

QUEERING BARDEM: REPRESIÓN POLÍTICA Y SEXUAL EN CALLE MAYOR¹

QUEERING BARDEM: POLITICAL AND SEXUAL REPRESSION IN CALLE MAYOR

Antonio Francisco PEDRÓS-GASCÓN
Colorado State University

Resumen: Este texto estudia *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem, desde una aproximación filo-*queer* centrada en el personaje de Federico y su especial relación con Juan en la obra, en lugar de centrarse en la relación Isabel-Juan que predomina en los análisis sobre la película. El estudio contextualiza esta relación en contraposición al sistema homosocial del franquismo temprano —la camaradería militar—, y propone la visión de la obra como un ente polifónico que aúna una mirada de complicidades —mujeres, homosexuales, comunistas y otras conciencias políticas subyugadas bajo la dictadura...—, para promover la creación de una conciencia política común antifranquista.

Palabras clave: *Calle Mayor*, homosocialidad, represión política, franquismo, camaradería, mirada *queer*.

Abstract: This text analyzes Juan Antonio Bardem's *Calle Mayor* from a *queer* point-of-view that centers on the relationship between Federico and Juan, instead of that existing between Isabel and Juan, that is traditional in the analyses of the work. Through the contextualization of this relationship within the setting of early-Francoism's homosocial structure —the military camaraderie—, this essay proposes reading the work as a polyphonic entity that aims to coalesce different subjugated groups —women, homosexuals, communists and other political identities—, with the goal of consolidating a political consciousness against the regime.

Keywords: *Calle Mayor*, homosociality, political repression, Francoism, camaraderie, *queer* gaze.

¹ A Túa, maestro-amigo, con quien tuve el privilegio y la suerte de estudiar en ese momento tan importante que es la salida del armario y la aceptación de uno mismo. Gracias por enseñarnos a toda una generación a amar la literatura y la crítica literaria; gracias por liberar para nosotros las epistemes con el rigor y la pasión que todos los que te conocemos identificamos contigo; gracias por transmitirnos una visión socrática de la pedagogía y regalarnos el oasis intelectual que eran tus clases, auténtico fogonazo de color en la monocorde Universidad de Zaragoza. Tienes merecida la jubilación, pero la universidad española pierde un referente con tu marcha.

La encrucijada que se abría ante Juan Antonio Bardem a comienzos de 1956 era ciertamente compleja. El premio de la Crítica conseguido en el Festival de Cannes por *Muerte de un ciclista*, su última película hasta la fecha, propició que su filmografía fuese objeto de interés preferencial para la Junta de Censura. ¿Cómo reprobar el estado de cosas celosamente preservado por ésta sin suscitar suspicacias? *Calle Mayor* fue la respuesta de Bardem a esa pregunta de fondo que se cernía sobre los cineastas más hostiles al Régimen. (Zumalde 269)

Dice el refranero que “Piensa el ladrón que todos son de su condición”, y lo que es aplicable para amigos de lo ajeno también lo es para homosexuales y otras identidades *queer*, que históricamente hemos buscado —en películas y libros, en música y artes plásticas— reconocer elementos o gestos que equiparen nuestras experiencias y sensibilidades, y de esta manera identificar referentes y modelos con los que apropiarnos del discurso². Esta continua técnica de lectura de imágenes y referentes ha ocasionado —por condensación generacional— un progresivo empoderamiento y una naturalización de nuestras experiencias, moviendo a gays, lesbianas, etc., de la categoría objetos del discurso social a la de sujetos activos del mismo.

La pantalla plateada ha sido uno de los reinos sobre los que ese ejercicio de apropiación e identificación ha funcionado mejor en el siglo XX: el celuloide —con su capacidad de producir una fantasía envolvente, sobre todo en el montaje *à la Hollywood*—, fue durante décadas una de las pocas válvulas de escape para aquellos que no cuadraban en la sociedad, ya fuera por razón de género, sexualidad, raza, etnia, o cualquier otro marcador de alteridad frente a la imperante “norma”. Ejemplo claro del valor de este medio en la formación de una temprana sensibilidad gay lo da Terenci Moix en el primer volumen de sus memorias, *El cine de los sábados* (1990). Pero esa función escapista del cine no fue patrimonio exclusivo de homosexuales y gente de similar ralea, sino de la sociedad española en general, que vivió bajo la dictadura franquista y la durísima postguerra. Por dos horas —o más, si era sesión continua— los españolitos podían soñar una vida plena, con cocinas de ensueño, teléfonos blancos, y sobre todo libertad. Sin embargo, para homosexuales y lesbianas, por lo general su referente fílmico —si era explícito— terminaba trágicamente: ser *diferente* solo podía ser (re)presentado como una tragedia, un pecado que había que expiar preferiblemente pagando con la muerte, ya voluntaria —como Ms. Danvers, en *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) —, ya forzada —como Plato, en *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955)—. Pero mejor vivir una vida que terminara en tragedia —saber que existías—, que no vivir ninguna. Al menos esas tragedias cinematográficas, pobladas con gente *diferente*, demostraban que el mundo estaba habitado con personas tales, aunque en el resto de la vida fueran prácticamente invisibles.

² “Por último, al hablar del *público*, a menudo se ignora que una parte del mismo es, siempre ha sido, homosexual y por lo tanto tiene que llevar a cabo un proceso de apropiación para hacer relevantes los significantes heterosexuales.” (Mira 2006a: 13)

En sus memorias tituladas *Y todavía sigue* (2002), Juan Antonio Bardem al recordar esos años aciagos de la dictadura, dice:

Aqué fue [1950], como en Dickens, «el mejor de los tiempos y el peor de los tiempos». El peor, por la Dictadura, que te obligaba a disimular hasta el límite de lo posible tus genuinas convicciones. En cierto modo «estar» en la Guerra Civil, luchar en ella como combatiente era la muerte del disimulo y uno podía participar en ella defendiendo sus creencias y sus ideales revolucionarios. También podía morir en ella, «ça va de soi»; pero no tenías que disimular nada. Este disimulo —que no negación— de tu ideología fue haciéndose una costumbre malsana durante la larga noche del franquismo desde el final de la Guerra Civil, 1939, hasta digamos los primeros intentos de la creación de la Junta Democrática. Disimulabas tu condición de comunista ante tu familia, ante tus compañeros de estudios y de trabajo por muy íntimos tuyos que fueran, ante tus conocidos. Y aunque constantemente se te viera el «plumero», ello no constituía nunca una prueba fehaciente de tu militancia. La libertad —por la que muchos luchábamos— consistía en poder decir las cosas por su nombre, sin ambages, circunloquios, dobles sentidos, claves crípticas, máscaras. La libertad era poder respirar sin «mascarilla», a pleno pulmón. Y el mejor de los tiempos, porque uno disponía de una enorme energía juvenil, de una esperanza ilimitada para llevar a buen puerto tu praxis revolucionaria, utilizando todos los resquicios legales o ilegales que denodadamente buscábamos en el muro de la Dictadura. (Bardem 2002: 130)

Los tropos con los que Bardem habla de la identidad cripto-comunista durante la dictadura tienen una evidente filiación *queer*: disimular la condición, vérselo a uno el “plumero” por mucho que intente ocultarlo, o no poder llamar las cosas por su nombre —como ese “[...] love that dare not speak its name” del poema de Lord Alfred Douglas, cuya línea apropió luego Oscar Wilde—. Bardem parece establecer intencionadamente una equiparación entre ambas experiencias, identificando así la alienación política y la sexual como ejemplos paralelos de represión dentro de un sistema social híper-normativo como fue la dictadura fascista³.

Con estos puntos como base, en este artículo propongo interpretar *Calle Mayor* (1956) desde esa premisa que entiendo Bardem verbaliza en 2002 pero que ilustra fílmicamente casi cincuenta años antes: represión política y sexual son cara y cruz de la moneda. Pero a diferencia de las lecturas que hasta ahora se han hecho de *Calle Mayor*, propongo centrar la discusión no en la diada Isabel-Juan —interpretados por Betsy Boyer y José Suárez respectivamente—, sino en la *peculiar amistad* de Federico —el francés Yves Massard— y Juan, no menos extraña socialmente que la que se establece entre Federico e Isabel. ¿Qué hace una mujer soltera paseando sola en público con Federico, un hombre tan soltero como ella y con el que no parece haber interés por casarse, en una España como la de provincias del franquismo?

Propongo pues la lectura de *Calle Mayor* no desde la dualidad heteronormativa que predomina en los estudios de la obra, sino en relación con una tríada del deseo de la que Juan es el centro. Como aclara Bardem, no busque nadie en el cine de la época pruebas fehacientes de lo inefable, pero a veces las cosas están ahí a simple vista —como la carta robada poe-lacanianiana—. Famosas son las palabras a este respecto de Juan Gabriel, cuando a una pregunta sobre su sexualidad por parte de un periodista mexicano, respondió que “lo que se ve no se pregunta”.

³ Daniel Mourenza relaciona este hecho con el uso del melodrama en el filme: “[...] Bardem made an intelligent and subversive use of melodrama to display the immanent need for change in Spain. By displacing the social and ideological conflicts of Francoist Spain onto the private sphere of individual and sentimental relations, he drew attention to how these conflicts were ultimately experienced by the individual.” (71)

Alberto Mira lanzaba en 2006 la siguiente pregunta:

¿Es necesario encontrar la configuración exacta de deseo, acto sexual, identidad, sentimentalismo? El caso es que todos estos elementos rara vez se dan juntos, históricamente unos predominan sobre otros en la delimitación de la homosexualidad. Es más, ¿puede hablarse de homosexualidad cuando solo una de estas categorías entra en juego? (2006b: 72)

Es decir, ¿podemos hablar con suficiente autoridad de personajes o situaciones que juzgamos altamente “sospechosas”, al analizar una época y un sistema cinematográfico en el que la homosexualidad era sinónimo de pecado nefando, elemento irrepresentable como tal?⁴ Obviamente soy de los que creen que es no solo posible sino necesario, pero con esta lectura no propongo una interpretación que a) imposibilite las otras lecturas; o b) que sugiera que el director, en este caso Juan Antonio Bardem, era un gay en el armario. La empatía es una cualidad humana que trasciende categorías de género, sociales, religiosas... No se haya limitada a las cuatro paredes mentales de un grupo dado. No hablo pues de *Calle Mayor* como una producción militantemente “homosexual” — con las implicaciones políticas que ello tiene— pero sí cómplice, una obra que hace acopio de múltiples ejemplos de alienación del individuo bajo una sociedad opresora, y uno de ellos es apropiable desde una sensibilidad homosexual. La obra de Bardem es así un ente polifónico que aúna una miríada de complicidades —mujeres, homosexuales, comunistas y otras conciencias políticas subyugadas bajo la dictadura...—, para promover la creación de una conciencia política común antifranquista⁵, y conseguir así la consolidación de una coalición social contra una dictadura que en febrero de ese mismo año de 1956 vivió una de sus más importantes crisis.

No es posible hablar de un cine homosexual en la España nacional-católica de la primera mitad de la dictadura, pero sí es evidente la existencia de un sistema homosocial en la sociedad del primer franquismo, sancionado oficialmente. Como en otros fascismos, la obsesión patriarcal de las élites del falangismo y del franquismo, ensalzó una concepción de la camaradería exclusivamente masculina, viril, que de tan exaltada lindaba ya en lo homoerótico. La España oficial vivía un sistema social obsesionado con un deseado *Übermensch* patrio: una sociedad cuartelaria y seminarista en la que la camaradería era un territorio transitado exclusivamente por hombres. Las mujeres solo tenían cabida

⁴ Como explica Mira en otro lugar de ese mismo volumen: “En principio, *la homosexualidad* no se puede representar como tal y tampoco puede expresarse directamente. Lo que tiene cabida en la narrativa son actos, imágenes, siempre metonimias de cierta idea de la homosexualidad, a veces simplemente metáforas de una idea de perversión mucho más general. Ciertas limitaciones en la expresión de la sexualidad eran generales. Evidentemente no se trata de representar actos sexuales, porque estos estaban prohibidos *tout court*. Pero lo que sucede con la homosexualidad es que tras haberse “inventado” como una identidad esencial, se coarta su representación. El hecho de que esté prohibido que aparezcan personajes claramente identificables como homosexuales, por otra parte, no quiere decir que ciertos correlatos de homosexualidad no puedan aparecer en las tramas: el sastre afeminado, el asesino perverso, el *voyeur*, el esteta atildado (rara vez el hombre enamorado, nunca el héroe).” (Mira 2006a: 14)

⁵ Bardem deja claro en una entrevista con Breijo que el cine puede ser una muy efectiva arma de lucha política, como muestra en sus películas: “—Creo que hay un error en su planteamiento: todo cine es político. Es tan político *EL ACORAZADO POTEKIN* como *FIEBRE DEL SÁBADO NOCHE*. Lo que pasa es que hay un cine con buenas intenciones políticas, para esclarecer, criticar... y otro que lo que pretende es adormecer al espectador, pero uno es tan político como el otro. Todas las películas tienen un mensaje, que en la gran mayoría es reaccionario y tan solo en unas pocas progresista.” (60)

tangencial en el mismo en aquellos roles que reforzaban la dominación del hombre, y únicamente bajo la tutela de la iglesia o el estado.

A la hora de analizar las relaciones de poder en *Calle Mayor* la crítica ha primado la visión de la desigualdad genérica⁶, sin prestar (casi) atención a un elemento no poco significativo de la producción cinematográfica de las primeras décadas del franquismo: el de la camaradería, la homosocialidad que presenta a los gamberros provincianos como eternos adolescentes que viven en una sociedad militarizada, que mantienen una relación gregaria básicamente sin mujeres —trasunto de lo que ocurre en el instituto militar de la novela de Robert Musil *Las tribulaciones del joven Törless* (1906)⁷—.

El concepto de camaradería que impregna el primer cine nacional-católico ha sido ya analizado por varios autores y desde diversas perspectivas. Por citar unos ejemplos, Alejandro Yarza habla de este en su análisis de *Raza* (1942) —dirigida por Sáenz de Heredia, con guion del propio Francisco Franco Bahamonde—, desde una perspectiva *camp/kitsch* (2004). Esta película atesora una de las escenas más reprimidamente homoeróticas del cine español: la de los dos soldados cantando a dúo el “carrasclán”⁸. Asimismo, Jo Evans habla sobre el homoerotismo existente en *¡Harka!* (1941) —de Carlos Arévalo— y otras películas de CIFESA (1995: 218-219); y Alberto Mira (2006b) hace un estudio sobre la amistad viril y oriental, marroquí, en *¡Harka!* y *¡A mí la legión!* (1942) —de Juan de Orduña—. Nota curiosa: estas tres películas están protagonizadas por el galán Alfredo Mayo, quien *malgré lui* debió de ser un ícono gay de la postguerra por sus papeles en dichas películas. Asunción Gómez al estudiar *¡Harka!* y *¡A mí la legión!* concluye:

El grado de misoginia es tan marcado que algunas escenas de *Harka* rayan de algún modo en el homoerotismo al plantear que las necesidades sexuales y afectivas han de ser suplidas por el tipo de camaradería viril propia de la institución militar. (576)

Por último, Mira sugiere la posibilidad de hablar de algún personaje homoerótico en *La muerte de un ciclista* (1955), también de Bardem (Mira 2006b: 83). A esa lista se podría añadir *Los últimos de Filipinas* (1945) —de Antonio Román—, y otras películas de temática colonial o castrense.

Merece consideración que los personajes que dan muestra de mayor impulso ético en *Calle Mayor* son todos *outsiders* sociales —antitéticos respecto al tipo de personaje de las obras de ese cine nacionalista de los 40—; y que los actores que les dan vida son todos extranjeros: Isabel —Betsy Blair—, Federico —Yves Montand—, la prostituta Tonia —Dora Doll—, o el intelectual Don Tomás —René Blanchard—. Esto hace que —literalmente— nunca lleguemos a oírlos a ellos, sino a los

⁶ Una interesante voz discrepante de las lecturas más establecidas es la de Guarinos, para quien *Calle Mayor*: “No es tanto una reivindicación de la mujer, que en el cine de Bardem importa poco, es un cine de hombres. Es una reivindicación contra los señoritos ociosos, muy política también: la España provinciana de señoritos calaveras, casinos polvorientos y mirada a su propio ombligo, inculta e improductiva pequeña burguesía.” (s.p.)

⁷ El grupo de amigos juega entonces la misma función correlativa, de ataque al franquismo, que el autor verbaliza sobre la trama contextual de otra de sus siguientes películas, *Sonata* (1959): “Yo hablo de hechos históricos que tenían una correlación con la dictadura franquista, como es la represión de los liberales de Fernando VII y la banda de los Apostólicos, que es una especie de Opus Dei pero armado.” (Bardem, en Abajos de Pablos 71).

⁸ Otros autores, como Muñoz prefieren, al considerar *Raza*, hablar de “la asexualidad de sus protagonistas [...] como un regreso al Edén donde la inocencia vence a los descendientes del pecado.” (530), aunque creo que represión es la palabra que mejor ilustra lo que se ve en escena.

actores de doblaje que les sobrepusieron las voces, metáfora brillante de la alienación en la dictadura, de la censura de todo lo que no se adaptara a la nueva norma del nacional-catolicismo.

Frente a estos *outsiders*, el grupo de amigos son todos actores españoles, como Juan —José Suárez—, Luis Peña, Alfonso Godá, Manuel Alexandre o José Calvo. Nótese que dos de ellos tenían en su haber papeles ideológicamente significativos en el cine oficialmente sancionado de esa década: el galán José Suárez había representado a Fernando *el Católico* en *Alba de América* (1951) —de Juan de Orduña, para CIFESA—, y Luis Peña era *el Mellao* de *Surcos* (1951) —de José Antonio Nieves Conde—. Ciertamente es que *Calle Mayor* era una coproducción hispano-francesa, y que como tal era obligada la inclusión de actores de ambos países, pero es dudoso que esa necesidad explique la división tan clara entre personajes buenos —éticos— y malos. El espectador de la época, que es de esperar había visto esas importantes producciones del franquismo, veía claramente identificados a los actores de estos últimos títulos con los valores más reprobables de la película, mientras que los actores extranjeros —y probablemente menos conocidos en general— representaban valores más positivos. No debe olvidarse asimismo que Blair —la víctima de la obra—, era simpatizante del comunismo, y que en Francia —país de origen de Blanchard, Massard o Doll—, residía una activa comunidad de exiliados españoles, gente cuya existencia se veía tan silenciada en España como las voces de estos actores que también venían del otro lado de los Pirineos.

Es indudable que España en los 40 y 50 vivía en una sociedad de hombres, gobernada por y orientada hacia ellos, en la que el concepto de “lo viril” —la hombría— era uno de los fetiches que confería *estatus* simbólico. En esa patriarquía homosocial, la mujer cumplía la función de objeto de consumo y mercancía, carente de voz o decisión —ilustrando la realidad que denuncian posteriormente críticas del feminismo post-marxista como Luce Irigaray en su “*Le marché des femmes*” (1978) —.

Donde mejor se observa la homosocialidad y el deseo latente es en el guion de *Calle Mayor*, más que en su trasposición escénica, aunque esta mantenga todavía parte de este contenido. La realidad de la dictadura, con su aparato represor y censor, explica las diferencias existentes entre el proyecto que esperaba llevar adelante el director —lo que aparece en el guion, de naturaleza altamente literaria y descriptiva— frente al resultado final: la película que se pudo montar. El guion cinematográfico —publicado en 1993— muestra la idea y concepción primaria del autor, mientras que la versión fílmica —aquella que la censura permitió presentar—, es resultado de la desaparición o retoque de varias escenas, y la imposición de otras. El guion es por ello más elocuente respecto a las posibles intenciones originales del autor, pero aunque guion y película difieran parcialmente como resultado del ejercicio censor, son unívocamente complementarios.

Es interesante hacer notar la descripción que de esa sociedad provinciana hacen ya en una de sus primeras discusiones Federico y Juan. En ella el recién llegado se queja de la estricta división genérica de la sociedad entre hombres y mujeres en esa ciudad, como si fueran dos mundos equidistantes que parecen no juntarse. Su veredicto es tajante sobre los hombres de ese lugar: “Siguen siendo solteros...

Solteros que duermen juntos...” (Bardem 1993: 28)⁹. Son una sociedad de hombres que duermen con sus esposas pero viven sus vidas separados de ellas.

Como ya se adelantó, el personaje que puede ser apropiado con mayor facilidad desde una lente *queer* en esta obra es el del autor capitalino Federico —interpretado por Yves Massard—, al que Martínez Torres definió como personaje-conciencia de la película¹⁰. Para Ríos Carratalá, Federico es un guiño a Jorge Semprún —miembro de PCE cuyo alias era Federico en la clandestinidad (88-89)—, y para Gómez (583) y Castro (222) es un *alter ego* del propio director/realizador. A nadie se le puede escapar que Federico es también el nombre de un homosexual famoso muerto a manos del franquismo al comienzo de la guerra civil: Lorca¹¹. No es necesario elegir entre uno u otro referente —Semprún o Lorca, como si fueran excluyentes—, pues la condensación en un solo personaje de ambas posibilidades no acarrea contradicción interna, sino que refuerza su interpretación como símbolo antifranquista, y favorece la estratégica creación de coaliciones simbólicas entre diferentes grupos contra la dictadura.

La aparición de Federico en la ciudad funciona como “punto de inflexión” de la trama, al igual que lo es la llegada del director homosexual en *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953) —obra a la que suele aparecer asociada *Calle Mayor* por la evidente proximidad argumental¹²—. De este tipo de personaje que representa Federico —el forano que analiza una sociedad— dice Ríos Carratalá que

Se relaciona con varios grupos de jóvenes pero no se integra nunca. Mantiene siempre una distancia que resulta fundamental para sustentar el sentido crítico [...]. Educado, respetuoso, introvertido, con un aire distinguido y seductor, es en definitiva el personaje diferente, el que consigue poner de relieve la mediocridad y las contradicciones de quienes le rodean durante su estancia en Salamanca. (47)

Paralelo a la entrada de Federico en esta sociedad se producen una serie de diálogos con obvio *double entendre* que ayudan no solo a situar a Federico como una mirada externa —la otra perspectiva de que habla Ríos Carratalá (25)—, sino como un hombre que o bien es poco “viril” —en los términos

⁹ El texto completo dice: “Federico.- Y luego esa separación...”

Juan.- Qué?

Federico.- Los chicos y las chicas, no ves?

Juan.- Y te extraña?... es natural, no? Siempre están separados... De parvulitos, en el colegio, a veces en la Iglesia y hasta en la piscina...

Federico.- No?

Juan.- Sí, hombre... Nos vamos?

Federico se levanta, está reflexionando.

Federico.- Y luego, también están separados...

Juan.- Luego, cuándo?

Federico.- Después del matrimonio... Oficina, café, fútbol y barrio viejo, por un lado... La casa, por el otro...

Juan.- No está mal, como reparto.

Federico.- Siguen siendo solteros... Solteros que duermen juntos... (Bardem 1993: 28)

¹⁰ Will Derusha también identifica a Federico como “conciencia de la película.” (2006: 89)

¹¹ Bardem explica también en sus memorias que escribió el guion pensando en varias obras: un poema de Agustín de Foxá; *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches; y *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca (Bardem 2002: 288).

¹² “Recordemos en *I Vitelloni* el punto de inflexión que supone la llegada de una compañía de variedades cuyo director, un viejo homosexual, destroza las ilusiones de uno de los amigos de Moraldo, el inevitable escritor provinciano.” (Ríos Carratalá 159). Castro reconoce puntos de contacto pero rebate la idea de plagio: “Pero se diferencia de ella en que la cinta de Fellini posee un planteamiento moral, mientras que la de Bardem es social y político.” (Castro 220-221)

de la provincia—, o alguien que muestra poco interés por las mujeres. Así, por ejemplo, tan temprano como la escena 4 del guion, se lee:

Calvo.- Qué te parece el ganado?

Federico no comprende.

Calvo.- Las mujeres!

Federico no sabe que contestar. Pero el calvo tampoco se preocupa mucho, porque Luciano, delante de ellos, le llama.

Luciano.- Calvo! Has visto?

Y el Magistrado hace un gesto suficiente. Federico pregunta cortésmente, aunque sin ningún interés desmedido.

Federico.- Qué es lo que tienes que ver?

Calvo.- Nada... Una que fue novia mía. Tú eres soltero, no? Eso está fenómeno, chico... (Bardem 1993: 10)¹³

Pero es en las escenas que ocurren en “Chez Madame Pepita” —el prostíbulo del pueblo al que acude el grupo de amigos de Juan—, donde se vislumbra más claramente la otredad de Federico, su distinta condición respecto al resto de ciudadanos de esa ciudad de provincias, cuando decide quedarse fuera del lupanar esperándoles —en lugar de participar en los rituales masculinos que llevan adelante en ese emplazamiento—:

Juan.- Venga, vamos... ¿Y Federico?

Pepita.- No sé... ¿No se había quedado contigo, Maruja?

La interpelada era la señorita morena que jugaba al póker. Hablaba con marcado acento andaluz.

Maruja.- Sí, pero no llegó a subir... Os está esperando en la puerta, hace media hora... Es un sieso. (1993: 22)

Para Maruja, Federico es un sieso, un tipo aburrido que por falta de voluntad o de capacidad, no *juega* a las convenciones sociales: ni desea entretener a este grupo de mujeres —aunque sea bailando, como hace alguno—, ni intenta asimilarse o disimular como si fuera parte del grupo y seguir sus ritos sociales, razón por la que en cierto momento le espetan “No seas lila...”¹⁴. La película parece exponer en varios momentos la impetuosa necesidad que sienten estos hombres de demostrar su virilidad —tal vez como compensación—, y cuando ese *mirage* o espejismo viril se fragmenta, cuando alguien no

¹³ En la escena 2 se lee el siguiente intercambio, de igual posibilidad de lectura ambigua: “Calvo.- ...Mujeres... Luis Calibró.

Luis.- ...Todas las mujeres de la ciudad a nuestros pies...

El recién llegado comprendió.

Federico.- Ya. La calle Mayor.

Calvo.- Eso. Y las señoritas de nuestra sociedad... arriba y abajo... Le gusta?

Federico.- La ciudad? ...Creo que sí... de todos modos, no la conozco muy bien llegué anteayer.” (Bardem 1993: 3)

¹⁴ En otro momento, en un intercambio de opiniones entre Luciano y Federico que podría aparecer en cualquier obra de teatro de Wilde, leemos como respuesta a la negativa de Federico a asistir al baile —centro social de la ciudad para todo el año—: “Luciano.- Baile de gran gala... Has traído smoking?

Federico.- No... Siempre uso frac...

Luciano se quedó un poco mosca. Este Federico parecía un guasón.

[...]

Doctor.- ¡Que sí, chico, que sí!... No seas lila... Va a haber sorpresas.... ¡No te lo pierdas!” (Bardem 1993: 107)

hace lo que desde la obsesiva concepción de la camaradería se espera de él, se le cataloga de “lila” — marcador de otredad inaceptable frente a lo “macho”¹⁵—.

Poco después —en una escena en la que Federico se enfrenta a todo el grupo—, leemos cómo este les espeta:

Federico.- Un grupito de cobardones... Un montón de ratas venenosas que habría que aplastar...

Luis se engalló de verdad.

Luis.- Tú, por ejemplo.

Federico dio un paso hacia él.

Federico.- Yo o cualquier hombre de verdad. Sois una banda de gamberros inmundos y de maricas...

(1993: 123)

No es gratuito el uso de la adversativa en la última línea por parte de Federico, que con una fórmula de lenguaje ambiguo puede marcar tanto una disyuntiva relativa —yo, o cualquier hombre de verdad, *como yo*— o bien una diferenciación excluyente —yo, o cualquier hombre de verdad, *algo que yo no soy*—.

Todas estas manifestaciones de “hombría” en *Calle Mayor* no parecen ser para atraer la atención de las mujeres —que ocupan un segundo plano, con suerte, en ese mundo—, sino para atraer el beneplácito, la admiración y el halago de esos compañeros: casados de vida poco ortodoxa que pasan más tiempo con los amigos —eso sí, en un prostíbulo— que con su esposa, a la cual no parecen estar unidos emocional ni sexualmente. Se percibe claramente así el fantasma del deseo homosexual —que sobrevuela sobre estos hombres— en escenas como aquella en la que dos de ellos representan ser Juan e Isabel en su cita: esta *performance* permite o justifica una ruptura de las convenciones heterosexuales de la esfera pública, en favor de un vicarial flirteo entre dos hombres, mientras uno hace de mujer. Como puede imaginar el lector, en lugar del obligado beso — que ese sí sería un claro signo homosexual, inaceptable— se produce un especial raptó de la Sabina que da lugar al final del juego viril —al menos en su vertiente pública—, aunque está cargado de evidentes connotaciones sexuales —pues lo ubica en una mesa de billar, imagen que necesita poca explicación—:

Calvo.- Oh, Juan mío!

Luis.- Isabel! Mi amor!

Y con estas últimas palabras el Calvo y Luis caen el uno en brazos del otro. Todos ríen. Luis, que es mucho más burro que los demás, coge al Calvo en brazos, y a pesar de los pataleos de este, se lo lleva en volandas y lo deposita encima de la mesa de billar. (1993: 37)

En otra de las escenas del prostíbulo —lugar donde estos hombres parecen vivir en mayor libertad—, las mujeres parecen ser simple objeto de compañía: así, ayudan a formar el grupo de personas para jugar a las cartas o bailar, pero no parecen ser objeto del deseo de ellos. Luciano, por ejemplo, borracho como una cuba, pasa un buen rato gritando hasta que —dice el guion—:

Y entonces ocurrió el milagro. Simultáneamente la pianola cambio de música y mandó un vals suave y sentimental, Juan apareció sonriente en el umbral de la puerta, Luis liberó de su abrazo a Madame Pepita y todo entró en el orden más perfecto. (1993: 20)

¹⁵ No es por ello extraño que en un cierto momento Juan rete a sus compañeros diciéndoles: “Juan.- Soy más macho que nadie...” (Bardem 1993: 81)

El orden más perfecto es aquel que deviene cuando Juan abandona la habitación de Tonia, y Luis se separa de Pepita —con la que estaba bailando—, es decir: cuando todo vuelve a ser un mundo de hombres para hombres.

De Federico sabemos que conoce a Juan de su etapa en Madrid, un tiempo del que no se sabemos mucho en la obra pero que marca indefectiblemente la especial amistad entre ambos personajes. Lo que sabemos —por boca de alguno de ellos— es que Juan llegó dos meses antes, casi tres, de la ciudad; que cuando llegó se sentía fuera de lugar en la provincia, pero que ha hecho todo lo posible por acomodarse a la situación:

Juan.- Antes me daban ganas de llorar.

Federico.- Eh?

Juan.- Al principio de estar aquí, me encontraba muy solo.

Federico.- Y ahora?

Juan.- Ahora estoy bien. El puesto del Banco no está mal. Aguantando un poco puedo llegar a ser Subjefe de Intervención.

Federico.- Y te quedarías aquí?

Juan.- Por qué no? Me puedo casar y todo. Hay algunas chicas con dinero. Pero tengo que ser Subjefe.
(1993: 15)

¿Por qué Juan dice que se puede casar “y todo” en la provincia? ¿Acaso hay algo que impedía que lo hiciera en la ciudad? ¿Por qué en un cierto momento del guion —cuando Juan y su nuevo grupo hablan de la llegada de este desde Madrid—, el Calvo afirma sobre ese tiempo: “Pobrecillo! Un descuido lo tiene cualquiera!” (1993: 12)? ¿Cuál fue el descuido de Juan, qué actitud ha buscado corregir marchándose de la ciudad? De ese tiempo solo podemos tener sospechas, presunciones de que fue un tiempo totalmente diferente para Juan, en el que este tal vez no intentaba o necesitaba demostrar su hombría y pertenencia a un clan —como ahora, razón quizá por la cual Federico está tan molesto con él, si la lectura es en clave homosexual—; o un tiempo en el que Juan era menos acomodaticio y luchaba por la justicia social —si en clave política—; quizá incluso trabajaba con Juan en alguno de sus proyectos literarios ... Lo que es obvio es que Federico y Juan tuvieron una amistad muy profunda —en un momento que antecede al presente fílmico—, pero que el tiempo ha marcado insalvables distancias entre ambos. Con perspicacia anota Castro Ricalde, al comparar el personaje de Juan con el correspondiente en la obra de Arniches:

Juan, al igual que Numeriano, es un forastero, pero no se las da de conquistador; por el contrario, exhibe una cautela excesiva ante la posibilidad de involucrarse sentimentalmente con alguna chica del pueblo. (44)

Una de las escenas suprimidas de la película por la censura, creo da muestra de la atracción sexual existente entre Federico y Juan —al menos del primero por el segundo, si no mutua—. Propongo un juego: si al leer el fragmento que a continuación viene, sustituyéramos el nombre de uno de los dos personales masculinos por Marisa —o Lola, o cualquier otro nombre de mujer—, no creo que alguien dudara en clasificar la escena como la trillada declaración de amor fílmica, cliché que tradicionalmente concluye con un fundido como anuncio simbólico de la relación sexual—:

Federico le miró y le enterneció esa demostración de cultura en su honor. Juan también le miró y los dos se echaron a reír. La risa les aproximó más físicamente. Siguieron caminando en silencio. Mágicamente el silencio se hizo general unos instantes en ese barrio al coincidir todos los silencios particulares. Y se oyó clara, distinta, cantada con sentimiento y arte, una copla, un fandango.

Copla.- Amor,

Por qué no viniste amor?

Anoche ni la pasada

Estando la noche clara

Y el caminito andador

Sabiendo que te esperaba.

Comentaron después de un tiempo.

Federico.- Bonito, verdad?

Juan.- Sí... (Bardem 1993: 23)

Como ese tipo de escena —con beso incluido— no hubiera podido grabarse en la época, la conclusión se da con Juan y Federico dejando al grupo, yéndose juntos: “Juan.- Eh! Federico y yo nos vamos por este lado!” (1993: 24)

El pasado común de Juan y Federico parece ser algo más que el de unos (ex)compañeros de viaje político —aunque este punto sea claramente uno de los referentes—. Varios de los fragmentos del guion recogen un tono agrídulce —más propio de los reproches del desamor—, como cuando se aborda el problema de la pobreza y la justicia social como trasfondo: el tema es claramente político, pero el tono parece portar un cierto *innuendo*, imagen reforzada por el silencio que rompen las campanas de la iglesia:

Juan.- Sigues igual, eh?

Federico.- Y tú has cambiado.

Juan.- Qué quieres? Tengo que pensar un poco en mí, no crees?

Federico.- No.

Juan.- Bueno!

Se quedan los dos en silencio otra vez. Las campanas de la Catedral empiezan a sonar y chillan los vengejos. (1993: 17-18)

En apoyo de la posible existencia en otro tiempo de una relación homoerótica entre Juan y Federico, ¿no es curioso que en varios de los momentos que son de suponer de mayor carga libidinal explícita de la película —cuando Juan corteja a Isabel—, a este le acuda constantemente el recuerdo de Federico, y que llegue incluso a identificar los tics de una y otro como parejos?:

Juan.- [A Isabel] Me estaba acordando de mi amigo, de Federico. Estaría discutiendo ya con usted.

Diciéndola que todo eso de las películas americanas es falso, es mentira... (35)

Juan.- [A Isabel] Ya lo creo. Habla usted igual que el chalado de mi amigo Federico. (1993: 66)

La escena recuerda una de esas primeras citas en la que se acaba hablando de las relaciones anteriores.

Esto da lugar a diferentes significados a la autodefinición de sí mismo como cobarde por parte de Juan, porque aspira a vivir una vida tranquila casándose con una mujer de la provincia, aunque no parezca vislumbrar felicidad alguna en el horizonte: solamente la felicidad material que le daría ser “Subjefe de Intervención” del banco (1993: 15). Para ello, está dispuesto a aceptar los imperativos de la sociedad, que le piden que se case: “Juan.- ...Sabes? ...Soy un cobarde... Y quiero estar tranquilo...”

sin sufrir... sin que sufran los demás... Por eso miento... Ves?... Ella es feliz ahora... porque yo miento...” (1993: 102). Como ocurría con las diferentes pero unívocas interpretaciones del nombre Federico, la escena se puede leer en clave política o de identidad sexual, siendo complementarias sus lecturas en lugar de antitéticas.

Para Juan, el matrimonio es una válvula de escape y ascenso social, una manera de integrarse en una sociedad que no le aceptaría de otra manera, una sociedad que no es solo la de ese pueblo, sino la de España toda. Para Juan, la relación con Isabel es un rito más que cumplir en pos de la aceptación social, una manera de evitar las constantes preguntas sobre su soltería. Si lo hace, podrá vivir como el resto, tener una vida pública conforme a la norma, y una vida privada con sus amigos.

Isabel sufre el ensañamiento ciego de sus conciudadanos con la complicidad de Juan, y solamente es defendida por dos *outsiders* sociales: Federico y Tonia —la prostituta de manos masculinas y actitud no menos viril, enamorada también de Juan—. Ella no duda en recriminarle su falta de hombría a la hora de enfrentar la situación con Isabel, diciéndole:

Tonia.- Nada... Creía que eras de otra manera.

Juan.- Cómo?

Tonia.- Más hombre... más entero... (Bardem 1993: 86)

Mi lectura difiere por tanto de la de autores como Gubern, para quien Juan progresivamente se va enamorando de Isabel (1984: 30). Más bien creo que Juan sufre pánico ante la posibilidad de verse unido de por vida a una persona —que en este caso es Isabel como podría haber sido otra—, por la que quizá sienta afecto/lástima, pero nunca amor. Su problema es entonces la necesidad de decidir entre el deseo —en el que claramente creo que no entraría ella, sino Federico—, y la vida burguesa que anhela vivir¹⁶.

Si aceptamos la lectura que hasta aquí he venido proponiendo, quizá podamos entender mejor que sea Federico quien hable con Isabel y Tonia¹⁷. Federico parece ver algo de sí mismo —su experiencia y realidad—, reflejada en la figura de estas, pues varias cosas parecen indicar que él ha sufrido antes una situación pareja. Tonia también se identifica claramente con Isabel y su sufrimiento, y por ello no duda en confrontar a Juan. Es decir: Tonia y Federico tienen funciones paralelas pero en géneros sexuales diferentes¹⁸. Por ello parece que Isabel y Federico —incluso Tonia— son amargos competidores por el amor de un hombre incapaz de enfrentarse a la sociedad en la que vive —pues solo busca diluirse en la sociedad, perder su identidad, ser uno más—, deseo que ninguno de ellos va a poder satisfacer en esa sociedad: una es una solterona que ha sido descartada por los compañeros de

¹⁶ “Federico.- ...Pero tú ibas a destrozarte tu vida... tus grandes proyectos... tus ambiciones... Me lo dijiste. Me acuerdo... Ser jefe de tu sección... una chica rica...”

Juan.- No tengo derecho?

Federico se apoyó en la mesa, bajó la lámpara y miró a Juan directamente a los ojos.” (Bardem 1993: 116)

¹⁷ Esta posibilidad tal vez sirva para reducir el “monolitismo” del que acusa Castro a Federico como personaje: “Cinematográficamente, el personaje de Federico se resiente de su monolitismo, de ser constantemente demasiado positivo, de ser el que obra siempre adecuadamente y el que dice las verdades a todo el mundo.” (222)

¹⁸ Para Castro “Pero no es Isabel el único personaje femenino. Está también Tonia, que en cierto modo es el reverso de la medalla de Isabel. Los destinos de la prostituta y de la hija de María van a ser a la postre muy similares.” (225)

la broma¹⁹; la otra una prostituta; el último un hombre que como tal podrá suplir las necesidades íntimas, pero no las sociales.

Tomemos el filtro de lectura que tomemos, ya sea el más tradicional de la heteronormatividad, ya el que propongo aquí, creo que algo que no queda en duda es cómo Juan Antonio Bardem establece una correlación entre la represión política del país y la represión sexual que sufrían sus ciudadanos. Creo por ello que *Calle Mayor* podría ser una precursora de la tendencia que Alfeo Álvarez identifica en el discurso cinematográfico de la transición, cuando explica cómo

A partir de aquí [los primeros años postdictadura] el discurso cinematográfico tiene que marcar el acento en lo común frente a lo diferencial, en los rasgos de la experiencia vital homosexual que sean comprensibles y asimilables de forma inmediata para un público no necesariamente homosexual: la lucha por el derecho a la libertad, el dolor de la represión, el miedo al futuro, etc. La circunstancia del personaje homosexual se convierte así en espejo de identificación, un espejo que, por ser ajeno, resulta más tolerable para el espectador común; una metáfora que resuelve la amenaza que, en el imaginario colectivo, planea sobre una libertad recién estrenada. (205)

¿Es posible que un autor que ha sido capaz de simpatizar con el dolor representado por esta joven provinciana, pueda haber sido capaz de simpatizar también con un grupo que hasta la llegada de la democracia vivió la persecución policial y social? ¿Podemos ver en Federico un símbolo de una visión intelectual y ética de España —masacrada por la dictadura y el exilio—, amén de un representante de un grupo de personas cuya identidad fue silenciada y perseguida por la dictadura? Como espero poder haber justificado en este breve trabajo, Bardem, proveniente de una familia de actores —mundo en el que la sexualidad se ha vivido históricamente de otra manera—, parece promover la creación de un cine político disidente, que aúne diferentes grupos sociales en la lucha contra la dictadura, sin establecer barreras de género entre ellos.

Referencias bibliográficas

- ABAJOS DE PABLOS, Juan Eugenio Julio de. (1996). *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón ediciones.
- ALFEO ÁLVAREZ, Carlos. (2005). “Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la Transición”, *Cuadernos de la Academia* 13-14: 201-218.
- BARDEM, Juan Antonio. (1993). *Calle Mayor*. Madrid: Alma-Plot Ediciones.
- BARDEM, Juan Antonio. (2002). *Y todavía sigue*. Barcelona: Ediciones B.
- BREJO, David. (1992). “Entrevista a Juan Antonio Bardem”, *Vértigo. Revista de cine* 3: 59-60.
- CASTRO, Antonio. (2013). *Testimonio y compromiso. El cine de J.A. Bardem*. Madrid: Ediciones JC.

¹⁹ Que Isabel no va a poder darle esa integración lo ilustra Ríos Carratalá en su lectura de la casa en la que iban a acabar viviendo si se casaban: “Puede que no haya una segunda lectura. Tampoco considero descabellado pensar que Isabel y Juan solo podrían haber vivido juntos fuera o, mejor dicho, en las afueras de una ciudad que va a frustrar la ilusión de ella y va a empujar a él a una burla amparada en su cobardía, puesta de manifiesto de nuevo en la dramática escena de la escalera.” (155)

- CASTRO RICALDE, Maricruz. (2005). “Niveles de derivación en la traducción/adaptación: de *La señorita de Trevélez* (1910) de Carlos Arniches a *Calle Mayor* (1957) de Juan Antonio Bardem”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 18: 35-63.
- DERUSHA, Will. “El sexo y la muerte social en *Calle Mayor*”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 3(1): 85-97.
- EVANS, Jo. (1995). “Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics”, *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi, eds. Oxford y New York: Oxford UP, 215-222.
- GÓMEZ, Asunción. (2002). “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo”, *Bulletin of Hispanic Studies* 79(5): 575-589.
- GUARINOS, Virginia. (2007). “*Calle Mayor*. Mujer y teatro”, *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 2: 55-73. Texto consultado en <http://hdl.handle.net/11441/12975>.
- GUBERN, Román. (1984). “La provincia en el cine: *Calle Mayor*”, *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento* 1: 27-32.
- MIRA, Alberto. (2006a). “Cine y homosexualidad: ¿por qué no?”, *Archivos de la Filmoteca* 54: 8-19.
- MIRA, Alberto. (2006b). “El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español”, *Archivos de la Filmoteca* 54: 71-95.
- MOURENZA, Daniel. (2016). “Nothing Ever Happens: Juan Antonio Bardem and the Resignification of Hollywood Melodrama (1954-63)”, *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema*, Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón, eds. New York y London: Bloomsbury Academic, 71-85.
- MUÑOZ, Pilar. (2001). “Sin miedo. La construcción de un nuevo héroe en la narrativa fílmica española”, *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero, coord. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, 527-541.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999). *La ciudad provinciana: literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Almería: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- YARZA, Alejandro. (2004). “The petrified tears of General Franco: kitsch and fascism in José Luis Sáenz de Heredia’s *Raza*”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 5(1): 49-66.
- ZUMALDE, Imanol. (1998). “El peso del saber (velada invitación al compromiso en *Calle Mayor* de J. A. Bardem)”, *Cuadernos de la Academia* 2: 269-274.