SI *LA CIUDAD NO ES PARA MÍ*, ¿PODRÍA USTED DECIRME DÓNDE QUEDA EL CAMPO? UNA LECTURA DE LA PELÍCULA DE PEDRO LAZAGA (1965)

JESÚS PERIS LLORCA*

University of Virginia - HSP

Universitat de València

Esta película, *La ciudad no es para mí,* fue estrenada en 1965. Protagonizada por Paco Martínez Soria, y dirigida por Pedro Lazaga, era una adaptación muy fiel de la obra de teatro del mismo título escrita por Fernando Lázaro Carreter, bajo el seudónimo de Fernando Ángel Lozano que había recorrido toda la geografía española con un éxito sostenido, y que vino a sellar la entrada de su actor protagonista en el imaginario social español de manera definitiva. La propia película gozó de una larga vida comercial, continuada en numerosos pases televisivos. Todavía en 1994 era la tercera película más vista de la historia del cine español[65]. Obviamente, las aventuras del tío Agustín en la gran ciudad tocaron alguna fibra de los espectadores españoles durante más de una generación.

La película, evidentemente, empatizaba de manera inmediata con todos los emigrantes rurales que poblaban las ciudades españolas y que seguían llegando en grandes contingentes hasta desbordarlas, pero también con los propios habitantes de los pueblos que, como Calacierva, estaban deslumbrados por las luces de la ciudad y deseando trabajar en televisión o asistir a un "cabarete", mientras disfrutaban películas en sesiones dominicales, o en cines de programa doble. Todos ellos sufrían con el desclasamiento de Agustín Valverde jr., y todos gozaban con su religamiento final a su

* PERIS LLORCA, Jesús. "Si 'La ciudad no es para mí', ¿podría decirme dónde queda el campo? Una lectura de la película de Pedro Lazaga (1965)". En: *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros.* Onda: JMC, 2007. p. 363-375. ISBN: 978-84-611-8316-6.

[65] S. ZUNZUNEGUI (1997: 594-596)

estirpe pueblerina, y con la proclamada superioridad del campo sobre la ciudad nada menos que en una jota. *La ciudad no es para mí* ocupa, por lo tanto, un lugar de honor en el imaginario social de varias generaciones de españoles. Para muchos, Paco Martínez Soria se acabó confundiendo con sus personajes.

Un texto fílmico como este es, sin duda, una herramienta muy útil en una clase destinada a estudiantes extranjeros. En realidad también lo sería para una clase de estudiantes indígenas. Y es que, en algún sentido, los jóvenes de hoy son también extranjeros a aquella España. Y lo es, por un lado, porque ilustra perfectamente procesos sociales acontecidos durante aquellos años, como el desarrollismo, la expansión urbana caótica, la emigración del campo a la ciudad, o la condición acelerada y asimétrica de la modernización española, con la dicotomía entre una cultura tradicional rural y una cultura urbana. Pero, por otro lado, la película es todavía más útil como muestra de la incidencia en el imaginario social de la dictadura franquista, e, incluso, como documento de propaganda.

Porque, si bien es cierto que la dualidad cultural existente en España puede leerse como dato a partir de la película, hay que tener mucho cuidado en la clase para no caer en la falacia referencial y tomar en sentido literal, por ejemplo, la construcción del personaje rural que opera la obra de teatro y la película. De hecho, el tío Agustín puede leerse como la encarnación en ropajes rústicos de los valores reaccionarios oficiales en un ejercicio de naturalización. «Lo natural es una legalidad», como dice una de mis citas favoritas de R. Barthes (1999). Y en efecto, la ideología implícita a los discursos de tío Agustín, los implícitos en los que se basan los acuerdos con el espectador y que se proponen como indiscutibles, son la puesta en ficción de una rígida legalidad, y una reacción al avance evidentemente indeseado de marcas de modernidad urbana, nuevas formas de socialidad y elementos culturales contemporáneos, laicos y cosmopolitas, que desbordan y hacen retroceder los valores tradicionales.

Una buena forma de abordar el análisis de la película es comenzar por el final. Por la única secuencia cuya visión les propongo en la mañana de hoy. Estamos en el desenlace. El tío Agustín ha corregido con subrepticia habilidad todos los desajustes observados en su familia y ha decidido regresar al seno protector y confortable del pueblo. Tras unos breves instantes de soledad, pronto se ve asaltado por la pequeña

multitud que viene a corresponder a tanta generosidad pasada y a hacerle un auténtico homenaje de bienvenida. Sus amigos le hacen salir a la puerta de la casa y allí, espera el pueblo entero, con un cantante de jotas a la cabeza. «Bien has hecho en regresar / Baturrico, baturrico / bien has hecho en regresar / La ciudad pa quién le guste / que como el pueblo ni hablar». Pues bien, quiero llamarles la atención sobre dos elementos marginales de esta secuencia que, sin embargo, abren absolutamente la película, se convierten en auténticos puntos de fuga por donde se cuela la representación, en puestas en abismo. Primero, el plano-contraplano que opone dos grupos de personajes. Por un lado, tío Agustín, y el resto de personajes rurales de la película, alcalde, sacerdote, maestro de escuela, Belén, y compañía, es decir, los cuerpos de los actores que los encarnan. Están alegres, conmovidos, y lo están teatralmente. El propio Paco Martínez Soria lagrimea con su característica sobreactuación. La luz es blanca y potente. El encuadre deja leer el foco que la iluminó durante la filmación.

Por otro lado, en el contraplano, el cantante de jotas; y detrás la multitud rural, los extras, el pueblo real devenido personaje, interpretándose a sí mismo, el pueblo de Loeches, interpretando al pueblo de Calacierva. Y, sintomáticamente, sus rostros son graves, ostensiblemente serios, hieráticos casi, con la cara de a quien le están haciendo una fotografía y no está acostumbrado a posar. Cuando la jota termina, algunos aldeanos salen con falsa espontaneidad a bailar la siguiente. Les pido que reparen en el rostro de la chica que aparece a la izquierda del encuadre. Expresa máxima concentración, extrema tensión, que, en un momento, tal vez por haber errado un paso, se rompe en una mueca de contrariedad que casi parece de dolor. Esas son las paradojas de la representación. Los actores parecen más naturales y campechanos que los extras. El tío Agustín es aquí más real que los bailarines.

Fijémonos en que ese punto ciego de la representación, ese hueco, deja leer muchas cosas. A nuestros alumnos podemos recrearles la escena, imaginar el set cinematográfico llegando a Loeches, en el límite de la provincia de Madrid, con todo el aparato propio de un rodaje, aun en las precarias condiciones del cine español de la época, y sobre todo, con actores famosos. Podemos poner en escena casi un *Bienvenido Mr. Marshall* doméstico que invierte la película, porque aquí es la ciudad la que viaja al pueblo, y la que le obliga a interpretarse a sí mismo de acuerdo con un guión que ha llegado también con ellos. Podemos casi dramatizar el nerviosismo de los extras, la

comezón en el estómago de esa muchacha justo antes de empezar a bailar y para siempre ser representada en el gesto de su tensa exposición al objetivo de una cámara, en el dolor producido por la representación: una representación que la vampiriza, que la convierte en signo de un pueblo definido desde fuera.

La obra de Lázaro Carreter duplica el pueblo de Loeches y lo convierte en Calacierva. Las calles y las gentes de Calacierva imaginadas desde la ciudad por un autor letrado, eso sí pudorosamente embozado en un seudónimo, se superponen al pueblo de Loeches, lo cubren, lo sepultan ante la cámara. Aunque estos rostros reverenciales, tensos, doloridos son, precisamente, el lugar donde esta puesta en escena revela sus costuras, la emergencia de una sombra del referente más perdido que nunca, activamente borrado por el gesto ficcionalizador, por el tipismo folklorizante. Sin embargo, no es sólo que la representación se muestre a sí misma como tal a partir de este hueco del discurso, sino que lo hace más exactamente como un violento acto disciplinario. Y, dando una vuelta de tuerca más, el gesto de reducir violentamente el pueblo a sus silentes emblemas folk puede verse como una pequeña pero significativa metáfora del funcionamiento del propio estado totalitario.

Si la ciudad no es para mí, ¿alguien podría decirme donde está el campo? Porque sobre todo, Calacierva es un escenario teatral, tan de cartón piedra como el Villar del Río, erigido por sus habitantes en homenaje a los «americanos» diez años antes. Y desde luego es muy interesante echar un vistazo a la estructura social de ese pueblo, que la película marca como idealizado en contraposición con la caótica e inhóspita ciudad.

Podemos decir que la sociedad calaciervense está caracterizada por un apacible paternalismo. Es correcto, pero impreciso. La primera secuencia nos presenta al alcalde literalmente metiéndose en la boca aguas fecales para comprobar que no son petróleo. Es un personaje marcado como de comedia, entrañable, pero levemente ridículo. En la mayor parte de las secuencias, aparece más como amigo de Agustín, o como personaje popular que como autoridad. En todo caso, es una autoridad secundaria, cuyas disposiciones suelen salir mal cuando no están refrendadas por autoridades de hecho o mucho más poderosas, que son las que realmente ejercen su poder sobre el pueblo. Y esas son solamente dos.

La primera pregunta que debemos respondernos ahora es: ¿pero quién es exactamente el tío Agustín? Es el hombre más respetado y querido del pueblo. «Es un alma de Dios que ha ido repartiendo sus ahorros para remediar la desgracia de los demás, un pedazo de pan, un patriarca», dice la voz en off al presentarlo. Es un abuelete un poco brusco, pero muy entrañable. Y todo el pueblo lo ama, porque él se hace amar. Le gana al tute los recibos al recaudador, algo bastante innecesario, porque finalmente los paga él todos de su propio bolsillo («unas tierras que he vendido», le explica al alcalde); le compra una modernísima máquina de coser a la enfermita y dulce Belén; reparte todos sus animales entre el pueblo antes de marchar a la ciudad; por si eso fuera poco, tiene un hijo descastado, al que hace años que no ve, pero que es un cirujano prestigiosísimo, elegantísimo y riquísimo en Madrid. Durante toda la película, de hecho, estará supliendo las necesidades del pueblo con regalos económicos que le saca a su hijo.

Es decir, es el hombre más rico del pueblo, propietario de tierras y de haciendas, es la estetización ni más ni menos que de la figura del cacique rural en una operación flagrante de escamoteo de cualquier arista desagradable. Y, sólo desde ahí, es un padre para todos. Y por ello, es aclamado por las multitudes; por ello, tiene esa relación de camaradería y campechanía con las fuerzas vivas del pueblo; por ello, acabará la película con una calle en el pueblo y todo. «Es de usted, como el pueblo todo», le dirá el sacerdote. «No sabía yo que tenía un abuelo tan importante», le susurrará su nieta en el acto de inauguración. Y es que es fundamental no perder de vista esta doble posición jerárquica de Agustín en la película. Es el ”humilde“ en el apartamento de su hijo, y también un prócer rural, paternalista y autoritario en sus relaciones familiares, pero también sociales. Piénsese en este sentido, en su relación con Filo.

En realidad la gran autoridad del pueblo, por encima del alcalde y el cacique es la del sacerdote, un joven guapo y elegante, marcado sin embargo durante todas sus apariciones como extremadamente distante, condescendientemente bondadoso. «Si tuviera dinero, iba a Madrid y me lo traía de las orejas», dice por ejemplo marcando las posiciones jerárquicas respectivas. Es siempre suavemente autoritario, más por guapo y refinado que por campechano. Y su función, evidentemente incluye el control social. Durante la lectura pública por el sacristán de la primera carta del tío Agustín al pueblo, pedirá amablemente, pero de manera tajante y sin derecho a réplica que se salte los párrafos que narran una supuesta visita al “cabarete”. Sin duda, la censura moral es una

de las funciones que se le reconocen. En esta película, entonces, el sacerdote aparece en el vértice superior de la pirámide jerárquica, custudio y amable garante del orden establecido. No en vano dijo el tío Agustín al subir al autobús que dejaba «un cura bien majo» para ocuparse del pueblo. Calacierva es todo un microcosmos de la utopía nacional-católica, de la que, no obstante, la guardia civil está ausente, tal vez por innecesaria ante tamaña armonía, pero sin duda vigilante desde fuera del encuadre para el caso de que las prédicas del sacerdote mozo no sean suficiente.

Sin embargo, en este plácido pueblo de ficción puede leerse también su miseria física y cultural, aunque, eso sí, resulta convenientemente estetizada, idealizada y neutralizada. La pretensión del pregonero y cartero de que le compren un velomotor para ir cada día a la estación del tren a recoger el correo parece absurda y es saldada con un chiste, ya que el alcalde cree que el velomotor es un avión. Que el pequeño Eleuterio jugara de pequeño a hacer correr al pequeño Agustín a pedradas parece una actividad inocente y entrañable, chusca y divertida, equiparable por ejemplo, a la manera tan expresiva y cómica con la que tío Agustín maneja el porrón. Y, sobre todo, que la dulce Belén tenga atrofiadas sus piernas, debido sin duda a la polio, es cosa del destino, a pesar de que «el clima es sanísimo» y no de la miseria, y una ocasión para que el tío Agustín haga alarde de bondad. En el fondo, no hay nada que el tándem formado por el cacique y el cura no puedan arreglar. Porque, por supuesto, ambos son no parte del problema, sino de la solución. Lo que ellos no puedan solucionar es culpa del destino o de la providencia, y debe ser aceptado con fatalismo. Y, por cierto, el consejo con el que se acompaña el regalo de la máquina de coser («tú tienes que quedarte sentadita en casa haciendo jerseises», es toda una declaración de intenciones, tanto por su inflexible autoritarismo al otro lado del paternalismo, como por su férreo sexismo; cualidades ambas de las que el venerando tío Agustín hará alegre exhibición a lo largo de todo el metraje, esperando además la carcajada cómplice del público.

Este es el tío Agustín, y así es el pueblo del que parte y al que volverá una vez cumplida su misión. La ciudad, evidentemente, será el riguroso reverso de esta imagen, como ya había sido caracterizada en el corto inicial que sirve de prólogo a la película, con estadísticas, algunas absurdas («472.527 vehículos», «110853 baches y socavones»), imágenes aceleradas, guitarra eléctrica y profusión de zooms. En ese arranque de la película, posiblemente la mejor parte desde el punto de vista cinematográfico, es

interesante señalar la aparición de dos elementos de época que sin duda deberemos explicar a nuestros alumnos: la referencia a las obras («casas en construcción, montañas de casas en construcción») que hacen surgir innumerables nuevos barrios residenciales en la periferia de Madrid, donde se hacinarán los recién llegados del campo que no tengan un hijo cirujano en la ciudad, y el pluriempleo, representado en ese ajetreado ciudadano interpretado por José Sazatornil al que la voz en off interpela, y que tiene cinco trabajos, evidentemente todos precarios y con un sueldo ínfimo.

De todos modos, y a pesar de la velocidad, el ajetreo y de la sugerida deshumanización, lo cierto es que la cámara se complace en encuadres bastante espectaculares de la modernidad urbana alcanzada por Madrid, incluídas las luces de la Gran Vía y los rascacielos de la Plaza de España. Esto es el principio de una serie de marcas de modernidad que se pueden rastrear a lo largo de toda la película, desde el aeropuerto de Barajas, al apartamento de los Valverde, los intercomunidadores del hospital, el coche de Gogo o la juventud ye-ye que se agita a los compases de la música de los *Shakers*, gritando inarmónicamente «clouds, clouds, clouds», algo que hace mucha gracia a nuestros estudiantes. Y es que, paradójicamente, la película también muestra con evidente complacencia el grado de modernidad y sofisticación alcanzado por Madrid, cifra sin duda de los cacareados éxitos económicos del régimen. Este doble discurso, aparentemente contradictorio, tenderá hacia un compromiso final, en el que la clave de la felicidad será integrar los valores que la película considera auténticos, naturales y tradicionales en la prosperidad moderna gozosamente alcanzada, a la vez que, como veremos, desacelerar el aluvión de inmigrantes a la ciudad, que amenaza con colapsarla.

De hecho, la perspectiva de la película reproduce esta dualidad: es fluctuante, está alternativamente con Agustín y en la ciudad. Este hecho es especialmente evidente en la famosa secuencia en que el tío Agustín, recién salido de la estación de Atocha, intenta cruzar la calle, convenientemente provisto de su cesta con dos pollos, sin saber interpretar los signos luminosos del semáforo. Ello desesperará al policía y divertirá a unos espectadores que, obviamente, sí saben cruzar una calle. Se les invita a adoptar la actitud del habitante de la ciudad que se ríe del "paleto", aunque en ningún caso se le permita olvidar su condición de portador de valores sacrosantos. La película nos obliga a aceptar los valores de Agustín como naturales y superiores, pero al mismo tiempo nos

halaga al confirmar nuestra propia superioridad en tanto que desenvueltos cruzadores de bulevares y avenidas.

Así, por fin, y después de una involuntaria incursión al aeropuerto de Barajas, el tío Agustín llega al apartamento de su hijo, donde es recibido con evidente horror por su nuera, Luciana, quien ahora atiende al elegante nombre de Luchi, porque está a punto de recibir a unas marquesas lúbricas, memorablemente interpretadas por las inolvidables María Luisa Ponte y Margot Cottens. Es interesante un apunte sobre la disipación de una de las clases sociales que habían sido baluarte del régimen, una herencia sin duda de la retórica fascista de décadas atrás. Precisamente la llegada de estas marquesas casquivanas y la irrupción como un elefante en una cacharrería de Agustín en la reunión, justo en el momento en el que estaban incitando a su nuera al adulterio, supondrá la toma de conciencia de la situación en que se encuentra su familia y el inicio de su acción reformadora. Lo hace de manera paradigmática de lo que será su actuación. Después de escuchar la amena charla desde la cocina, boicotea a conciencia la reunión hasta provocar la huida de las invitadas, fingiendo no enterarse de nada, en lo que es una especie de impostura de segundo grado. Agustín adopta el papel de aldeano ignorante en la ciudad, en ocasiones de manera estratégica, y así expulsará de casa a Ricardo, dejará en coma etílico a los amigos de Sara o interceptará la cita entre Ricardo y Luchi. Son muy interesantes estos momentos en los que la impostura se muestra como tal, ya que, de algún modo, es posible leer la totalidad del personaje en esta clave. Todo él es un largo y sostenido gesto de impostura estratégica y, desde luego, ideologizada.

En cualquier caso, el tío Agustín toma conciencia de todos los problemas que tiene su familia: Luchi está al borde del adulterio; Sara, la hija, que está en edad de merecer, sale por las noches sin control ninguno, y además está enamorada del que aspira a ser el amante de su madre, interpretado nada menos que por Sancho Gracia, hecho un galán levemente macarra; Agustín Jr., por su parte, vive entregado por completo a su trabajo y no parece enterarse de lo que le está pasando a su familia. Por si fuera poco, o como corolario, viven de espaldas, cuando no negando, su origen rural y los valores que en esta película le aparecen asociados. No hay más que ver la cara de desagrado con que su hijo recibe el regalo de un porrón cargado de vino listo para ser empinado, tal vez porque en esa casa «todo son latas y cenas frías». O lo que es peor, el cuadro de Picasso («¿Qué es eso? ¿Qué será esooo? »), que preside el salón y que se niegan a cambiar por

el retrato de la abuela Antonia que, eso sí, Agustín insiste en colocar en su lugar una y otra vez.

Estos sucesivos cambios de cuadro principal funcionarán como una suerte de *ritornello*, que marcarán distintas secuencias especialmente significativas de la película. Evidentemente, el «Pegaso ese», representa un gusto incomprensible, sofisticado y caótico (por no entrar en sus connotaciones extranjerizantes y desafectas al régimen), símbolo de este espacio urbano. «No, que me da el mareo», exclama Filo, la criada interpretada por Gracita Morales, cuando Agustín considera la posibilidad de llevarlo a su cuarto, una de las veces que lo descuelga. No en vano, por ejemplo, la secuencia en que Luchi tratará de retener en casa a su marido, para evitar caer en la tentación de acudir a la cita propuesta por Ricardo se iniciará en un primer plano del cuadro cubista, mientras la secuencia en que Agustín recibe la carta del pueblo final, con todos los conflictos cerrados, estará presidida definitivamente por la abuela Antonia, vencedora final por goleada.

Por supuesto, la acción de Agustín solucionará todos y cada uno de los conflictos. No sólo evitará justo a tiempo el adulterio de Luchi, sino que alejará a Ricardo de su nieta, hará entender a su hijo que debe ocuparse de su familia y, literalmente, entretener a su esposa para evitar que el aburrimiento le provoque malos pensamientos, y llevará a toda la familia de visita al pueblo, religándolos así con su negado origen rural. Pero es oportuno detenerse un poco en qué consiste exactamente este orden amenazado y en qué consisten los argumentos con los que es restablecido.

Un ejemplo para abrir boca: cuando Sara le comienza a contar a su abuelo que está enamorada y que se quiere casar, y antes de saber que el objeto de ese amor es el pérfido Ricardo, al saber que sus padres no le dejan tener novio hasta que termine el bachillerato, el sabio Agustín responde: «¿El bachillerato? ¿Ahora piden eso para casarse?». El feroz sexismo de esta supuesta voz del sentido común rural no se detiene aquí y algunos diálogos jocosos serían hoy considerados una apología de la violencia de género. «¿Tu padre te ha visto mover el esqueleto? Si fueras mi hija, ibas a bailar el baile de San Vito», le espeta a una de las amigas ye-ye de Sarita. «Cada vez que la miro, [los ojos] se me quedan bizcos», le dice a su hijo hablando de Luchi. «Ya está bien, es

mi mujer y no la suya», le responde su hijo. «Afortunadamente, porque si fuera la mía...», dice acompañando sus palabras con el gesto de estrangularla.

El sermón con que le afea su conducta en la cafetería Richmond, donde había sido citada por Ricardo, no tiene desperdicio:

> Mira por dónde, aquella modistica ha llegao a ser toda una señora, y a llegao a olvidarse del respeto que le debe al marido. ¿Qué venías a hacer aquí, a juntarte con ese mequetrefe que lo único que quería era reírse de ti? ¿Tan poco le quieres [a Agustín] que no te importa hacerle tanto daño? Lo que te pasa es que te estás haciendo vieja, has querido echar ramicas verdes y eso a tus años da mucha pena y mucha risa […] Yo sé que no eres mala. Si acaso tonta o ciega.

Le espeta después de obligarla por la fuerza a sentarse y escuchar todo lo que tiene que decir. Quedan claros entonces los deberes de la esposa: su lugar relativo, su infantilización («te estoy hablando como tu padre») y subalternidad («Has llegao a ser la mujer de mi hijo», y ese debe ser el culmen de su realización personal). En este sentido es muy gráfica la secuencia en que observamos el ritual doméstico de cada mañana. Agustín se va a trabajar y su esposa le tiende la cartera, las gafas y le da un beso. «¿Qué te pasa? Hoy se te olvida todo», le ha recriminado ante su tardanza. Ya ha quedado claro también qué medios puede utilizar un hombre para restablecer el equilibrio. Acaso, la lacra actual de violencia de género tenga que ver con la visilización como problema de unas prácticas que, como la película demuestra, contaban con la bendición de productos culturales como estos, consagradas como parte del acerbo presupuesto del sentido común.

Si bien todo esto es muy evidente en la relación con su familia y su mezcla de humildad, estrategias del débil y autoritarismo, ello es mucho más obvio incluso en su relación con Filo y en la historia de ésta. Por un lado, muy pronto queda claro que la criada, inmigrante ella misma del campo a la ciudad, es el personaje más afín al tío Agustín. Así se lo explicita mientras vuelven de compras, después por cierto de que ella le haya ayudado a desenvolverse en el moderno supermercado. Sin embargo, lo cierto es que las jerarquías implícitas nunca desaparecen del todo, y esa misma secuencia acaba con una orden terminante («toma, que ahora voy»).

Pero las cosas se empiezan a aclarar después del hurto de tres mil pesetas que le encubren entre el tío Agustín y Sara, y el descubrimiento de que está embarazada. Esta secuencia nos presenta de manera muy clara la índole de la relación entre Agustín y Filo, ya que los argumentos empleados por aquel para obtener la verdad no precisan de demasiadas glosas: «Como encima me quieras tomar el pelo, te pego una bofetá que te vuelvo la cara al revés». En este momento, además, se produce un chiste que escuchado hoy en día tiene bastante poca gracia. «¿Y las criadas no tenéis un seguro?», le pregunta Agustín, «Sí, pero pa esto no ayudan», es la respuesta de Filo. «Claro, porque si ayudaran...», comenta el personaje de Martínez Soria con una de sus características muecas. ¿Qué ocultan los puntos suspensivos? ¿Que todas las criadas de la ciudad irían teniendo hijos sin parar? Obviamente, no se problematiza que un embarazo fuera del matrimonio quede fuera de cobertura.

Afortunadamente, cuenta con la ayuda del patriarca Agustín que, fingiendo ser su padre, obligará al seductor sin escrúpulos, nada menos que Genaro, el huevero del mercado, que interpretaba a don Juan Tenorio en una función de aficionados, a casarse con Filo y reparar el agravio. Éste se casa a regañadientes. De hecho, debe ser obligado por un gesto perentorio e inequívoco de tío Agustín para dar el sí ante el altar. Sin embargo, todo se arreglará y Filo conseguirá el amor de su marido, básicamente cocinando para él y sirviéndole la mesa. Lo vemos comer a dos carrillos en la cocina del apartamento de los Valverde, antes incluso que los señores. Y más interesante todavía es el signo por el cual la criada descubre que ha ganado el amor de su marido. Inmediatamente después de su conversación cotidiana con el lechero, Genaro monta en cólera, presa de un ataque de celos. «Me he cansado de que sirvas a todo el mundo, menos a tu marido, que soy yo», exclama. «Tú estás celoso. ¡Está celoso, y eso quiere decir que me quiere!», grita alborozada Filo. Eso es lo mejor a lo que puede aspirar la criada, a quedar sujeta a los arbitrarios arranques de celos de un marido que se casó con ella a la fuerza, que son, evidentemente, violentos en potencia. Son, en este contexto, una contundente prueba de amor.

El paso de Agustín Valverde Sr. por Madrid es, entonces, definitivo, y muy beneficioso para todos los personajes. Por supuesto, acorde con la ideología que sustentaba el sermón a Luchi, cada uno debe ocupar su sitio. Así se producirá, como ya hemos comentado. Sus convecinos conseguirán hacerle volver por el expeditivo método de

dedicarle una calle del pueblo, que él, tan modesto, pensará al principio que está dedicada a su hijo. El primero entre sus vecinos volverá a casa, arrastrando, aunque sea de visita, a su familia con él. El habitante del pueblo, el rústico de sainete, el portador en su cestita de los supuestos valores tradicionales de los que viven en la naturaleza, una vez cumplida su misión, una vez depositados sus valores en la hostil y caótica ciudad, volverá al lugar que le es propio, se quitará de en medio, y anunciará al retrato de su difunta esposa su voluntad de reunirse pronto con ella. Queda claro entonces que la película apuesta por una modernidad urbana llena de coches, pero matizada por estos valores tradicionales, que han resultado ser absolutamente reaccionarios, donde cada uno ocupe su lugar en las jerarquías, y las mujeres se queden en casa a hacer *jerseises* y se casen sin haber acabado el bachiller. También, y como reverso, por pueblos muy típicos, baluartes de estos valores patrios, donde los niños jueguen a tirarse piedras ante la paternal y comprensiva mirada del sacerdote, las niñas con polio sean dulces, el alcalde ignorante pero buen tipo, el cacique bonachón, y la gente de la ciudad pueda ir de visita de cuando en cuando a recordar su infancia. Un mapa completo del imaginario social franquista de los sesenta puede entonces trazarse a partir de la película.

La ciudad no es para mí, entonces, es un documento muy útil para nuestras clases. Pero, enlazando con el texto de Eliseo Valle publicado en este mismo volumen, si lo tratamos como lo que es, no como un documento histórico directo, sino como un ejemplo de producto cultural de masas inspirado por los más rancios valores franquistas, y no confundimos a Loeches con Calacierva; a los habitantes de los pueblos españoles sufriendo el franquismo y la guardia civil con los felices vecinos del tío Agustín; a los actores de sainete con la multitud silenciosa convocada para el papel de extras por las puestas en escena de la dictadura. Pero, cuidado, tampoco subestimemos la capacidad de los productos culturales de masas para incidir en el imaginario social, para reforzar determinados elementos y descartar otros, especialmente en un contexto autoritario en el que se insertan en el conjunto de un gigantesco monólogo oficial, y especialmente textos que, como estos, se proponen definir la identidad tradicional colectiva. Pensad, por ejemplo, en el caso de la fiesta de las fallas y la resemantización que opera el discurso oficial del concepto de "pueblo valenciano", convirtiendo las multitudes blasquistas de principio de siglo XX en la vanguardia reaccionaria de los años 70.

Textos como estos pregnan el cuerpo social y hasta cierto punto, lo desplazan hacia sí. En ese sentido, puede invitarse a los estudiantes a encontrar todavía en nuestra ufana sociedad democrática, europea y modernísima de hoy restos de la ideología del tío Agustín: desde la ya mencionada pervivencia de la violencia de género, a una cierta violencia verbal cotidiana especialmente en las relaciones jerárquicas en cualquier ámbito, al sexismo, a las dificultades de las mujeres para incorporarse al mercado laboral en igualdad de condiciones, o a la insistencia de la iglesia católica en pretender tutelar al estado, dictar la agenda e incidir directamente en la legislación civil. Pero en fin, si eso nos pone ligeramente tristes, podemos compensar un poco explicando también a nuestros estudiantes otras versiones de la cultura popular tradicional pensadas desde otro lugar que también han dejado huellas en la sociedad actual. O, lo que es lo mismo, que siempre nos quedará Calabuch.

Bibliografía

BARTHES, Roland. *Mitologías.* Madrid: s.XXI, 1999.

ZUNZUNEGUI, Santos. "*La ciudad no es para mí*", en: VVAA, *Antología crítica del cine español, 1906.1995, Flor en la sombra.* Madrid: Cátedra/Fimoteca Española, 1997. p. 594-596.