

DEL DESENGAÑO AMOROSO EN LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ
A LA CRÍTICA PROVINCIANA DE CALLE MAYOR

NO VOY a hablar de las posibles influencias del cine en la obra de Carlos Arniches. De ello ya se han ocupado desde el propio dramaturgo en la revista *Fotogramas* de 1926 hasta Rafael Utrera Nacías¹, pasando por José Montero Padilla² y Luis Gómez Mesa en su obra *La literatura española en el cine nacional* (p. 48, Madrid, 1978). Si quiero dejar previamente sentado que la forma óptima de llevar una obra literaria a la pantalla consiste en tomar de ella el meollo de la historia y la íntima psicología de sus personajes, y con todo ello crear una obra fílmica distinta de la obra escrita³. En este sentido podemos aseverar con Luis Gómez Mesa⁴ que tanto *Edgar Neville, en la película del título original, como J.A. Bardem, en «Calle Mayor», comprendieron exactamente el contenido de la obra* (literaria de partida).

La obra de Carlos Arniches se sitúa en una ciudad de provincias, en 1916: un grupo de señoritos de casino llevan a cabo una broma; la de hacer creer a Florita, solterona sensiblera y cursi que uno del grupo, ajeno a todo, está enamorado de ella. Al final, el supuesto galán, Numeriano, víctima también del conjunto bromista, junto con don Marcelino, presidente del Casino, le cuentan la verdad a don Gonzalo, hermano de Florita.

Esta obra se clasifica de tragicomedia grotesca dentro del teatro arnichesco: *Fundamental en la tragicomedia grotesca... es la simultaneidad de lo cómico y lo trágico... el contraste entre la apariencia social o física y el ser íntimo y profundo, es decir, entre la máscara y el rostro*. De este tipo de tragicomedias grotescas *La señorita de Trevélez es su obra maestra*⁵.

Y un poco más adelante agrega este mismo autor: *Lo que da categoría a «La señorita de Trevélez» superior categoría dramática no es sólo la síntesis de lo tragicómico grotesco y lo crítico social, sino, como acertadamente expresó José Monleón, el hecho de valor específicamente dramático, quiero decir, con valor estructural, de que lo grotesco se adscribe a las situaciones que son en sí mismas y a un tiempo, trágicas y cómicas.»*⁶

También en una pequeña ciudad provinciana española, pero en 1956, transcurre el filme bardemiano. Un grupo de señoritos gamberros se aburre. En vista de ello decide dar una broma consistente en que Juan enamore a la solterona Isabel. Ésta vive ilusionadamente, apasionadamente, su idilio. Ello provoca en Juan una sensación de vergüenza y de autorreprobación e incapaz de hacer frente a este estado de cosas, huye, desaparece. Será su amigo Federico quien le diga toda la verdad a Isabel, al tiempo que la invita a huir a Madrid y a emprender una nueva vida. Ella al pronto acepta, pero después desiste y decide quedarse, atrapada, en su pequeña ciudad.

De este filme escribió Bardem: *Trato de mirar cordialmente hacia la mujer de la pequeña burguesía de la provincia española, hoy*⁷. Y dice bien Bardem al no referirse sólo a la mujer protagonista del filme, a Isabel (Betsy Blair). En «*Calle Mayor*» todos o casi todos esperan. Espera Tonia (Dora Doll), la prostituta: *Las dos esperamos—dice—, ella tras un balcón y yo en la calle*. También espera Juan (José Suárez)—un ascenso en el banco y casarse con una mujer rica— y espera la madre de Isabel (María Gámez) y la chacha (Matilde Muñoz Sampedro)... todos, en general, esperan. No hacen otra cosa. Son una generación quietista, víctima de la espera. La película no es tanto la historia de una inhumana gamberrada cuanto la crítica de unas coordenadas socio-geográfico-culturales. Se arremete contra un modelo social de burguesía provinciana en donde tales manifestaciones pueden producirse. Ya desde el inicio de la película se nos advierte de la universalidad de la historia que se nos va a contar. Efectivamente, mientras la cámara describe una panorámica lateral de la ciudad, una voz en off nos advierte de que es *una ciudad cualquiera en cualquier provincia de cualquier país*, y añade que las personas no son un exponente típico de un lugar determinado, sino que tienen un valor universal. Contra esa sociedad que plantea la película se alza también Federico, ese personaje-conciencia de Bardem —como lo es también el escritor que aparece en *La venganza* (1957), otro filme bardemiano— es aquel quien propone una solución individual y colectiva. Este personaje es el representante de un posible cambio generacional español.

En la obra de Arniches no hay personaje—conciencia, es don Marcelino,

el presidente del casino, el que casi al final de la pieza teatral hace consideraciones de este tipo:... *Guiloya*⁸ *no es un hombre, es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno... ¿Qué alegría va a tener esta juventud que se forma en un ambiente de envidia, de ocio, de miseria moral en esas charcas de los cafés y de los casinos barajeros?* Continúa el personaje lamentando el mal uso que esta juventud hace de su inteligencia para terminar preguntándose y respondiéndose: *¿En qué se parecen estos muchachos a los hombres cultos, interesados en el porvenir de la patria?* Y la respuesta es tan desconsoladora como trágica... *¡En nada, en nada, absolutamente en nada!*

A continuación el propio personaje arnichesco nos sirve la receta un tanto ingenua para esa lacra juvenil:... *la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros... La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma.*⁹

De parecido corte se dan soluciones a los males de España en obras arnichescas.¹⁰

Lo cierto es que la solución ofrecida por nuestro dramaturgo nos suena a consejo de final de teatro moralizante sin especial fundamento sólidamente social.

Bardem pica más alto en su filme: se trata de algo inseparable ya desde el comienzo de la obra: Isabel y su entorno. *Pero como se va desde el efecto a la causa, se va de Isabel a la provincia, que ha hecho de aquélla lo que es y que, por esto, resulta la verdadera responsable de que Isabel, no es que no se atreva, sino que no puede escapar de la existencia gris que la espera, para irse a buscar en la gran capital otro ambiente, libre de asfixiantes convencionalismos.*¹¹

La obra de Carlos Arniches no tiene un final trágico. Ya lo enuncia del Gonzalo: *Quedémosos en el ridículo, no demos paso a la tragedia* (Acto III, Escena VII, p. 141), pero tiene un final que deja satisfecho hasta cierto punto al espectador: el escarmiento de Tito Guiloya, el promotor de la broma, la aceptación de don Gonzalo de la propuesta de don Marcelino para que aquél se vaya de viaje con su hermana y le diga la verdad durante el mismo, y el deseo final de don Gonzalo de que Dios castigue a todos los burladores. La tragicomedia grotesca tiene un final, la película de Bardem, no; carece, mejor dicho, de un final conformista, es un final casi de cine neorrealista: testimonial y sin soluciones inmediatas. *En definitiva la obra de Bardem puede ser definida* —según nos indica J. Sagastizábal¹²— *como cine realista*

de acusación entroncado más o menos directamente con el neorrealismo (*Antonioni*), el naturalismo francés (*Carné, Chenal, Renoir, etc.*) y el cine ruso mudo.

Los personajes de ambas obras, a los que venimos aludiendo de un modo más o menos general, merecen una dedicación más minuciosa. La intentamos a continuación.

Modalidades behavioristas de los personajes.

Entendemos por modalidad behaviorista o conductista la actitud de la voluntad de una o varias personas dentro de un relato. Consecuentemente presentamos la siguiente clasificación:

Modalidad volitiva: La acción es aceptada para su ejecución por el actante¹³.

Modalidad predictiva: El actante sufre el acto o acción.

Modalidad optativa: El actante simplemente desea la acción.

Modalidad exhortativa o imperativa: El actante trata de imponer a otro u otros una determinada actitud¹⁴.

Estas modalidades pueden repartirse entre los personajes de ambas obras de la siguiente manera:

PERSONAJES DE «CALLE MAYOR»	PERSONAJES DE «LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ»
<i>Juan:</i> modalidad volitiva, acepta la ejecución de la broma (+).	<i>Numeriano:</i> modalidad predictiva. No desea dar la broma. La sufre (-).
<i>Isabel:</i> modalidad optativa compartida con su madre y la chacha: desea casarse (+).	<i>Florita:</i> modalidad optativa compartida con su hermano Gonzalo: desea casarse (+).
<i>El Calvo:</i> modalidad exhortativa e imperativa, es el promotor e impulsor de la broma que el resto del grupo acepta (+).	<i>Tito Guiloya:</i> modalidad exhortativa e imperativa, es el promotor e impulsor de la obra que el resto del grupo acepta (+).
<i>Federico:</i> confluyen en él las modalidades optativa y exhortativa, desea y lucha por una sociedad distinta (+).	Ausencia de personaje parecido en la obra arnichesca (∅).

PERSONAJES DE «CALLE MAYOR»	PERSONAJES DE «LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ»
<p><i>Tonia</i>: conjunción de las modalidades predictiva u optativa o exhortativa: unas veces ha sido víctima, ha sufrido las acciones que la han conducido a su estado, otras desea cambiar (o espera), o bien recrimina a Juan su modo de ser.</p> <p><i>D. Tomas</i>: modalidad no volitiva, rehúsa participar positivamente en la sociedad que lo rodea (-).</p>	<p>Personaje que no tiene paralelo en la obra arnichiana (ø)</p> <p><i>D. Marcelino</i>: modalidad volitiva. Participa activamente en la acción y cree en la posibilidad de una sociedad distinta a la de los burladores (+).</p>

De este breve cotejo se deduce que es más rica la nómina de personajes principales en el filme de Bardem que en la tragicomedia grotesca de Carlos Arniches: seis personajes bardemianos frente a cuatro arnichescos. También resulta que los personajes del primero son más complejos que los del segundo. Basta con fijarse en Federico y Tonia que aun no habiéndolos paralelos en Arniches se pueden comparar con otros sí existentes, para apreciar siquiera sea por las escasas notas que hemos aducido, su mayor complejidad. pero es que incluso personajes paralelos en ambas obras resultan más ricos en la película de Bardem que en la tragicomedia de Arniches. Sean Isabel/Florita. Esta segunda es cursi, sensiblera y carece de soliloquios o monólogos donde el actor pudiera lucir sus dotes interpretativas. Isabel, por contra, es un personaje de gran hondura psicológica. La escena en que, a solas en su alcoba, extrae de su misal o devocionario las dos entradas de cine y expresa su felicidad por haber estado viendo una película con Juan, es de una riqueza expresiva fuera de lo común, hasta cierto punto parangonable con lo gestual de Charlot en el baile de los panecillos de *La quimera de oro* (1925).

Insistiendo en el análisis de los personajes queremos hacer notar que en ambas obras los nombres propios no son nuevas etiquetas o marcas, sino expresión de cualidades, como si de sustantivos comunes se tratara. Su conductivismo los define como símbolos. Procedamos a su enumeración paralela:

CALLE MAYOR	LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ
<i>Juan</i> : el egoísmo.	<i>Numeriano</i> : la indecisión.
<i>Isabel</i> : el egoísmo.	<i>Florita</i> : la esperanza sensiblera y cursi.
<i>El Calvo y los demás bromistas</i> : la crueldad.	<i>Tito Guiloja y el resto de los burladores</i> : la crueldad.
<i>Tonia</i> : el fracaso.	
<i>D. Tomás</i> : la abulia.	<i>D. Marcelino</i> : el deseo de una sociedad distinta

Si nos fijamos en Florita nos damos cuenta que su esperanza ha caído en un desengaño amoroso, pero si nos fijamos en la protagonista fílmica nos percatamos de que no se trata tanto del personaje Isabel cuanto del protagonismo de esa Calle Mayor, Bardem parte de una historia sentimental para profundizar en lo social, diseccionar con sano afán crítico esa «España dormida, la que vegeta al margen de la Historia, amodorrada en un sueño pasado... Es la España de la *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem¹⁵.

También la comparación de los escenarios de ambas obras nos lleva a una conclusión parecida a la anterior. Dichos escenarios se pueden organizar en torno a la oposición DENTRO/FUERA. DENTRO abarca la sala del Casino, a Florita desde su balcón vista desde el interior de la biblioteca de dicho centro, la finca de los Trevélez por dentro y el interior de la casa de los mismos, es un escenario interior y particularizante, frente a él el escenario fílmico corresponde a un FUERA que se estructura en cinco pilares: la estación, el campo, las afueras, el barrio viejo (la catedral, «madame» Pepita) y el paseo. Incluso hay lugares cerrados que miran hacia afuera: desde el Círculo recreativo se ve el paseo con su fila larga de seminaristas, y el bar *Miami* se proyecta sobre la Calle Mayor, es un escenario exterior de estructura generalizante: la crítica de la provincia española. Y será un personaje de fuera —de Madrid— quien le descubra a Isabel toda la verdad, sin paliativos, y quien la invite a salir fuera de la ciudad de provincias, a marchar a Madrid, donde con su ayuda pueda emprender una vida distinta y distante, del espectador quietismo que ha llevado hasta ahora. Es Federico —la voz de Bardem— la que critica la vida gris, sin inquietudes, que invita a salir fuera de una España dormida y atrasada.

Fijémonos finalmente en la música de ambas obras. La música en la obra de teatro es ambiental frente a la de la película que es esencial.

En la escena IV del Acto II, Numeriano se queja de haber estado bailando *fox-trot* con Florita. Y en la escena V del mismo acto se alude al vals «Eva» como acotación: (*Se escucha pianísimo el vals de «Eva»*), también se usa la música como tema de conversación entre Florita y Numeriano y, en la misma escena citada, se menciona la música como indicación de acción acotada: (*Se van bailando el vals...*), (*Hacen mutis bailando*). Como puede comprobarse la música en esta obra es tangencial o como decíamos, sirve para ambientar la fiesta en la finca de los Trevélez.

De esencial calificamos la música en *Calle Mayor* y voy a referirme a tres casos sólamente: Sea, en primer lugar, la escena muda de la catedral, cuando Isabel, el rostro iluminado y sonriente porque cree que le interesa a Juan, escucha unos breves y armoniosos acordes de órgano que subrayan musicalmente su felicidad. En segundo lugar, tenemos la escena de la procesión religiosa: el canto del Ave-María de las participantes en la misma y la música de trompetas a cargo de la banda militar que acompaña a la imagen, mientras Juan se declara a Isabel, la música en este caso resulta asincrónica, casi un ruido molesto, como molesta va a ser la broma que está iniciando Juan. Nos recuerda este proceder a la confesión de Terry Malloy (Marlon Brando) a Eddie (Eve-María Saint) inaudible por nosotros debido a la interposición de la sirena de un barco, en *La ley del silencio* (1954), de Elia Kazan. Y en tercer lugar, en nuestra película, tenemos las notas discordantes del piano en el salón del Círculo. Isabel pasea por él. Allí Federico le cuenta toda la verdad. La cámara evoluciona sobre ella hasta encuadrarla en un gran picado. Isabel está moralmente hundida, mientras del piano salen unas notas desordenadas, vagas, abstractas que subrayan su desconcierto anímico. Como puede apreciarse por estos tres ejemplos la música en la película es esencialmente pertinente.

Hemos intentado una breve comparación entre la obra de Arniches y la película de Bardem. De ello nos resulta un tanto favorecida *Calle Mayor*, pero es nuestra visión personal siempre sujeta a revisión. No conviene tampoco olvidar que el haberse inspirado Bardem en esta obra de Arniches es un mérito de este último. Y a este dato habría que añadir que más de treinta cineastas han hecho lo mismo con otras tantas obras de nuestro dramaturgo. Y es que Carlos Arniches era un entusiasta del cine, ...*me dijo* —afirma Luis Gómez Mesa— *que era un gran entusiasta del cine, porque no sólo le servía de descanso..., sino que le estimulaba imaginativamente, para idear situaciones y diálogos, sin caer nunca en lo mimético*. Y termina Gómez

Mesa: *Pocos autores españoles tan originales como Carlos Arniches con sus «tragedias grotescas» equivalentes a los «esperpentos» de Ramón del Valle Inclán, aquellas más populares, menos rebuscadas, y caricaturescos ambos.*¹⁶

NOTAS

(1) *Escritores y cinema en España*, pp. 77-79. Madrid, 1985.

(2) *Ibíd.*, p. 78.

(3) Luis Quesada: *La novela española y el cine*, pp. 11-12. Madrid, 1986. *Calle Mayor* está inspirada en *La señorita de Trevélez*, de C. Arniches y *Sonatas*, en la obra del mismo título de Valle-Inclán. Sin embargo, una vez vista la proyección de ambas películas, resulta imposible reconocer las obras originales. Todo queda transformado, adaptado al mundo interior y personal de Bardem, a su concepto del hombre, de la soledad. (J. Sagastizábal, *Bardem*, p. 22. Bilbao, 1962).

(4) *O.c.*, p. 41.

(5) Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español*, pp. 46-47. Madrid, 1975.

(6) *Ibíd.*, p. 48.

(7) Javier Sagastizábal: *Bardem*, p. 47. Bilbao, 1962.

(8) Este personaje, inventor de la broma, es retratado así por su creador en las acotaciones del acto primero de la escena primera: *...es un sujeto bastante feo, algo corcovado, de cara cínica, biliosa y atrabiliaria*. Parece ser que el escritor ha querido hacer de su aspecto físico detestable un trasunto de su maldad interior.

(9) Cito por Colección Austral, N° 1223. Madrid, 1988, pp. 144-145.

(10) *La solución de los problemas y males de España, ¿puede ser sólo la del trabajo y el silencio, como propone en «Los culpables»? ¿O la del trabajo y el ahorro como en «El premio de Nicanor»?* (Francisco Ruiz Ramón: *o.c.*, p.43).

(11) José-M^a García Escudero: *Cine Social*, p. 286, Taurus. Madrid, 1958.

(12) *O.c.*, p. 20.

(13) *El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación*. (J. A. Greimas: *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos. Madrid, 1982).

(14) Cf. Tzvetan Todorov: *Gramática del Decamerón*, pp. 89-99. Madrid, 1973.

(15) José María García Escudero: *O.C.*, p. 287.

(16) *O.c.*, p. 41.