nosotros (Tomé, 2016).

El término *provincia* tiene en castellano unos derivados netamente diferenciados entre sí (Camus Bergareche, 2016). Apenas cabe confundir lo provincial con lo provinciano y, ni mucho menos, con el provincianismo que, de acuerdo con la segunda acepción del *DRAE*, significa «estrechez de espíritu y apego excesivo a la mentalidad o costumbres particulares de una provincia o sociedad cualquiera, con exclusión de las demás». María Moliner todavía resulta más certera cuando indica el significado peyorativo del término que, aplicado a una persona, supone atraso, escasa desenvoltura y carácter asustadizo ante la manera de vivir en la ciudad. En definitiva, la provincia o lo provincial tendrán siempre sus defensores, pero el provincianismo es una reivindicación imposible más allá de la intimidad/resignación de un individuo o de una lectura tan crítica como particular. La defensa de *La sonrisa del inútil* tiene un alcance estrictamente personal.

Cuenca fue una localización utilizada por Juan A. Bardem para mostrar las opresivas limitaciones del espíritu provinciano que imperaba en tantas capitales de aquella España. Hay, pues, mucho provincianismo en lo recreado por *Calle Mayor*, al igual que ocurrirá en *Nunca pasa nada* (1963). El rasgo se percibe en el comportamiento, las actitudes y los ritos de la mayoría de sus protagonistas. Al mismo tiempo, la primera de las citadas películas de Juan A. Bardem es una mirada crítica que analiza y comprende el origen de ese provincianismo para superarlo, tal y como hace Isabel cuando toma conciencia de la realidad y vuelve a pasear por la calle Mayor, ahora bajo la lluvia, con paso decidido y una mirada endurecida por la experiencia. La mujer burlada por Juan y sus amigotes no toma el tren que le podría llevar a la gran capital, junto a Federico. Ella es consciente de sus carencias como soltera y educada exclusivamente para vivir en la estrechez de lo provinciano. La huida habría sido un brindis al sol o un desenlace poco acorde con las circunstancias de la

realidad. La protagonista se queda muda ante la reiterada pregunta del taquillero -«¿Adónde, adónde, señorita?»-, pero Isabel ya no es la misma, «ha tomado conciencia» de su entorno y decide quedarse en su lugar, en esa ciudad que puede aspirar a ser solo provincial gracias a la superación de la autocomplacencia de sus habitantes.

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

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

España de aquella época. La norteamericana desconocía el idioma y hasta el país, como indica en sus memorias (2003), pero comprendió la dignidad de una Isabel cuya imagen representa un soplo de aire fresco en el enrarecido clima del provincianismo.

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

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

## BIBLIOGRAFÍA

BARDEM, Juan Antonio (1993), *Calle Mayor*, Madrid, Alma-Plot.

\_\_\_ (2002), *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B.

BARRAJÓN, Jesús M<sup>a</sup>. y José A. CASTELLANOS (eds.) (2016), *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Silex.

BLAIR, Betsy (2003), *The Memory of All That*, London, Elliot & Thompson.

CAMUS BERGARECHE, Bruno (2016), «La historia del término provincia y sus derivados en español», en Jesús M<sup>a</sup>. BARRAJÓN y José A. CASTELLANOS (2016), pp. 23-46.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la UA.

\_\_\_ (2008), *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la UA.

TOMÉ, Pedro (2016), «Lo provinciano: estilos de vida entre nostalgias y ficciones identitarias», en Jesús M<sup>a</sup>. BARRAJÓN y José A. CASTELLANOS (2016), pp. 323-347.