

El cine como instrumento político para ordenar la convivencia

M^a Pilar Amador Carretero¹

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen

En este trabajo se considera que cualquier Estado contemporáneo en el ejercicio de su actividad esparce la idea de bondad y legitimidad de los valores y principios sobre los que se asienta y que la empresa de transmitir y consolidar cualquier ideología se lleva a cabo a través de una extensa red de agentes que se constituyen en agencias transmisoras, una de las cuales es el Cine. Considerado como instrumento político, la acción del Cine se concreta en reproducir y reforzar los valores vigentes (acción socializadora) y, simultáneamente, en subvertirlos (acción emancipadora). Planteamientos teóricos que aplicamos al Cine del franquismo y a la imagen de la mujer que reproduce.

Palabras clave: Cine, Franquismo, Sistema, Orden.

Introducción

No vamos a entrar aquí en la explicación de los principios teóricos que soporta nuestro trabajo, pero debemos advertir que consideramos cualquier objeto de estudio bajo el prisma de *sistema*, compuesto éste por la interacción de las partes que lo conforman y basado en los conceptos de *orden*, *desorden* y *organización*, los cuales deben pensarse, en conjunto y a la vez, en sus caracteres antagónicos y complementarios (MORIN, E., 1981, p. 158 y ss.). Esta base sistémica se concreta en un método de investigación que interrelaciona de forma interdisciplinar la Historia Contemporánea y el Cine para elaborar un modelo de análisis cuya finalidad en su conjunto es el conocimiento de los fenómenos sociales y su funcionamiento.

El modelo considera que cualquier Estado contemporáneo, en el ejercicio de su actividad, esparce la idea de bondad y legitimidad de los valores y principios sobre los que se asienta y que la empresa de transmitir y consolidar cualquier ideología se lleva a cabo a través de una extensa red de agentes que se constituyen en agencias transmisoras. El Cine, por su papel privilegiado para representar y crear realidad y para fijar y construir lo que llamamos *la memoria colectiva*, es una de estas agencias.

¹ María Pilar Amador Carretero, Profesora Emérita la Universidad Carlos III de Madrid. Las líneas de investigación que desarrolla se centran fundamentalmente en la investigación del conflicto y en la integración de las Nuevas Tecnologías en el trabajo (docencia e investigación) del historiador. Fruto de estas investigaciones ha dirigido diversos proyectos de fin de carrera y tesis doctorales y ha publicado diferentes trabajos sobre "Análisis del discurso político", "Fotografía e Historia" y sobre el "Cine como documento social". Así mismo, ha dirigido, entre otros, el X Coloquio de la Asociación Española de Investigadoras en Historia de las Mujeres sobre el tema *Representación, Construcción e Interpretación de la imagen visual de las mujeres* (Madrid, 2003), el I Congreso Internacional *La otra dictadura. El Régimen Franquista y las mujeres* (Madrid, 2006) y de las jornadas anuales sobre *Imagen, Cultura y Tecnología* (Madrid 2002-2010).

De este principio admitido deducimos la hipótesis de nuestro trabajo que se expresa en términos observables: *El Cine español del franquismo, en su actividad política de propaganda y socialización, refleja los prototipos de las mujeres españolas, su universo y comportamientos de mentalidad.*

Cine y Sociedad

Un sistema de valores supone la adhesión de un colectivo social a ciertos ideales que distinguen cada época, cultura y sociedad. Además, seleccionados e interiorizados, los valores explican las formas de comportamiento peculiares y diversos que distinguen a ese colectivo de otra sociedad o cultura.

Antiguamente, los sistemas de valores se propagaban por simple contagio social, por comunicación interpersonal (verbal o escrita), pero contemporáneamente también se propagan a través de los medios de comunicación de masas. Ya hace tiempo, es un hecho aceptado y comprobado la capacidad y eficiencia del Cine para adoctrinar en el conocimiento o enseñanza de una ideología o creencia y para falsear la realidad, cosa de la que se han servido todos los estados totalitarios. Socialización y represión suponen una doble estrategia de control de esos estados totalitarios que tienen su manifestación en la normativa oficial y en la orientación de la propaganda política que se ejerce a través de diversos agentes que van desde cada persona con quien se entre en contacto, pasando por la familia, el sistema educativo, los medios audiovisuales y demás organismos oficiales.

Entre el Cine y la Sociedad existe una relación que fluye en ambos sentidos (Figura 1). Por una parte, la sociedad nutre los contenidos del Cine que dependen tanto de las cualidades y atributos de director y de las leyes y reglas del lenguaje cinematográfico, como de la realidad socio-política y cultural del momento en que la obra se produce. Por otra parte, la imagen cinematográfica representa en la pantalla los valores, comportamientos y modelos sociales positivos junto a las desviaciones de los mismos, con lo que provoca una acción social de atracción hacia lo que se considera imitable o una acción de rechazo hacia lo contrario y discrepante.

El Cine puede realizar también una actividad narcotizante, suministrando un redundante y amplio número de mensajes que tienen como misión generar una percepción superficial de los problemas sociales, presentándolos como irresolubles, lo que convierte al espectador en un testigo de excepción, aunque aislado e inactivo.

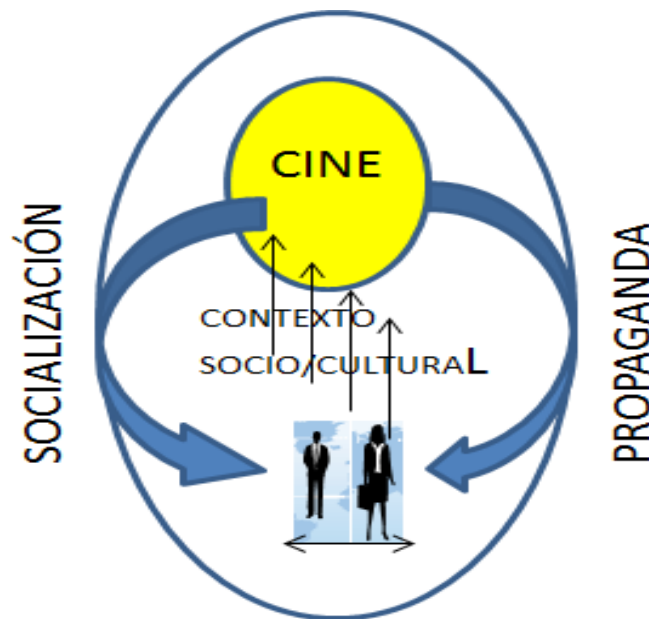


Figura 1

Sin embargo, la relación entre el Estado totalitario y el Cine es mucho más compleja de lo que puede dar a entender esta explicación simplificada. A pesar de que el primero condiciona la actividad cinematográfica, sometiéndola a determinadas reglas que inciden en su desarrollo, no es menos cierto que, a veces, los autores cinematográficos utilizan estrategias que les permiten introducir en las películas elementos discrepantes o dispares. En este caso, frente a la utilización del Cine como una entidad opresora, podría hablarse también de una función emancipadora si en el filme se hace abstracción de los intereses políticos oficiales en beneficio del interés general de los ciudadanos.

Teniendo en cuenta todo ello, la lectura de la imagen cinematográfica (entendida como "discurso" al que se adscribe un mensaje) exige un lector ilustrado que atienda a la descodificación del lenguaje verbal, a las formas de expresión icónica y a la interrelación de ambas y que no olvide el contexto en que la obra fue creada.

El Régimen de Franco y el Cine español

En el ejercicio del poder, el régimen de Franco, como cualquier sistema político totalitario, adoptará una doble postura de socialización y de dominio. Para la primera utilizará diversos agentes de socialización que deben cumplir las funciones de homogeneizar a los miembros de la sociedad a fin de que exista tanto la indispensable cohesión entre ellos como su adaptación en los diferentes grupos y contextos en que tienen que desempeñarse. Para los que no están dispuestos a dejarse convencer, la política de dominio conduce a la eliminación de los adversarios.

Como sabemos, el Estado franquista se erige en tutor de la sociedad española, velando por su integridad política, moral y religiosa, decidiendo lo que los ciudadanos pueden leer, ver o escuchar y evitando la difusión de los mensajes considerados contrarios o

discrepantes respecto a los principios oficiales. En esta tarea, la primera acción del Estado será ejercer un riguroso el control sobre todos los agentes de socialización, siendo especialmente severo con el Cine.

En efecto, la consideración del Cine por las autoridades del régimen como un medio especialmente peligroso ocasionó que la intervención y la vigilancia estatal no fueran menores con este medio que con el resto de los medios de comunicación. Durante la contienda y en años posteriores, al exilio voluntario de sus más cualificados profesionales se unirá también la depuración política y la puesta en marcha de un sistema de control específico que hará imposible la exhibición de películas que pudieran contener cualquier elemento contrario a los principios políticos y religiosos vigentes. La censura exigirá el examen del guión y permisos especiales para permitir el rodaje y para la exhibición de la película. Y no hay que olvidar, la labor censora alternativa de la Iglesia católica que llegará incluso a impedir o a dificultar la exhibición de obras cinematográficas que habían obtenido el correspondiente permiso de los organismos censores oficiales.

Al ejercicio de la censura se unirán otros instrumentos de control más sutiles como la prohibición de la proyección de películas que no estuviesen dobladas al castellano, las subvenciones públicas y la asignación de salas de exhibición especializadas. En efecto, el doblaje, creado en 1932, se convirtió en instrumento del régimen franquista a partir de 1941, cuando se dictó una orden ministerial que lo convertía en obligatorio y continuará así durante todo este período histórico a pesar de que, en 1947, la orden fuera abolida (BOE, el 25 de enero) y de que en 1955 otra orden sobre importación de películas contemplara claramente la posibilidad de exhibirlas en versión doblada o directa con subtítulos. Las subvenciones oficiales, por su parte, aunque en teoría surgen en defensa de la identidad cultural nacional frente a la colonización cultural norteamericana, serán, en la práctica, otro elemento represivo ya que sólo se beneficiarán de las ayudas las películas que, en líneas generales, concuerden con los principios morales, ideológicos y estéticos del régimen. Finalmente, las Salas de Arte y Ensayo para la exhibición de películas en versión original (Orden Ministerial de enero de 1967) se instalarán sólo en ciudades de más de 50.000 habitantes, en zonas turísticas especiales y en salas con un aforo máximo de 500 espectadores, incluirá también la condición "obras de destacados valores cinematográficos" para los filmes programados.

La Experiencia. El filme "Calle Mayor"

La Experiencia responde a la necesidad y obligación científica de mostrar los caminos seguidos en el logro de un fin, de un descubrimiento, de una solución. En este caso, cualquier trabajo de investigación sobre la imagen fílmica está sujeto a unas pautas objetivas que abarcan no sólo el conocimiento del *contenido manifiesto* (expreso) del filme sino, también, el *contenido latente*, al que se accede leyendo e interpretando los indicadores que sean reflejo o expresión del mismo (signos, marcas de la cultura, etc.). Por exigencias de este trabajo, para ejemplificar el problema que queremos exponer centramos nuestra exposición en el estudio del filme de Bardem *Calle Mayor*, parte representativa del conjunto

de la producción cinematográfica española que, en lo que a la mujer se refiere, nos permite estudiar en la ficción los modelos femeninos existentes en la realidad durante este período histórico, concretamente en la década de los años cincuenta (aproximadamente en el punto medio temporal del período).

El autor

José Antonio Bardem estudió ingeniería agrónoma aunque se dedicó exclusivamente al mundo del séptimo arte. Fechas destacadas en su trayectoria profesional son las semanas de Cine Italiano organizadas por el Instituto Italiano de Cultura en los años 1951 y 1953, en los que entra en contacto con el *Neorrealismo* y las *Conversaciones de Salamanca* (1955), primera protesta colectiva en el cine de la España franquista. Del encuentro con el Neorrealismo y el entusiasmo de su descubrimiento nos dan buena cuenta las distintas declaraciones que el cineasta hace a los medios de comunicación a lo largo de su vida en las que destaca la importancia de este movimiento cinematográfico para acercarse al prójimo, sin desarraigarle de su entorno y para construir con él y sobre él lo que será el núcleo principal del Neorrealismo español. Las conversaciones de Salamanca supusieron para Bardem participar en un evento que simbolizaba la disidencia contracultural y alentaba a los nuevos profesionales a expresar su descontento a través de la pantalla. Militante clandestino del PCE, manifiesta a través de la mayoría de sus películas su raigambre marxista y su lucha por transformar las condiciones administrativas y políticas bajo las que se desenvolvía el Cine español. Estas circunstancias nos permiten considerarle como creador y revolucionario en la medida en que actúa en la mayoría de sus películas como ampliador de la conciencia de los espectadores al elevar su nivel de conocimiento y percepción de la realidad. Bien es verdad que lo hace sin entrar en colisión directa con el régimen y sin cuestionar las bases de la industria cinematográfica española, en un ejercicio posibilista que no es ajeno a las condiciones que imponía las normas oficiales ni a las estrategias seguidas por el PCE en ese marco (CERON GOMEZ, JF., 2004, p. 21 a 39).

El contenido aparente y contenido latente del filme

Ante el filme como objeto de estudio, el historiador distingue entre *contenido manifiesto* (aparente) y *contenido latente* del filme. El contenido aparente es el relato del filme tal como se comunica, mientras que el contenido latente es su sentido oculto.

El *contenido aparente* del filme *Calle Mayor* hace referencia al tema de la película se desarrolla en una ciudad de provincia indeterminada en los años cincuenta y cuenta la historia de un grupo de amigos que para combatir el aburrimiento, se dedican a gastar bromas. Uno de ellos, Juan, deberá fingir que se ha enamorado de Isabel, una chica de 35 años que va para solterona y que se va a casar con ella.²

² El filme se desarrolla en base a un guión que es una adaptación libre de la obra de Carlos Arniches, *La señorita de Trévez* (1916), realizada por el mismo director, en el que se han reconocido también otras influencias. En la mayoría de las historias del Cine español se cita la influencia de la película de Fellini *I vitelloni* (*Los inútiles*, 1953), en cuanto tiene de crítica de una pequeña burguesía ociosa.

Para analizar el *contenido latente* de este filme distinguiremos: la *imagen de los personajes*, la *interrelación* que se establece entre ellos y *el escenario* en que se sitúan.

La imagen de los personajes y los elementos materiales que la acompañan nos permitirá deducir la intencionalidad de autor al definirla (ocupaciones, aficiones y demás características individuales y grupales); mediante la interrelación entre los personajes captaremos el mundo social, sus usos y divisiones y, finalmente, el escenario, nos dará a conocer el sistema socio-político, las posibilidades de los personajes para desarrollar sus potencialidades y las restricciones, servidumbre y constreñimientos que ese sistema les impone.

Los personajes femeninos de Calle Mayor

En Calle Mayor, los personajes femeninos a través de los que se pretende reproducir la realidad son ficciones creadas de acuerdo con una concepción bipolar que clasifica a las mujeres en las categorías extremas de "prostituta", personaje extremo negativo y "esposa-madre", modelo femenino positivo que se cita como aspiración ideal de las jóvenes solteras y de sus respectivas madres.³

En lo que a personajes protagonistas femeninos se refiere la historia se trenza en torno a dos personajes que podemos considerar marginales: Isabel, una mujer soltera de 35 años y Tonia, una mujer prostituta. La primera es marginada por la indiferencia y desprecio social hacia la categoría de "solterona" que representa; la segunda, por su conducta, considerada como desviada por la comunidad. A partir de estas dos categorías, se abren, en segundo término, otros tipos femeninos: mujeres casadas, viudas, monjas, jóvenes solteras, etc., personajes tópicos, superficiales que son consideradas por Juan y sus amigos como "ganado", tinte despectivo que las vincula con animales criados para su explotación.

CALVO.- ¿Qué te parece el ganado? (FEDERICO no comprende.) ¡Las mujeres!...

Isabel es un tipo de mujer catalogada peyorativamente como "solterona" porque no consigue llegar al matrimonio. Los rasgos de su vida llegan al espectador a través de sus propias palabras en una de las primeras salidas con Juan⁴: hija de un coronel de caballería

³ El modelo femenino positivo sólo lo es en la medida en que se cita como aspiración ideal de las jóvenes solteras y de sus respectivas madres porque el matrimonio aparece en el filme como un yugo: el hombre evita "ser cazado" y la mujer, una vez cumplida su función reproductora, le queda como residuo de la maternidad una obesidad precoz que les hace perder la figura y su atractivo para los hombres.

⁴ *Isabel, ¿no tienes novio?... Primero eran las amigas. Siempre hay envidias y ganas de fastidiar. ¿Y a mí qué? Yo esperaba. Estaba segura de que alguien vendría. Alguien guapo, arrogante, distinguido, diferente a todos y a todo. Vendría y me llevaría de aquí... Isabel, ¿no tienes novio? Entonces, eran mis tías... Ya sabe... Esas tías que hay que todas las familias y que preguntan y critican y fisgan... Me molestaban. Sí, porque hacían comparaciones; pues fulanita ya tiene dos niños... pues manganita está de cinco meses... pues han pedido a zutanita... Me era igual. Yo esperaba. Claro que ya no pensaba tanto en ese príncipe azul bellísimo y todopoderoso... Me podía casar por ejemplo con ese Ingeniero Agrónomo nuevo de Colonización... O algo así... Un funcionario... Isabel, ¡no tienes novio! Era mi madre... Se estaba poniendo nerviosa... Es andaluza y yo con treinta años le parecía una vieja... Luego, además, se angustiaba... Nosotras sólo tenemos la pensión de papá... Era coronel de caballería... En la guerra podía haber hecho carrera... casi todos los que quedan de su promoción son generales y más... se murió casi al empezar... una cosa del hígado... Total, lo de papá y unas tierras, por la parte de Jaén... pero no dan nada... Sí, mamá la pobre se angustiaba. Pero yo... yo esperaba... Tendría que casarme con un forastero... Los chicos solteros de aquí ya eran más jóvenes que yo... Y los solterones...*

que murió al empezar la guerra y de una andaluza, propietaria de unas tierras improductivas en Jaén. Su educación religiosa y su preparación para ser esposa y madre, desde niña hasta los 17 años. A partir de ahí, Isabel describe de forma magistral cómo el plazo para casarse es de una angustiosa caducidad por lo que se siente vieja ya a los 35 años. La resignación, frustración y fracaso son sus sentimientos predominantes, ocasionados por el hecho de no haber podido alcanzar el objetivo para el que había sido educada y porque esto la encasilla socialmente en el grupo de las mujeres a las que no le queda otra alternativa "decente" que recluírse en casa (tareas domésticas o religiosas-caritativas --"vestir santos"--) o en el convento (monja).

El otro personaje, secundario en lo que respecta a Isabel pero principal por el modelo femenino que define, es Tonia que ejerce una actividad rechazada socialmente como prostituta en la casa de Madame Pepita.

En el marco de esta sociedad patriarcal todos los personajes femeninos están condenados a *esperar* al hombre, lo que define, de entrada, una relación de *dependencia*:

FEDERICO: ¿Qué va a hacer? TONIA: "Lo de siempre. Esperar... Esperar a un hombre. El mismo o distinto... es igual... Como esa pobre mujer [...] Ella también espera... Aquí las mujeres no podemos hacer otra cosa... Sólo esperar... En las esquinas, en los soportales de la Plaza, paseando la Calle Mayor, detrás de las ventanas... Siempre esperando al hombre..."

Isabel, como ella misma afirma, espera a un Príncipe Azul, personaje-tipo de los cuentos de hadas, hombre joven, aristócrata y bien plantado que encarna el amor y el matrimonio, entendidos como final feliz y como recompensa. Sin embargo, a medida que el matrimonio se retrasa nuestra protagonista irá modificando sus aspiraciones:

ISABEL: "...ya no pensaba tanto en ese príncipe azul bellísimo y todopoderoso... Me podía casar por ejemplo con ese Ingeniero Agrónomo nuevo de Colonización... O algo así... Un funcionario

*iBueno! Esos no había que contarlos... Además todos me conocen... No es que haya salido con ninguno de ellos... No... Isabel, no tienes novio... Esa soy yo... Cuando cumplí los que tengo... Y tengo treinta y cinco... Soy más joven que usted... Bueno, no mucho, ¿verdad?... Un año o dos... ¿Uno?... Mejor... Pues sí, cuando los cumplí me miré bien al espejo... y dije: Isabel, no tienes novio... Eso es un fracaso... Claro, porque fíjese... yo salí de las monjas a los diecisiete... No tenía ni tengo nada que hacer más que eso: casarme... Entonces, resulta que llevo esperando dieciocho años... ¿Se da cuenta? Dieciocho años esperando... Y venga a esperar... Y venga a esperar... Y venga a pasear por la Calle Mayor... ¡Hala!... Arriba y abajo... Arriba y abajo... ¿Y qué voy a hacer?... He querido ponerme a trabajar. Pero enseguida, mi madre: que si soy una señorita, que si patatín, que si patatán... Y mis tías: ¿qué va a decir la gente?... ¿Sabe lo que hago?... Sueño. Sí, me imagino cosas... Cosas que de verdad me gustaría hacer... Por ejemplo, me gustaría ser azafata. Debe ser bonito, ¿no?... A veces por la noche me despierto y me pregunto... ¿Por qué no me he casado?... No soy muy fea, digo yo... Ni muy tonta, me parece... Y no soy mala persona, eso creo... Entonces, ¿por qué?... ¡Ah! ¡Misterios!... En confianza... Yo sigo esperando... ¿Sabe lo que me pone triste? Pienso. Bueno, si por ejemplo me caso este año y tengo un niño... No se ría... y tengo un niño el que viene... le llevaré... Treinta y seis... Seré una madre vieja... Eso me pone triste... Y lo otro también... Lo otro es lo del teatro... ¿No sabe?... En el Círculo hay una Agrupación de Aficionados... Todos los años hacemos una función... Pero una función en serio... En el Teatro Principal... Siempre quieren hacer una obra de risa y siempre, ¡zas!, La venganza de Don Mendo... Pero a veces hacemos una obra seria, para llorar, un drama... Yo siempre he trabajado... No, no he hecho nunca el papel principal... pero no estaba mal... Bueno, pues el año pasado... Es una tontería, se va a reír... A mí me dio mucha pena... El año pasado ya tuve que hacer el papel de madre de la protagonista... ¿También se pone triste?... ¡Vaya! No se preocupe por mí... Yo sigo esperando... pero menos... Soy fuerte... Estoy sana... Todavía puedo aguantar unos años más, ¿verdad?. La presión social la vemos también cuando dice la Chacha: [Treinta y cinco...]Y de hombres, na... Mosita, como dice tu madre... Pues espábilate, que si no te vas a poner como la mojava... Eso que haces, son pamplinas... Para nosotras, lo bueno es despertarse y tener un hombre dormido al lado... Los textos pertenecen al monólogo de Isabel frente a Juan y a un diálogo de ésta con la Nana. Ambos textos se ha tomado del filme y cotejado en el guión. Ver BARDEM, Juan Antonio, *Calle Mayor*, Alicante, Bimicesa, 2002, p. y 82, respectivamente.*

[...] Pero yo... yo esperaba... Tendría que casarme con un forastero... Los chicos solteros de aquí ya eran más jóvenes que yo... Y los solterones... ¡Bueno! Esos no había que contarlos... Además todos me conocen [...] Yo sigo esperando... pero menos...

El trabajo es algo que está vetado para las señoritas de clase media, cosa que explica la protagonista cuando, en un momento de la espera, se plantea esta opción como alternativa de la que desiste porque cae sobre ella el peso de la familia y sociedad, desanimándola. Igualmente, aparece esta limitación en una conversación entre Federico y Luis:

ISABEL: [...] ¿Y qué voy a hacer?... He querido ponerme a trabajar. Pero enseguida, mi madre: que si soy una señorita, que si patatín, que si patatán... Y mis tías: ¿qué va a decir la gente?...[...]
FEDERICO.- Ya. Trabajan... LUIS.- No seas burro. ¿En qué van a trabajar? ¿Y cómo? Te están hablando de las señoritas...

La petición de Juan de "salir con ella" despierta en Isabel una cautelosa preocupación: *¿Y por qué quiere salir conmigo? ¿Por qué?* Las razones de Juan son estrictamente personales y un tanto cínicas porque no tiene en cuenta lo que Isabel piensa o pueda sentir. Sin duda, Juan sabe que, diga lo que diga, su propuesta representa para ella una última oportunidad que no puede dejar de aprovechar.

JUAN.- ¿Le parece extraño? No lo es. Tengo un millón de razones... La primera, que quiero salir con usted... Luego, lo necesito... Después, me interesa... JUAN Créame... Yo sé cómo funcionan las cosas aquí... la gente habla enseguida. ¡En fin! Tampoco soy ningún crío... Si la invito a salir es que para mí es muy importante.. ¡Claro que, a lo mejor, a usted no le interesa salir conmigo...! ISABEL.- No, por favor, no es eso...JUAN.- Entonces, no piense más... Saldremos.

La distinción entre las mujeres "honradas" y las prostitutas es tajante, especialmente en lo que se refiere al sexo. Para una mentalidad tradicional, el acceso carnal es realmente impensable para las primera y si pierden la honra con un hombre a lo mejor que puede aspirar es a que se case con ella porque esa posibilidad se cierra para los posteriores novios o pretendientes. Esto se evidencia en el diálogo entre Juan y Federico:

FEDERICO.-¿Y no sales con ninguna?
JUAN.- ¿Quieres decir que si tengo novia?
FEDERICO.- Quiero decir que si no salís con las mujeres...
JUAN.- ¿Con qué mujeres? No te entiendo... ¿Tú preguntas si tengo plan con alguna?
FEDERICO.- No, no, plan no... Que si sales...
JUAN.- ¡Ah! Bueno... Pues no... No se puede...
FEDERICO.- ¿Cómo que no se puede?
JUAN. ¡Claro! Puedes salir un día. ¿Y eso qué? Pero si sales más...
FEDERICO.- ¿Qué?
JUAN.- ¡Pues no lo ves! La gente dice que sois novios...
FEDERICO.- ¡Yo no digo novios! ¡Amigos! ¿Entiendes? ¡Amigos!
JUAN.- Pero qué amigos, amigos... O tienes plan con la chica o eres su novio... Si eres novio lo eres de verdad, para casarte... También puedes romper, claro... El Calvo lo hace muy bien...
FEDERICO.- ¿Y si tienes plan?
JUAN.- Es difícil.
FEDERICO.- ¿Las chicas son decentes?
JUAN.- No es eso. Si tienes plan con una, todos tus amigos lo van a saber y todo el mundo también... Por eso ellas se andan con mucho cuidado...Porque luego como no pesquen a algún forastero....

La muchacha de burdel también debe esperar: a un hombre cada noche... aunque su actividad no le permita crear lazos afectivos con ellos. En efecto, para Tonia los hombres son reemplazables, sólo una clientela, cuyo único criterio de selección es el pago correspondiente. A la vez, ella misma, no es única, es un objeto reemplazable.

El filme refleja sin dramatismos ese mundo marginal, el distanciamiento de la sociedad convencional. La relación social previa de entretener a los clientes (juego de cartas, baile, etc.), mientras esperan la satisfacción de sus necesidades sexuales justifica también la prostitución en la necesidad masculina de satisfacer el impulso de compañía y define el prostíbulo como un lugar respetable, dentro de los márgenes y esquemas de estratificación social del grupo. Sin embargo, no por ello deja de advertirse la vulnerabilidad y alienación de la prostituta a la que dota de sentimientos (Tonia está enamorada de Juan).

TONIA (a FEDERICO): Viene aquí... y habla en voz alta. Esas cosas que se tienen escondidas dentro... Como si se confesase. ¿Entiende?... Yo estoy ahí, a oscuras, detrás de él... y le quiero..." Sí. Le quiero... [...] Juan no lo sabe. Ni lo sabrá nunca, ¿verdad?.."

Con estas palabras Tonia, como lo hará después Isabel, se resigna a su destino de seguir siendo prostituta, porque es consciente de la existencia de la censura social, de unas normas, que le cierra la posibilidad de redención, por el escándalo que supondría para los usos de la época.⁵

El caso es que, una y otra, siempre sumisas con su destino, aparecen envueltas en una tristeza vaga y profunda, en un estado de permanente frustración del que se evaden a través de sus ilusiones que les sirven para definir otra realidad no acorde con los hechos, una percepción falsa de lo que ven, de donde están, de lo que pueden esperar.

El escenario cinematográfico

El escenario es el sistema socio-político-cultural en que se desenvuelve la acción. Como hemos señalado, anteriormente, la observación del *escenario cinematográfico* nos da la medida social de la persona, el papel profesional, la categoría, valores ideológicos y los ámbitos (públicos y privados) que se le asignan; También las restricciones y servidumbres que en el ejercicio de sus capacidades ese sistema le impone.

En el caso de Calle Mayor, el filme muestra un mundo social cerrado, diferente para hombres y mujeres, presentando esa división como si fuese natural, evidente y legítima. El filme delimita para las mujeres tres escenarios principales: *El espacio privado*, *el espacio público* y *la Iglesia*. Todos estos espacios están asociados a fuertes constreñimientos y al desarrollo de estrategias de control y subordinación.

a) El espacio privado: la casa

La casa donde vive Isabel es un viejo edificio con balcones hacia la Calle Mayor. Del mismo, el espectador sólo conocerá la cocina, el dormitorio de Isabel y el pasillo acristalado

⁵ La prostitución, tan antigua y duradera como el matrimonio, es aceptada de hecho durante el franquismo por las autoridades eclesiásticas y civiles como una necesidad erótica y para preservar el matrimonio y el celibato aunque, en la práctica, el hecho se considere marginal e incompatible con los ideales católicos de la comunidad.

hacia el patio interior. La observación de esta casa nos confirma un mobiliario antiguo en el que nada ha sido repuesto o añadido desde hace años. Cuadros, espejos y fotos familiares son un instrumento de la memoria y muestran la preocupación por sí misma (espejo) y la perennidad familiar (fotos de antepasados). Las jaulas de los pájaros sobre los ventanales que dan al patio y los santos con sus correspondientes lamparillas votivas, etc. relacionan a sus moradoras con prácticas concretas y describen rituales diarios, modos de vida y creencias, insistiendo en el papel de la mujer dentro del espacio privado del que éstas (madre, chacha e Isabel) son responsables.

Pero la casa no es simplemente un edificio ni un mobiliario forma parte de la vida cotidiana y de las personas. Es un espacio fijo del que partir y al que se puede volver siempre y es un espacio de relación. (HELLER, A., p. 384-385). Para Isabel este espacio le aporta protección frente al rechazo, reprobación y burla que suscita en la sociedad su condición de solterona y, a la vez, es cautividad porque se define como un espacio cerrado en el que no se admiten extraños, ni familiares, disonante con sus sueños e ilusiones en los que añora una casa americana moderna, limpia, clara y equipada con electrodomésticos.

La vivienda de Tonia está en el barrio viejo. Las ventanas cerradas y cubiertas con persianas como corresponde socialmente para identificarla como casa de prostitución. La disposición oscura de las dependencias (luz artificial), requerida por la actividad nocturna y el espacio doméstico en el que predomina la penumbra, definen otro escenario femenino en el que la mujer se haya literalmente cercada.

b) Los espacios urbanos:

En su sentido histórico y etimológico la ciudad es el *lugar* donde mejor se satisfacen las necesidades de subsistencia, protección, recreo, identidad, etc. y, a la vez, es punto de encuentro y lugar de convivencia. La ciudad es la calle y la gente se encuentra en ella. En este sentido, la calle cumple una función de sociabilidad.

En la ciudad indeterminada en que se desarrolla la historia de este filme, la calle es también un espacio jerarquizado según las clases sociales: la Calle Mayor para las señoritas; el otro lado del río para las trabajadoras y el barrio antiguo para *las otras*.

- *La Calle Mayor*, es el espacio urbano de la burguesía provinciana, no sólo porque que en él se ubican las tiendas más importantes de la ciudad (el cine, el bar de moda y los cafés más concurridos) sino también por ser un lugar privilegiado de relación social, de encuentro festivo. Un lugar en el que hombres y mujeres pasean en grupos arriba y abajo, abajo y arriba mientras se cruzan gestos de cortesía y palabras de saludo. Ese pasear, que se incluye en el mundo de las normas y usos más elementales de la convivencia en cualquier ciudad provinciana de la época, es también una ceremonia de cortejo, en la que el contacto visual es el primer paso de un complejo ritual que tiene como objetivo final elegir pareja.

- *El barrio viejo y el barrio obrero*, están marcados en el filme por una intención que discurre entre lo peyorativo, lo problemático y lo precario. El primero procede de la ciudad medieval y está localizado en la parte del centro de la ciudad, deteriorada por la ausencia de mantenimiento y renovación de infraestructuras y por la

existencia en él de determinadas actividades marginales (especialmente la prostitución). Por su parte, el barrio obrero se sitúa en el extrarradio, más allá del ensanche burgués (al otro lado del río) en un mundo de desmontes con papeles y latas, vallas de madera despintada, de paredes carcomidas, de ropa puesta a secar, de gritos y silencios.

- *La Iglesia católica* está presente en todas las esferas de la sociedad que se representa, lo que no debe extrañarnos porque en la España de Franco, la religión católica no supone una elección particular sino una exigencia de la confesionalidad estatal que la considera núcleo ideológico fundamental. De las "tres cosas que forman el diapasón" de la ciudad, según el intelectual don Tomás, dos surgen de la presencia religiosa: las campanas de la catedral y "los seminaristas por la Alameda, en el crepúsculo, de tres en tres. El filme presenta también la forma en que las mujeres, para ser consideradas respetables, están obligadas a la observancia de ciertas reglas de comportamiento religioso. La religión ocupa una parte importante de la vida de Isabel tiene imágenes religiosas en todos los cuartos, velas y rosarios en el dormitorio y en la cabecera de la cama una Inmaculada de Murillo y es una mujer plenamente visible en la vida religiosa de la ciudad: asiste a las novenas y misas en la catedral, participa en las procesiones marianas y da limosnas a las monjas. Por todo ello, no puede extrañarnos que los dos eventos más importantes en su relación con Juan tengan como marco la Iglesia: el inicio del juego de seducción y la declaración durante la procesión mariana. La formalización del compromiso en ese ámbito tiene, en sí mismo, una connotación religiosa que convierte la petición en *sacramento* (Isabel y Juan como contrayentes, el sacerdote que recibe el consentimiento de la pareja en nombre de la Iglesia y la gente que se apiña en aceras y balcones como testigos de la sociedad). Un sacramento ordenado a la procreación y educación de los hijos lo que se subraya en la letra del "Ave María", canción que corean las mujeres mirando a Isabel tras el "te quiero" de Juan.

- *La Estación y el tren* son en la narración aspectos privilegiados. El tren por la riqueza y complejidad de la carga simbólica que alberga lo mismo ilusiones y promesas de modernidad y de cambio, como la colisión de dos mundos (rural y urbano; ciudad de provincia y capital) que se excluyen mutuamente. Ver pasar el tren ante nuestros ojos o ver cómo se va, llevándose a los pasajeros, equivale también a perder las esperanzas y sentir la congoja que supone imaginar donde se estaría si se hubiera tomado.

La estación, en el filme, es un lugar socialmente indiferenciado de paseo. Aquí, se mezclan mujeres y hombres de distintas clases sociales con los que esperan o despiden a los viajeros y con los que, viendo pasar los trenes, pasean arriba y abajo del andén. Isabel le cuenta a Juan en su primer encuentro en este lugar que va a la estación, sin ningún motivo, porque le gusta ver los trenes. Sin embargo, después de oír la explicación de su vida, muy bien puede deducirse que esa ceremonia frecuente forma parte también de la "espera" de algo, de alguien, que no llega o se refiere al deseo no expresado de ir (de huir) ¿Adónde?.

Esta pregunta sin respuesta está presente a lo largo de todo el filme y con ella se cierra la historia, cuando en la escena final de la película el taquillero la repite insistentemente entre el pitido y resoplar de la locomotora. Entonces, en esta escena final, la protagonista (y los espectadores) sabe que no puede ir a ningún otro sitio no sólo porque está atrapada en esa ciudad, sino también porque, vaya a donde vaya, su situación como

mujer no cambiará. Lo que se subraya con esa imagen final de su cara llorosa tras la ventana de su habitación y la lluvia resbalando sobre los cristales.

Reflexiones finales

En el esfuerzo por descubrir e interpretar a través de la película analizada la naturaleza del hecho histórico que nos ocupa, debemos advertir que, como herramienta interpretativa, nos servimos de la *analogía* la cual nos permite determinar qué relación puede existir entre la España de la época de Franco y la realidad referida a las mujeres y la época y mujeres reflejadas en el filme. El símil se refiere básicamente a la organización social (valores, componentes, comportamientos de mentalidad, etc.).

Cualquier *organización social* de tipo autoritario se sostiene en los principios de *jerarquía, disciplina y obediencia*, virtudes que exigen la *sumisión*, lo que se logra mediante la amenaza, la violencia y la intimidación. Esta organización se define ideológicamente en función de dos polos: un polo positivo, constituido por el conjunto de ideas, obras, proyectos y de cuanto es la expresión de la propia organización y un polo negativo, formado por el conjunto de lo que discrepa (sean cosas, ideas, personas o actitudes). Se trata, por tanto, de un sistema cerrado caracterizado por la exclusión de la discrepancia y por la homogeneización ideológico-social.

La similitud entre este modelo de organización y el de la ciudad imaginaria que se presenta en el filme es evidente. Como se ha comprobado, la sociedad representada se rige por los mismos principios autoritarios que llevan a la *sumisión* y la *obediencia*. Esta realidad no sólo modeliza la vida cotidiana en una ciudad provinciana, sino también, extrapola la descripción a todas y cada una de las ciudades españolas de la época.

La voz *el off* que nos advierte de que la narración está basada en un hecho imaginario, de que no tiene unas coordenadas históricas precisas y que lo que sucede puede pasar en cualquier parte o país, en realidad no descarta el "aquí y ahora", ni que una de esas partes, uno de esos países, sea España⁶. Este es el contexto del que se nutre un mundo femenino regido por la *fuerza*, y la *superioridad* social del varón y por el *sacrificio* y la *sumisión* femenina. En efecto, el filme reproduce la diferencia entre hombres y mujeres, justificando los distintos roles que se les asignan: al "hombre" le corresponde el sustento de la familia, la defensa de la sociedad y de la Patria y el mundo de los negocios; la "mujer" se define en oposición a la categoría "hombre" y se entiende como reflejo de una realidad apriorística de esposa y madre, vigilante del orden de la casa y dedicada al cuidado del esposo y de los hijos.

En esta sociedad, el primer y único objetivo vital de las mujeres es el matrimonio y la reproducción, al que deben aplicarse con dedicación, porque la mujer que no alcanzan el objetivo de ser esposa y madre se presta a chazas y menosprecios y le queda, como única posibilidad, el enclaustramiento existencial. Un mundo, en fin, en el que se marca muy bien

⁶ La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas. El color del pelo o la forma de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír y hablar no debe ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros. (Calle Mayor Escena 0)

la división entre mujeres honradas, aptas para el matrimonio, y las perdidas (que nunca pueden llegar a ese estado aunque se regeneren), estableciendo dos modelos antagónicos: a) *la Virgen María*, modelo positivo a imitar, imagen ideal de mujer, ejemplo de sumisión, modestia, pureza y obediencia; b) *Eva*, utilizada como modelo negativo de desviación, símbolo y origen del mal, marcada por el pecado original y por incitar a los hombres a la desobediencia y al pecado.

Todo esto nos lleva a reforzar nuestra postura sobre la interpretación del cine como documento social (en relación con la sociedad que lo produce) cuya validez va más allá de lo puramente cinematográfico porque "cuenta" no sólo lo que atestigua sino también porque permite el acercamiento socio histórico. Esta afirmación implica el reconocimiento de la capacidad de la imagen cinematográfica para la propaganda y la socialización, es decir, como instrumento para ordenar la convivencia.

En efecto, la imagen cinematográfica se utiliza como instrumento de enseñanza-aprendizaje social porque brinda la posibilidad de realizar conexiones entre la realidad vivida, conocida por el espectador, y la realidad representada en la pantalla en un proceso que le lleva a aceptar los usos y comportamientos vigentes, incorporándole a las formas más generales de la convivencia. Por otra parte, al enfrentar al espectador con su propia imagen y realidad en la que vive le posiciona como testigo privilegiado lo que le lleva a reconocerse y a comprender las causas y consecuencias de las acciones (de sus propias acciones) y hechos que se representan.

Desde esta función de conocimiento, el Cine (consciente o inconscientemente) procura que los espectadores comprendan lo que les afecta y le confieran sentido. Sin embargo, el resultado de este proceso de conocimiento e interiorización (que se lleva a cabo a partir de muchas y diversas prácticas) puede inducirles a tomar caminos opuestos: la concienciación o la pasividad e indiferencia.

En el primer caso, el Cine envía mensajes subliminales a través de los que plantea la necesidad de desarrollar un pensamiento crítico que conduzca a la acción, a salir de la situación. En el caso concreto de las mujeres, en el filme que hemos analizado la tarea implicaría cambiar el rol de las que sufren la historia y hacer que las mujeres se perciban como sujetos activos de ella y transformar la sociedad eliminando las diferencias que atribuyen a unos el derecho de definirla a su modo y a otras el rol de aceptar estas definiciones como una verdad, como un hecho natural.

En el segundo caso, se hace al espectador conocedor de sí mismo y de la sociedad presentando los problemas y situaciones como irresolubles, lo que le convierte en un testigo de excepción, aunque aislado e inactivo, en un ser escéptico, consciente de su propia inutilidad y cobardía. En este sentido, la función del Cine es contribuir retroactivamente a producir y reproducir lo que lo produce. Esto es lo que ocurre en el filme (seguramente en las espectadoras de la época) en el que la protagonista no quiere escapar del mundo cerrado ni del ambiente opresivo que la está humillando y destrozando, no por falta de conciencia, sino porque su decisión no le serviría para escapar de una sociedad que nadie puede superar, dominar ni evadir.

Bibliografía

- ABELLA, Rafael *La vida cotidiana de España bajo el régimen de Franco*. Ed. Argos. Barcelona, 1985.
- ALCALA, M., *Buñuel. Cine e ideología*. Madrid, Cuadernos para el diálogo. 1973.
- BARDEM, J.A., *Calle Mayor*. Alicante, Bimicesa, 2002.
- CAMPORESI, Valeria *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Ed. Trufan. Madrid, 1993.
- CAPARROS, José María *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Ed. Nancy. Valladolid, 2000.
- CERON GOMEZ, JF., "Militancia y posibilismo" en CASTRO DE PAZ, J.L. y PEREZ PERUCHA, J. *El Cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Orense, Festival Internacional de Cine, 2004, p. 21 a 39.
- GIL GASCON, F. *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Madrid, Tesis doctoral. Universidad Complutense, 2010.
- HELLER, A., *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península, 1977.
- MIGUEL, C. de, *La identidad de género en la imagen fílmica*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2005.
- MARTÍNEZ-BRETON, Juan Antonio *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)* Ed. Harofarma S.A. Madrid, 1987
- MORIN, E. *El Método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1977.
- NIELFA, Gloria Ed. *Mujeres y hombres en la España franquista*. Madrid, Ed. Complutense, 2003.
- RIOS, J. A., *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Universidad de Alicante, Alicante. 1999.
- ROMANO, V. *Los intermediarios de la cultura*, Madrid, Pablo del Río editor, 1977.
- SORLIN, P. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1985.