

María del Carmen MARTÍNEZ CASTRO

(Universidade de Vigo)

**LA NOVELA ESPAÑOLA Y EL CINE EN LA POSTGUERRA:
ALGUNOS ASPECTOS COMUNES EN *CALLE MAYOR* Y *LA TÍA TULA***

La censura, el aparato de represión que la dictadura franquista utilizó para toda actividad cultural, no fue capaz de sofocar del todo las ansias contestatarias de aquellos que creían que algo tenía que cambiar en todos los niveles de la vida española. Además, para los que confiaban en el valor aleccionador del cine, éste se convirtió en una herramienta para mostrar un estado de cosas decepcionante.

La etapa cinematográfica inmediatamente posterior a la Guerra Civil se caracteriza por cierta voluntad escapista, la falta de originalidad y una política de control y proteccionismo por parte del Estado. Tras esta etapa, y ya en la década de los años 50, ciertos cineastas, conscientes del mínimo nivel estético pero también de la carencia de ideas en el cine español del momento, se plantearon la necesidad de introducir un giro, por mínimo que fuese, en la situación. Surgen así en una primera hornada películas como *Surcos*, *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*, *Bienvenido Mr. Marshall*. Salvo el caso de la primera, con más que evidentes problemas con las autoridades desde el momento de su estreno, hay otras películas en las que aún hoy sorprende el hecho de haber superado la censura. En ciertos casos, la crítica pasa inadvertida tras el velo cómico que las reviste, como en la mayor parte de los films de Luis García Berlanga. En las circunstancias políticas en que nos encontramos, la crítica es sutil, bien por la vía del humor, bien por vía de un cierto distanciamiento y una falsa apariencia de neutralidad.

De este corpus de obras hemos escogido dos entre las que pueden establecerse ciertos paralelismos, aunque cada una se introduzca tradicionalmente en distintos períodos de la historia cinematográfica nacional. Son *Calle Mayor* (1956) de Juan A.

Bardem y *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo. Estos dos directores se adscriben a distintos momentos, el primero a lo que José Enrique Monterde califica de “cine de la disidencia” (J. E. Monterde, 1995: 278). Denomina así a un grupo de cineastas cuya producción se centra en los años 50 y que se caracterizan por ser el primer ejemplo claro de una voluntad renovadora. Incluye autores como Bardem, Luis García Berlanga, etc. En cambio, Picazo forma parte indiscutible del Nuevo Cine Español, que engloba a una serie de autores con producción en los años 60 —Carlos Saura (a medio camino entre ambas movimientos), el mencionado Picazo, Basilio Martín Patino, Mario Camus, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, Pedro Olea, etc.

Las películas que hemos seleccionado tienen una serie de puntos en común que vamos a enumerar ahora. Ambas se inscriben dentro de una estética cinematográfica próxima al neorrealismo italiano. La adopción más o menos fiel de esta tendencia responde a una doble motivación, la de regeneración de un tipo de cine y también el deseo de denunciar determinadas costumbres y modos de vida. La cercanía a la estética neorrealista se descubre en ambas películas en factores como la temática, muy humana y alejada de cualquier grandilocuencia, el protagonismo de la realidad cotidiana, la aparente ausencia de artificiosidad, etc.

Otro aspecto llamativo que relaciona las dos películas es el de la temática común. Ambas películas tratan el tema de la soltería femenina, si bien, los argumentos son diferentes. Puesto que las dos películas tienen inspiración literaria, la temática es heredada. Además sus antecedentes literarios pertenecen a géneros distintos, la perspectiva desde la que se propone el tema varía. *Calle Mayor* se inspira en la obra de Arniches *La señorita de Trevélez*. El antecedente literario era un tragedia grotesca, la película, si se inscribe en un género, sería el del melodrama. Es decir, se ha operado una transposición genérica, tan frecuente en el fenómeno de las adaptaciones literarias. Algo que sucede también en *La tía Tula*.

La novela de Unamuno en que se basa la película de Picazo es una de sus obras de estirpe filosófica donde se ven planteados muchos de los temas y obsesiones unamunianas. El peso en la novela de Unamuno recae sobre el personaje femenino de Gertrudis o Tula, según la crítica, uno de los personajes más complejos, y también más humanos, de Unamuno. Esa complejidad puede llevar a interpretaciones erróneas o a deformaciones del sentido si tomamos el personaje en un sentido literal y no simbólico.

Con esta novela, Unamuno pretende entrar en el mundo de la feminidad. En el prólogo a la novela, Unamuno opone el término *patrias y fraternidad* a los neologismos

matrias y sororidad. Si a lo fraternal le corresponde la civilidad o civilización, a la sororidad el ámbito de lo doméstico. Para Unamuno, el fundamento de la civilidad es la domesticidad transmitida “de mano en mano de hermanas, de tías. O de esposas de espíritu, castísimas, (...)” (Unamuno, 1995: 801).

En esta novela, Tula se define por contraste frente a su hermana Rosa. Ésta representa el amor físico, la transparencia sin misterios, mientras que Tula esconde, bajo su apariencia serena, un conflicto vital. Tula representa el amor espiritual. Según los críticos, la figura de la madre se desdobra en estos dos personajes. Rosa representa la dimensión natural, el cuerpo, el amor físico y, por tanto, la necesidad de tener hijos. En cambio, Tula simboliza el alma, el amor espiritual y el ansia de saber. Esa dimensión espiritual la anula para cualquier tipo de relación carnal, para el amor físico, a pesar de estar enamorada de Ramiro. Por eso se niega a las propuestas de éste y lo aboca a relaciones sin amor. Sin embargo, como en otros agonistas unamunianos, esa dimensión espiritual no apaga, sino al contrario, aviva el ansia de perpetuación, de prolongación más allá de sí misma. Pero ella se ha negado a sí misma la fecundación. Esto determina el otro rasgo caracterizador del personaje, su maternidad adoptiva. Así, en la novela, las madres auténticas mueren para dejar a Tula este papel.

Es fácil comprender que esta trama, desvestido de la clave simbólica puede convertirse en un argumento de melodrama cinematográfico con amores imposibles e inconfesados, matrimonios sin amor, jovencitas embarazadas, hijos adoptivos, etc. Pero, al mismo tiempo, la clave del personaje femenino es otra. Si Tula ya no es un personaje simbólico que se ha negado a sí misma el amor físico puesto que ella es todo espiritualidad, afán de trascendencia de lo físico o desprendimiento de la carnalidad en busca de la pureza y la sabiduría, ¿por qué entonces se niega rotundamente al matrimonio, a amar y ser amada, y se convierte en una “solterona”? Aquí está la respuesta crítica en el film de Picazo: por el funcionamiento de unos dogmas religiosos atávicos. Su conflicto es el resultado de una educación que inculca en la mujer los principios de abnegación y sacrificio y donde, además, la sexualidad es vista como algo negativo y la mujer como el objeto de la mirada masculina sin posibilidad de autoafirmación.

En *Calle Mayor* volvemos a tener el tema de la soltería femenina y otra perspectiva del asunto. Como vimos, Bardem se inspira en una tragedia grotesca de Arniches que gozó de bastante éxito y que incluso cuenta con otra adaptación

cinematográfica¹. Ahora bien, como hemos dicho, ha cambiado, no sólo el medio de expresión (hemos pasado del teatro al cine), sino de género. Esto significa que, fundamentalmente se ha reducido el contenido grotesco y humorístico, acentuándose, por el contrario, la vena trágica. Este cambio afecta fundamentalmente a la naturaleza de los personajes. Así el cambio más evidente tiene que ver con Florita/Isabel. El personaje femenino, no sólo adquiere el protagonismo en el film, llevando a primer plano el drama de su situación, sino que se desviste de su carácter ridículo y grotesco para convertirse en un personaje que transparenta, ante todo, una honda soledad y una felicidad demasiado frágil y efímera.

El elemento que perdura en la película de Bardem puesto que da estructura a la obra es la broma. La tragedia grotesca de Arniches y la película de Bardem giran en torno a la “broma de casino” que unos señoritos ociosos hacen, con crueldad inusitada, a una mujer soltera de la localidad a la que, por su condición femenina y su edad, se le aplica ya el adjetivo de “solterona”. Esta broma servía a Arniches para hacer una denuncia de una ociosidad peligrosa y cierta ignorancia en los jóvenes en las provincias españolas de su tiempo². En la película, los amigos de Juan le retan a enamorar a la solterona Isabel; lo que comienza siendo un juego se convierte poco a poco en un conflicto moral para Juan que va tomando conciencia del daño que le hará a Isabel cuando ésta descubra la verdad. A medida que avanza la trama, vemos que será incapaz de declararle a Isabel la verdad de lo ocurrido antes de que sus amigos descubran públicamente que todo ha sido una broma. Carente del valor necesario para hacer frente al despropósito en que se ha convertido todo, huye, por lo que será Federico, el amigo madrileño de Juan, quien diga la verdad a Isabel.

El tema, que ya vimos era común en las dos películas, mantiene una relación directa con el espacio en que transcurre la acción. En ambos casos se ha escogido como espacio para el desarrollo de los hechos una pequeña ciudad de provincias. De alguna manera, la crítica que se realiza tanto en *Calle Mayor* como en *La tía Tula* es consustancial con el medio que aparece en ambas en oposición a la capital donde se desarrollan estilos de vida más anónimos y progresistas. El referente espacial en ambas

¹ Una adaptación realizada por Edgar Neville siguiendo con bastante fidelidad el argumento teatral de Arniches. Además se realizó una adaptación para la televisión a cargo de Gabriel Ibáñez.

² En las últimas líneas, Arniches pone en boca de D. Gonzalo y D. Marcelino, una reflexión crítica sobre la vida vacía y abúlica de los jóvenes de provincias españolas: “(...) la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio: La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no

películas mantiene, por tanto, grandes similitudes. En ambos casos se trata de medios cerrados, alejados de los centros de progreso económico y también ideológico, dominados por una burguesía anquilosada, que, por lo general, sigue atada a una serie de prejuicios y a un sistema de valores caduco. Normalmente, el poder religioso campa a sus anchas.

La ciudad en tanto tal está constituida por una serie de elementos — institucionales, espaciales, etc.— que la definen y conforman su idiosincrasia. Estos elementos son parte indisociable del medio, y su mera existencia o una presencia demasiado desarrollada, explican, al menos en parte, el carácter “provinciano” o el atraso que está siendo denunciado.

Así pues, estos elementos estarán presentes, en mayor o menor medida, en las dos películas. Observamos la diferencia de que en *La tía Tula*, sin embargo, su presencia y la relación con la problemática de la protagonista aparece de modo sutil. En cambio, en *Calle Mayor*, esa presencia es inmediata así como la influencia sobre los hechos. En esta última película, la ciudad, fragmentada en esos elementos de los que hemos hablado, adquiere rango de personaje al establecer una interrelación constante con los protagonistas. De estos elementos que componen la ciudad de provincias, analizaremos fundamentalmente tres, puesto que dos de ellos aparecen en las dos películas, mientras el tercero adquiere una importancia capital en *Calle Mayor*. Hablamos de elementos como la calle, la Iglesia o la estación de tren.

En *La tía Tula*, por supuesto, el ambiente provinciano influye en el modo de vida de los personajes y en sus destinos, pero en la película esto se presenta de un modo indirecto. El ámbito de Tula, su dominio, era, como vimos a través de las palabras de Unamuno, el de la domesticidad, por tanto, la casa y el hogar, de ahí que la mayor parte de las secuencias transcurran en el interior de su casa. No obstante, la Tula de Picazo, frente a la de Unamuno, es más social, en el sentido de que su conflicto vital está condicionado, en gran medida, por el tipo de sociedad en que vive. De ahí que los escenarios se diversifiquen y podamos ver a Tula en la calle, en el círculo, en la iglesia, en casa de sus amigas o también en el pueblo donde nació, en un repertorio de lugares que transmite una idea fiel de los modos de vida de entonces.

se atreverán a destrozarse un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma” (C. Arniches, 1998:165-166).

Dos de los elementos que configuran el espacio de la ciudad, presentes en ambas películas y además, dotados de la misma carga semántica son la estación de tren y la iglesia.

Significativamente, *La tía Tula* termina con sus personajes en una estación de tren, en un cuasi-parallelismo con *Calle Mayor*, puesto que allí transcurre también una escena de su última secuencia. En *La tía Tula*, los personajes se han reunido allí para despedirse. Ramiro ha conocido la noticia del embarazo de la jovencísima Juanita y, obligado a casarse con ella, se traslada con sus otros hijos para comenzar este nuevo matrimonio. Tula, por tanto, se queda sola en el andén, murmurando el nombre de Ramiro —uno de los pocos indicios del nunca confesado amor por su cuñado—, añorando a sus hijos-sobrinos y el asomo de vida familiar que ha disfrutado.

Por otra parte, la estación de tren aparece en abundantes secuencias en *Calle Mayor*. Además el pitido del tren es, junto a las campanas de la catedral, parte imprescindible de la banda sonora anunciando reiterativamente la llegada o la partida del tren. Incluso cuando los personajes están lejos, en los alrededores de la ciudad, lo escuchan desde allí. Pero, sobre todo, numerosas escenas transcurren en la estación. La pareja formada por Juan e Isabel se reúne allí a menudo. Se conocen allí donde Juan ha ido a despedir a su amigo Federico, que parte a la capital y donde ella está, justificándose: “Yo no he venido a despedir a nadie, vengo muchas veces, así, por nada. Me gusta ver los trenes”, con palabras donde esconde a duras penas sus ansias de evasión³.

Como hemos dicho, además, la penúltima escena transcurre en la estación de tren donde Federico cita a Isabel para acompañarla en su huida, llevarla a la capital y allí ayudarla a sobreponerse a la broma de que ha sido objeto y comenzar una nueva vida. Pero Isabel quedará, como siempre, en el andén sin subir al tren. Para ella, la escapatoria sólo es una opción en un breve instante de duda tras el cual decide, frente a Juan, quedarse en la ciudad, afrontar la burla y su futura vida de solterona.

El tren forma parte, por tanto, de la vida de hombres y mujeres de estos pueblos durante los años posteriores a la Guerra Civil⁴. Uno de los ejes en torno a los que se

³ Por un lado la estación de tren y por otro el cine son las dos vías de escape en la solitaria vida de Isabel. El cine de Hollywood cumple una vez más su acostumbrado papel de fábrica de sueños, siendo para ella una fuente de evasión. A propósito del cine, dice: “A mí todas esas películas de amor me encantan, sobre todo, si son americanas”.

⁴ La película de Picazo es algunos años posterior y percibimos cierta evolución en los medios de transporte. En *Calle Mayor* no vemos jamás automóviles, mientras que en *La tía Tula* es un medio bastante habitual de desplazamiento.

articula la ciudad es la estación. En cierta medida, además la ciudad de provincias se define por oposición a la capital. Los personajes de las dos películas están siempre pendientes de la posibilidad de irse, de abandonar la pequeña ciudad y comenzar otra vida superando la relación problemática, de índole más ideológica que económica, con el lugar de donde viven.

El otro elemento constitutivo de la ciudad de provincias que, como hemos mencionado, aparece en las dos películas con amplia representación, es la Iglesia. Ahora bien, aunque la iglesia en su sentido físico, esto es, como templo religioso, tiene también su representación en las dos películas, utilizamos más bien el término como una especie de hiperónimo que engloba las variadas manifestaciones de lo religioso.

En *La tía Tula*, lo religioso ejerce una fuerza inusitada sobre la protagonista condicionando sus decisiones y su escala de valores, y esto tiene su manifestación visual en la puesta en escena. Así se refleja en la vestimenta negra de los personajes, fundamentalmente de Tula, durante gran parte del metraje debido al luto que guarda por la muerte de su hermana; asimismo la vemos con el velo cubierto lo que indica su asistencia a las misas matinales. Otra muestra importante la vemos en la escena de la confesión, grabada en plano medio con el encuadre dividido en dos mitades ocupando cada personaje un lado de la pantalla, demuestra la intimidad con el sacerdote y consejero espiritual.

En *Calle Mayor* la iglesia es también un poder omnipresente. Cuando don Tomás trata de describir la ciudad a Federico Rivas, le dice: “Hay tres cosas que son el diapasón de la ciudad: las campanas de la catedral, los seminaristas por la alameda en el crepúsculo de tres en tres y el paseo por la Calle Mayor”. En estas palabras se condensa, efectivamente, el espíritu de la ciudad: la vida predecible y monótona, equivalente de abulia e inercia para casi todos, equivalente de tranquilidad para unos pocos. Pero nos interesa destacar, ante todo, que dos de estos elementos tienen vinculación con lo religioso. Los seminaristas hacen sus paseos diarios por la alameda y los personajes se cruzan a menudo con ellos. Constituyen una marca más, casi redundante, de la presencia religiosa en la pequeña ciudad. Pero las campanas de la catedral son la sinécdoque — sonora y— religiosa de la villa. El sonido de las campanas, como el pitido del tren, se hace familiar al espectador. Es incluso un componente dramático pues las campanas se dejan oír desde la primera secuencia, y la rotundidad, la reiteración y la monotonía de ese sonido son como el eco constante que envuelve la ciudad.

Las campanas parecen desprenderse de la catedral y tener una vida autónoma. De esa manera la sombra del templo se extiende más allá de sus límites y se hace omnipresente. Sin embargo, el edificio majestuoso e imponente tiene otra manera de manifestarse; gracias al poder de la cámara, se convierte en una presencia imborrable de la retina del espectador, puesto que la fachada del edificio es recorrida verticalmente por la cámara varias veces. Este hecho, unido a la arquitectura del edificio, de gruesos muros, nos hace pensar en la disposición física y espiritual de la ciudad en torno al núcleo formado por la catedral.

También el interior de la catedral sirve de escenario para el amor falso entre Juan e Isabel. Es allí donde Juan, al aceptar el reto de la broma que le imponen sus amigos, va a buscar a Isabel, donde ella ha acudido para asistir a misa, para requerirla como novia. Se pone así de relieve el carácter de invasión irrespetuosa e incluso sacrílega que Juan, e indirectamente sus amigos, hacen en la intimidad de Isabel.

Pero sin duda el eje vertebrador de la vida en la ciudad es la Calle Mayor. Su importancia en la vida de los personajes está anunciada ya en el título. Por lo demás es mencionada en innumerables ocasiones por los personajes, comenzando ya por la voz en off que abre la película: “el sonido de la gran campana inaugura ya el aire aún dormido de la ciudad, después viene otra vez el silencio y en él, el rumor de la escoba municipal poniendo a punto para el día la Calle Mayor”. Y como ya vimos, para don Tomás, la Calle Mayor forma también parte del diapasón de la ciudad.

Los personajes o están en ella o están pendientes de ella. Es el telón de fondo o el escaparate y ambos hechos se expresan visualmente. Y como no podía ser menos, la cámara nos lleva muchas veces por esta calle, ya sea vacía o repleta de gente, recorriéndola en *travelling* o en picado, y normalmente, de la mano de los personajes.

No es extraño que en aquellos casos en que la acción transcurre en un interior, el exterior esté presente también para el espectador gracias a los diferentes planos de profundidad. Sucede esto en varias secuencias en las que dos personajes dialogan en primer plano y una ventana al fondo sirve como encuadre dentro del encuadre donde transcurren acciones paralelas. Normalmente la acción de lo que ocurre en profundidad de campo tiene relación con lo que dicen los personajes. Así, cuando Juan habla a su amigo Federico, que vive en Madrid, acerca de la ciudad y sus características, como todos, insiste la importancia de la Calle Mayor. La calle rebosa de gente, y Juan se la

presenta a Federico a medida que van desfilando, demostrando la imposibilidad de anonimato que caracteriza estos pueblos.

De la misma manera, cuando Juan e Isabel vuelven de la estación del tren en la que se han encontrado pasean por una calle abarrotada donde los personajes apenas pueden mantener el diálogo al interrumpirlo constantemente por los saludos a los demás transeúntes. Ese aspecto de permanente exposición que lleva implícito esta calle hace que las citas entre Juan e Isabel tengan lugar siempre en las afueras. Pero nadie puede evitar estar expuesto a las miradas y a los juicios que supone la Calle Mayor, y menos que nadie Isabel.

La calle es como una pasarela para el hombre y para la mujer, pero para ellas tiene un componente dramático pues tiene que ver con el éxito o el fracaso de sus vidas. Cuando Isabel resume su vida a Juan dice: “Eso es un fracaso [habla del hecho de no tener novio], claro porque, fijese. Salí de las monjas hace dieciocho años. Sólo tenía una cosa que hacer: casarme. Dieciocho años esperando, dieciocho, ¿se da cuenta? Y venga a esperar, y venga a pasear arriba y abajo por la Calle Mayor”.

Tradicionalmente, la calle es el espacio adecuado, incluso favorable —por cuanto la expone a la mirada— para la mujer, pero para una determinada mujer puesto que, en un cruel diálogo acerca de Isabel, los amigos de Juan comentan: “Pobrecilla, a mí me da lástima”; “Cuando son jóvenes pasean y luego se casan y ya está” “[y si no se casan], se encierran y no dan la lata”; “Todas las chicas de su quinta o están casadas o se han hecho monjas o se están en la cocina” “Y ella, en cambio, erre que erre”.

Compasión, crueldad y humillación, por tanto, son los sentimientos que se le reservan a Isabel, alienada por cuanto no alcanza el estatus considerado conveniente a una mujer de su edad y condición. Pero todavía le queda un recorrido por hacer a través de la Calle Mayor. Hablamos de la escena que recoge su regreso de la estación de tren. Nunca habíamos visto la calle desde esa perspectiva, una casi indistinguible Isabel, camina maquinalmente bajo la lluvia.

Si la Calle Mayor simboliza un estilo de vida burgués y endogámico, a través del retrato de esta mujer alienada, sin derecho ya a pasear por la Calle Mayor, ésta representa un estilo de vida que se descubre mezquino, hipócrita y cruel.

Es curioso que la crítica de la sociedad española de postguerra con su estrechez de miras y su falta de motivaciones, se realice a través de dramas que presentan a mujeres que buscan siempre la realización personal por caminos frustrados; mujeres

alienadas, diferentes que, además, proceden de la literatura y, tras un proceso de readaptación, pierden su carácter filosófico (en el caso de Tula) o grotesco (en el caso de Florita/Isabel) para convertirse en modelos de humanidad insertas en coordenadas histórico-sociales concretas. Mujeres inadaptadas, esto es, solteras, por cuanto no acceden al estatus regulador que concede la institución religiosa y social del matrimonio, único medio de realización cuando no existe la posibilidad de incorporación al mercado laboral. Es curioso también que se trata de películas que buscan una estética de la normalidad; el retrato cotidiano de vidas anónimas en ciudades, como hemos visto, similares, de apariencia apacible. Desmenuzar, sin embargo, la vida de la mujer inserta en este espacio social supone dar con tramas y conflictos que sirven para hacer una ácida denuncia de la vida española de postguerra. Porque supone topar con modos vida frustrantes e ideologías atezadoras que recortan la libertad de acción a través de una represión tan sutil y subterránea como la que pesa sobre una Tula incapaz de desembarazarse de principios de autofrustración y temores inconfesados. Tan sutil como la presión que la sociedad ejerce sobre Isabel apartándola poco a poco hacia sus márgenes y convirtiéndola en una fracasada. Y así, también sutil y subterránea, pero generalizada y dirigida al conjunto de la sociedad, es la crítica que se lanza desde estas dos grandes películas.

Referencias bibliográficas

ARNICHES, C. (1998). *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!* Madrid: Cátedra.

CARMONA, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

MONTERDE, J.E. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

SEGUIN, J.-C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial.

UNAMUNO, M. de (1995). *Obra completa, I*. Madrid: Biblioteca Castro.

ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (1999). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa).