

MODERNIDAD Y FIGURAS FEMENINAS EN LA CIUDAD NO ES PARA MÍ*/**

OLGA GARCÍA-DEFEZ

I. UN CICLO PROGRAMÁTICO

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) es el primero de los once films que el actor Paco Martínez Soria protagonizó durante la década comprendida entre 1965 y 1975. Ubicados cronológicamente en el Tardofranquismo, cinematográficamente en la comedia popular y discursivamente paralelos a la retórica pro-desarrollista, pueden categorizarse como un «ciclo programático» por la presencia de unas «constantes temáticas, narrativas y formales» (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012: 297) y por la homogeneidad de su posicionamiento discursivo, atento a las transformaciones económico-sociales de una contemporaneidad marcada por un rápido cambio social.

Su guion es una adaptación de la obra teatral homónima escrita bajo pseudónimo por Fernando Lázaro Carreter en 1961¹. Interpretada con gran éxito por Martínez Soria tanto en teatros de provincias como en Madrid, donde se estrenó en

febrero de 1963, fue el propio actor quien impulsó su adaptación cinematográfica a través de la productora de Pedro Masó, presentándose la solicitud de inicio de rodaje el día 30 de septiembre de 1965². Tras pasar el guion literario por la preceptiva comisión de censura y obtener el permiso de rodaje, este se prolongó hasta diciembre. Se estrenó el día 15 de marzo de 1966, alcanzando un éxito de cuota de pantalla de 4.296.281 espectadores, según datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ICCA, 2017), que contrastó con la denegación de declaración de Interés Especial que había sufrido³.

Su éxito comercial, su alta popularidad y su constitución como film inaugural del ciclo han hecho que sea el que mayor eco historiográfico ha generado dentro de la parquedad historiográfica del cine popular (Pérez Perucha, 1997; Fernández-Mayoralas, 1998; Richardson, 2000; Richardson, 2002; Faulkner, 2006; Huerta Floriano 2012; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012; Huerta

Floriano y Pérez Morán, 2015; Rincón Díez, 2013; Poelzer, 2013).

Sin duda, *La ciudad no es para mí* determinó la posterior carrera cinematográfica de Martínez Soria —catorce películas más hasta su muerte en 1982⁴—, convirtiéndose el largometraje, a su vez, en el germen de un grupo de films cuyo protagonista masculino es una variación del modelo de personaje estereotipado de Agustín Valverde (Martínez Soria), el pequeño terrateniente del pueblo aragonés de Calacierva, que adquiere su condición de «paleta» cuando viaja a Madrid. Este traslado es el que determina que la acción transcurra en dos espacios físicos presentados como opuestos por la voz *over* de la introducción y el que ha orientado los análisis realizados hacia el discurso que gravita alrededor de la dicotomía campo/ciudad como concretización de un enfrentamiento entre tradición y modernidad que solamente puede entenderse en el contexto preciso del Desarrollismo, de modo que para S. Faulkner (2006: 53) «Como propaganda *aperturista*, su propósito es reconciliar la contradicción clave de la España de los años sesenta: tradición (aquí encarnada por el campo) y modernidad (aquí representada por la ciudad)», mientras que para N. Richardson (2002: 72) se trata del «primer film y más popular del subgénero del *paleta*» y «De hecho, en el contexto del cambio económico de la década de los sesenta, la venganza terapéutica del inmigrante que se efectúa en *La ciudad no es para mí* se transforma en su lugar en una celebración de la creciente cultura mercantil a la que él se enfrenta, donde la venganza se logra por medio de las mismas fórmulas capitalistas que el *paleta* protagonista presume atacar».

La contradicción a la que alude Faulkner se origina con la modernidad que durante los «felicis sesenta» comenzaba a instalarse como consecuencia directa de los actos diseñados por el propio gobierno y de factores foráneos imprevisibles, como el Concilio Vaticano II. Independientemente de su origen, estos cambios propiciaron una evolución social retroalimentada con el incremento

lento pero progresivo del acceso de la mujer a la educación reglada y al empleo remunerado, así como con las variaciones demográficas producidas por la emigración y control de la natalidad y el crecimiento exponencial del turismo. Cuestiones que plantearon una serie de tensiones y mutaciones sobre las que el cine popular —como parte integrante de un nicho cultural más amplio— reflexionó sin salirse de los márgenes impuestos por las preceptivas comisiones de censura, siendo *La ciudad no es para mí* un ejemplo de su asimilación como base argumental.

El film de Lazaga muestra un posicionamiento discursivo triple, con una aceptación de las transformaciones económicas, un rechazo de ciertos cambios sociales y una absoluta oposición a la introducción de variaciones en la conducta moral femenina y en la estructura familiar. Un posicionamiento que, además, evitaba cualquier referencia directa argumental a las instituciones estatales y sumergía a los personajes en un limbo apolítico. Este escalonamiento del discurso afecta de forma directa a los personajes femeninos, condicionados por un argumento que los subordina al protagonista masculino y les hace asumir los procesos de transformación económica, les escamotea los sociales y les niega los familiares.

A partir de esta participación de los personajes femeninos en la estructura narrativa y discursiva del film, se articula el presente texto, el cual pretende explicar su función en la construcción del relato y su relación con el concepto de modernidad en un film que estableció la repetición como sistema creativo. Para ello, se ha utilizado el análisis fílmico, se han integrado planteamientos básicos de los estudios de género y se han establecido conexiones con el concepto de biopoder de Michel Foucault y la lectura neobarroca del Régimen de Aurora Morcillo, estableciéndose tres hipótesis iniciales.

La primera, que las estructuras, relaciones y dinámicas de poder que se establecen en el film son inseparables del concepto binario de géne-

ro. La construcción general del discurso parte de una concepción moralmente conservadora y patriarcal de la figura femenina, que coincide con la reforzada por el Régimen y que conecta con una tradición basada en la diferenciación sexual y en un sistema vertical de organización familiar, considerado como natural e inmutable, que determina la caracterización, actuaciones y deseos de los personajes femeninos⁵. Esta línea de pensamiento, asumida por el nacionalcatolicismo, conectaba con épocas anteriores cuidadosamente elegidas por el Régimen, obviando la tradición liberal del país, y habría sido trasladada por los guionistas Vicente Coello y Pedro Masó desde el texto teatral original al guion literario, y por Pedro Lazaga a un lenguaje audiovisual unívoco y de factura canónica. La segunda, la constatación de una doble funcionalidad de las figuras femeninas urbanas en la estructura narrativa y discursiva de la obra: activa porque realizan las acciones que el protagonista masculino categoriza como problemáticas; y pasiva porque sobre ellas se ejerce una acción coercitiva y correctora que determina el metatexto del film. Y, finalmente, que en este esquema que identifica a Agustín Valverde como el sujeto activo y a las mujeres de su familia como los objetos activo/pasivos, se detecta una gradación entre estas últimas que depende de la diferenciación generacional y crea una fisura en la aparentemente cerrada estructura discursiva de la película.

2. TRES GENERACIONES, DOS FAMILIAS, UN MODELO

Agustín Valverde es un tipo de personaje de raíces sainetescas⁶ y costumbristas, con un cierto tono cómico paródico y con reminiscencias del «figurón» de la comedia teatral española (Fernández San Emeterio, 2013: 151-164), que se configura externamente a través de su habla baturra, su forma de vestir y el uso de algunos objetos, llegando a fijar la imagen iconográfica del «paleta» en la memoria colectiva. Pero más importante es su fun-

ción narrativa, equiparable a otros personajes del cine de los sesenta⁷, que le convierte en el eje central del film, «pues son excepcionales los pasajes en los que el protagonista no está presente —física o emocionalmente—» (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012: 303-304). Este androcentrismo del relato condiciona la estructura piramidal de los personajes, colocando a los femeninos más relevantes, es decir, a las mujeres de la familia y a la criada, en una posición inferior a la de Agustín, tanto en la narración como en la estructura familiar, que vuelve a depender de la jerarquización que impone el personaje masculino y responde al sistema binario de géneros que asocia roles familiares y sociales concretos con cada uno de los géneros.

Aparte, se establecen entre los personajes una serie de diferencias que dependen de criterios cronológicos, de tipologías familiares y de conductas morales. Cronológicamente, pertenecen a tres generaciones distintas y se dividen en dos familias en sentido jurídico, porque no comparten el mismo domicilio y porque Gusti (Eduardo Fajardo), el hijo de Agustín, ha creado una nueva familia a través del matrimonio, ya que «es el matrimonio, con sus relaciones conyugales y paterno-filiales, el criterio base de la distinción de una o varias familias» (Bullón Ramírez, 1946: 198). Las tres generaciones se pueden ubicar en la cronología histórica gracias a la coincidencia entre el tiempo diegético del film y su contemporaneidad, otra característica común a la comedia popular, calculando que Agustín y su esposa nacieron entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que implica una participación activa por parte de él en la Guerra Civil, que su hijo y su nuera (Doris Coll) la habrían vivido siendo adolescentes y que Sara, la nieta (Cristina Galbó), pertenecería a la «generación inocente» nacida en la Autarquía. El relevo entre una generación que había vivido tanto la Segunda República como la guerra y una nueva generación educada durante el franquismo, que alcanzaba la edad adulta durante las transformaciones del Desarrollismo, es un tema que aparece con cierta frecuencia en la

cinematografía de los sesenta (*Nueve cartas a Berta* [Basilio Martín Patino, 1965], *El arte de vivir* [Julio Diamante, 1965], *Los chicos del Preu* [Pedro Lazaga, 1967], *Me enveneno de azules* [Francisco Regueiro, 1969], etc.) y que en el film sirve para estratificar a los personajes femeninos, convirtiéndose en una constante en el resto del ciclo.

Un rasgo común entre ambas familias es el bajísimo índice de natalidad que muestran y que claramente contradice el principio procreador asignado a la mujer desde el nacionalcatolicismo y las políticas sociales del Régimen, debidamente legisladas, de apoyo a las familias numerosas. Este índice, además, no se corresponde con los niveles contemporáneos reales, cifrados en 1965 en una media de 2,79 hijos por matrimonio, según el informe FOESSA (Fundación FOESSA, 1966: 45). Esta característica no debía responder a una defensa del «triste porvenir del hijo único» (Vallejo-Nájera, 1938: 40-41), sino a una simplificación argumental necesaria para la estructura dramática —no hay que olvidar el origen teatral del film—, que reduciría el número de personajes a un mínimo suficiente para expresar la que, según Lázaro Carreter, era su finalidad: «no se trata del tópico “menosprecio de Corte”, sino de algo más próximo al nosotros: el de la incomunicabilidad entre personas de distinta cultura, aunque medien entre ellas lazos de sangre» (Ángel Lozano, 1963: 61).

Pero esa incomunicabilidad familiar era más compleja y tiene su principal nudo argumental, que al mismo tiempo se convierte en detonante del papel activo/pasivo de los personajes femeninos y de la triple respuesta discursiva del film, en la relación entre Agustín y su hijo. Una relación que se articula, en primer lugar, a partir de la transición de un modelo de familia que, por su procedencia rural debería de ser extensa, a un modelo de familia nuclear, y, en segundo lugar, a partir del traspaso eventual de poder patriarcal entre ambos, asumiendo Agustín ese poder durante el periodo que permanece en Madrid, sin que esa circunstancia sea excluyente de su condición circunstancial y transitoria de «pa-

leto». Las escenas en las que aparentemente padre e hijo se enfrentan no implican una relación de antagonismo material, porque entre ambos se produce un constante flujo de dinero que refleja una transición naturalizada entre el modo de producción autárquico y el desarrollista, sino que responden al reajuste necesario en la transmisión interrumpida de los modelos familiares y, sobre todo, del poder patriarcal, que ha puesto en peligro el mantenimiento de las normas de conducta femenina. Este posicionamiento en la estructura familiar tenía su correspondiente regularización legal y administrativa y se concretizaba en la figura del cabeza de familia. Según la legislación, Agustín Valverde no es un cabeza de familia en sentido estricto, porque constituye una familia autónoma de un solo miembro, mientras que su hijo sería el cabeza de familia de un hogar que incluía a su esposa e hija. No obstante, en las sustituciones referidas, Agustín se convierte en el cabeza de familia transitorio de la casa de su hijo, no en sentido censal y jurídico, sino porque ostenta el poder y vigilancia implícitos al cargo, alternancia sin posibilidad de simultaneidad que se explica si relacionamos la figura del padre patriarcal y cabeza de familia con conceptos como el *oikodespotes* griego y el *pater familias* romano, coincidentes en que solamente podían existir de forma individual en una casa familiar.

De esta forma, las relaciones entre padre e hijo recalcan la necesidad de la perpetuación del poder patriarcal en la estructura familiar y, al mismo



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

tiempo, ejemplifican la aceptación de la transición de un sistema económico de producción local y de autoconsumo a un sistema incipientemente capitalista y consumista, similar al de las democracias occidentales, coincidiendo con el discurso oficial de un Régimen que se atribuía como éxito propio el desarrollo económico del país, a pesar de las evidentes carencias y consecuencias negativas que fueron detectadas por algunos economistas españoles hacia 1965 (Huertas y Sánchez, 2014: 63).

Ajeno a estas críticas, el aparato propagandístico del Tardofranquismo prosiguió con su tarea de presentar las transformaciones económicas como un logro, idea esbozada ya en 1960 por Francisco Franco (1960: 52), que en su discurso navideño aludió a la «gran etapa de expansión económica, que hemos de emprender ampliamente, prosiguiendo esa política española que ha multiplicado la riqueza nacional»

El film que nos ocupa participa de estas loas al Desarrollismo a través del personaje de Gusti, que rompe con la economía de producción y accede a la clase media urbana a través de la profe-

sión médica, pero también por medio de su esposa, cuya transformación de la «modística» Luciana a la sofisticada Luchy condensa la asimilación de los cambios económicos.

Por tanto, en la diégesis del film cohabitan tres generaciones, dos familias distintas que se funden en una sola durante la estancia de Agustín en Madrid y un único modelo familiar y de conducta femenina, que es impuesto por el protagonista y que surge de su propia identidad y de la caracterización por él transmitida de su difunta esposa. Como ya se ha señalado (Faulkner, 2006: 55; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2015: 201; Richardson, 2002: 79), el retrato de Antonia que Agustín traslada desde Calacierva y su obcecación porque sustituya al Picasso del salón de la casa de su hijo tiene una función cómica que, al igual que otros elementos como la comida, el vestuario y la expresión verbal, condensa la oposición entre tradición y modernidad, pero tiene además una función discursiva que determina que su ubicación en distintas escenas no sea fortuita.



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

El retrato de Antonia, testigo de su ausencia física y de su carácter iconográfico fijado en el tiempo, sirve de modelo de conducta al resto de mujeres de la familia, idea que se transmite filmicamente a través del motivo visual del espejo. La primera vez que aparece la nieta en pantalla está mirándose en el espejo del salón mientras suena una música diegética de aire moderno, viéndose en la misma escena a Luchy practicando gimnasia siguiendo la voz de un magnetófono, electrodoméstico que, junto al tocadiscos, evidencia un incipientemente consumismo. Ambas conversan a la vez que se mueven de forma acompasada. Están en el mismo ambiente, comparten estilo de vida, se sincronizan. Situación que contrasta con la escena siguiente, donde la hija tropieza con Filo (Gracita Morales), la criada, y la increpa, remarcando la separación de las clases sociales entre las mujeres y los distintos roles que desarrollan dentro del ámbito doméstico, ya que el ascenso económico repercute en la liberalización de los trabajos domésticos para Luchy, pero sigue siendo una de las salidas laborales para una emigrante



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

rural. Este mismo espejo vuelve a tomar protagonismo hacia el final del film, cuando la nieta lee a Agustín, posiblemente analfabeto, la carta donde se le comunica que le van a dedicar una calle en Calacierva. En ese momento, el espejo refleja el retrato de la abuela, ganada su batalla al «Pegaso ese», terminando la escena con un fuerte zoom de aproximación, que fácilmente sugiere tanto su triunfo iconográfico sobre la modernidad picassiana como la fijación de su carácter especular y modélico.

El patrón de conducta femenina que trasmite el cuadro de Antonia sirve de pauta para otra categorización de las mujeres del film en tres grupos. Uno, ligado al binomio ruralidad/tradición y formado por la propia Antonia y por Belén, la joven con polio que vive en Calacierva y a la cual Agustín condena a una vida anclada a los valores inmovilistas que defiende: «tú tienes que quedarte sentadica en casa, haciendo jerseises». El segundo incluye a Luchy y a Sara, perfectamente adaptadas al modo de vida desarrollista en su vertiente económica, pero cuya integridad moral está sometida a los peligros de la urbanidad/modernidad, siendo su comportamiento la principal distorsión que Agustín debe solventar. Y entre ambos se encuentra la criada, que transita desde una posición de empatía con Agustín a convertirse en su antagonista con un embarazo no deseado, mostrando otra vertiente de la capacidad corruptora de la gran ciudad.

3. FEMINIDAD Y ESPACIO PÚBLICO/PRIVADO

Todo el film se organiza narrativa y discursivamente a partir de un esquema dual de elementos contrarios, esquema que se aplica también en parcelas concretas, como la utilización simbólica del espacio físico para configurar un relato defensor del inmovilismo social y familiar femenino. En *La ciudad no es para mí* los espacios aparecen de forma marcadamente dicotómica (Calacierva/Madrid; casa pueblo/piso ciudad; espacio público/privado) y asociados a la tradición o a la modernidad



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

de forma muy explícita, de acuerdo con la severa univocidad del film y una puesta en escena al servicio de su diferenciación.

En las escenas que siguen a la llegada de Agustín a Madrid, la criada le informa de que su nuera Luchy «lo que se pasa es el día por ahí, que si el *bridge*, que si la canasta, que si el ropero, que si la tómbola para los niños pobres», información verbal que contradice la información visual que se ofrece, ya que Luchy solamente aparece en escenarios exteriores cuando va a la clínica de su marido y se encuentra con Ricardo (Sancho Gracia), el joven médico que le envía cartas de amor anónimas para cortejarla, y cuando posteriormente tiene una cita clandestina con él en el Hotel Richmond. Con estas dos salidas al exterior de Luchy, se intenta identificar el abandono femenino de la esfera privada del hogar y su incursión en la esfera pública con el peligro de una corrupción moral concretizada en la pérdida de la virtud femenina y el adulterio. De esta forma, el piso de Madrid se convierte en el motivo visual del cerco, estableciéndose un den-

tro/fuera que alude directamente al mantenimiento de unos códigos morales concretos, asociándose el espacio exterior con su alteración. El acceso femenino al espacio público, mayor en la sociedad real que en la diégesis fílmica, no será posible para Luchy hasta que finalice su re-asimilación de los valores morales perdidos en la ciudad y tendrá lugar en Calacierva, en el homenaje final a Agustín.

Este proceso conecta con la afirmación de que «En la Nueva España de 1939, el estado reactivará las virtudes del Siglo de Oro —devoción, pureza y domesticidad—» (Morcillo Gómez, 2015: 11), otorgando tal importancia a la virtud femenina que su pérdida se intentaba controlar tanto con la presión social como con la norma legal (tipificación penal del adulterio y obligación hasta 1961 de abandonar el trabajo remunerado al contraer matrimonio). Esta teoría del carácter neobarroco del Régimen elaborada por Morcillo recuerda que desde el Medioevo la literatura había recogido reglas de comportamiento femenino, tanto fuera como dentro del matrimonio, pero que fue durante la Contra-

rreforma del siglo XVI cuando se editaron una serie de obras que con posterioridad sirvieron de sustento ideológico a la moral nacionalcatólica y que se detectan en parte del discurso del film, basado, recuérdese, en la pluma docta de Lázaro Carreter. De este modo, algunos principios presentes, tanto en la obra como en la adaptación cinematográfica, parecen una traslación audiovisual de textos de Juan Luis Vives, autor de *De institutione foeminae chistianae* (1524) y de *De officio mariti* (1529), en el que afirma que: «La mujer es un animal con considerable inclinación a los placeres: el hogar será para ella como una extensa ciudad, de forma que raramente salga de él, y cuantas veces ponga el pie fuera del umbral, lo haga con el mismo talante que si emprendiera una peregrinación» (Vives, 1994: 171), así como de Fray Luis de León, clérigo que prestó especial atención a la institución matrimonial y por ende, a la función de la mujer dentro de ella, escribiendo *La perfecta casada* en 1583, en la que afirmaba: «Rodeó, dice, “los rincones de su casa”, para que se entienda que su andar ha de ser en su casa, y que ha de estar presente siempre en todos los rincones de ella, y que, porque ha de estar siempre allí presente, por eso no ha de andar fuera nunca» (De León, 1967: 242-243). Esta asimilación del ámbito doméstico como espacio natural de la mujer era, como vemos, una idea anterior absorbida por el nacionalcatolicismo, pero que en los sesenta comenzaba a zozobrar debido a unos cambios económico-sociales que eran evaluados de forma distinta en los films contemporáneos, llegando, por ejemplo, a ser uno de los núcleos temáticos del ciclo protagonizado por Manolo Escobar (Crumbaugh, 2002: 261-276; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2013: 189-216). En el caso de *La ciudad no es para mí*, Luchy y su anclaje al ámbito privado refleja esta neobarroquización que coincide con el discurso desarrollista y su «resistencia a aceptar todas las consecuencias del desarrollo» porque «está bien si el desarrollo significa un incremento en el disfrute de bienes materiales, pero no si lleva consigo el cambio de estructuras más complejas»⁸.



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

En el proceso ejercido por Agustín para reconducir las acciones de Luchy en la esfera pública hay una escena que condensa toda su capacidad autoritaria procedente de unas relaciones de poder que dependen de su posicionamiento en la estructura familiar. Cuando este descubre que Luchy se va a citar con Ricardo, acude al Hotel Richmond y después de enfrentarse al joven («no te me pongas farruco», «anda, vete, pero pa'siempre»), espera a que llegue su nuera. Esta entra en pantalla elegantemente vestida y realizada por una cámara colocada levemente contrapicada. Cuando es obligada por Agustín a sentarse, se desarrolla un largo plano/contraplano salpicado por una retahíla de sentencias como «aquella modistica ha llegao a ser toda una señora, y ha 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?» y «Lo que te pasa es que te estás haciendo vieja, has querío echar ramicas verdes, y eso, a tus años da mucha pena y mucha risa». Con ellas, Agustín se convierte en juez del alma de Luchy, puesto que no juzga una acción, sino un deseo frustrado. Esta escena, en la que ningún elemento de la puesta en escena está exento de intencionalidad, coloca la decoración, la interpretación, los movimientos de cámara y el montaje al servicio de la tensión narrativa que supone el intento de pecado de Luchy y su castigo con el escarnio público ante unos espectadores reconvertidos en tribunal, logrando que en la

humillación pública se halle su penitencia. Esta demostración de poder por parte de Agustín recuerda la tradición contrarreformista relatada por Foucault que centraba la práctica de la confesión en la desobediencia al sexto mandamiento («no cometerás actos impuros») y convertía al cuerpo y al deseo en instrumentos de pecado. Pero habría que hacer una matización. La acción de Luchy no se explica originada por su apetito sexual, ya que en ningún momento expresa deseo físico por Ricardo, sino como consecuencia de otro tipo de carencias, más afectivas, que surgen de la poca atención que le presta su marido, incidiéndose así en la idea del carácter materno/asexual femenino. Por otra parte, la facilidad con la que Luchy se somete a Agustín («¿pero no te das cuenta de que te estoy hablando más como padre tuyo que de Agustín?») surge de una idea arraigada en el sistema patriarcal a través del «monomito» (*monomyth*) bíblico de la *Aquedá* o «nuestra disposición a confiar en nuestros padres» (Garret, 2009: 85-88), que impide que cuestione su autoridad. Una vez sometida, Luchy vuelve a aparecer en la siguiente secuencia con la cámara ubicada en la misma posición, realzando su presencia, pero esta vez va vestida con ropa doméstica y se encuentra en su salón. Ha vuelto al espacio doméstico, al lugar que le corresponde.

Sobre Filo, la criada, recordemos que de la misma generación que Luchy, pero separada por la brecha social, también se aplica el principio de reducir a la mujer al ámbito privado, ya que en



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

pantalla solamente aparece fuera de la casa cuando el espacio público del supermercado es una prolongación de sus labores domésticas y cuando, acompañada de Agustín, acude al mercado para enfrentarse al hombre que la sedujo, reincidiendo así el film en mostrar el espacio público como el lugar de pérdida de la virtud.

4. DOMINIO SOBRE EL CUERPO FEMENINO

La segunda hipótesis planteada alude a la doble funcionalidad de las figuras femeninas, activa porque realizan acciones que provocan la reacción del protagonista masculino, y pasiva porque sobre ellas se ejerce un control que las sitúa en el concepto de docilidad de Foucault, quien definió al cuerpo dócil como aquel «que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado» (Foucault, 2005: 140). Siguiendo esta definición, es dócil el cuerpo de Luchy, sometido a la disciplina de la gimnasia diaria para mantener su esbeltez y que ve coartada su libertad sexual; lo es el cuerpo de Belén, sentenciado a un estatismo físico y vital, y lo es el cuerpo de Filo, sobre el cual no puede decidir y es entregado a un marido para cumplir su función reproductora dentro de los límites del matrimonio. Filo es el personaje más polisémico, porque desde el punto de vista social condensa la explicación de la emigración como un nuevo cambio ligado a las transformaciones de los sectores económicos y de las formas de producción⁹, desde el punto de vista económico muestra su diferenciación de una clase media que avanza y se afianza y discursivamente sufre una evolución que la hace transitar desde el establecimiento de puntos de contacto con Agustín, por su común origen rural, a un antagonismo transitorio por su embarazo extramarital. Pero, sobre todo, ejemplifica el control y el dominio del cuerpo femenino que desde los principios nacionalcatólicos y la creación del Nuevo Estado se ejercía de forma sistemática sobre las mujeres. La escena en la que Filo adopta



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

la condición de «criada ladrona» (Pedrosa, 2011: 5-17) es un nudo narrativo que permite que tanto Agustín como los espectadores conozcan que está embarazada tras un encuentro sexual fugaz, provocando en él una reacción («que me da rabia y coraje de ver que suis como suis, sin miaja de conocimiento») que desemboca en una suplantación de personalidad para conseguir una boda forzada —«medio único de constituirse la familia» (Bullón Ramírez, 1946: 190)—, que supone un control de la libertad de Filo en todos los ámbitos: sexual, corporal y legal. Pero es también un ataque al mito de don Juan en la versión creada durante la segunda mitad del siglo XIX, que, tras eliminar los componentes religiosos y sobrenaturales presentes desde el Barroco y el Romanticismo, se centraba en el carácter puramente donjuanesco de acción carnal sobre las damas (Fernández, 2000), consiguiendo una reconducción del instinto sexual masculino al ámbito del matrimonio, instinto que en el film aparece sublimado a través de la copiosa comida que Filo comienza a suministrar en exclusividad a su nuevo marido.

Tanto la acción sobre Filo como la anteriormente referida sobre Luchy tienen en común ejemplificar el nivel de vigilancia de una sociedad que, a través de la ley y del control social («no

puedo volver al pueblo», dice Filo), trataban de determinar la identidad, la sexualidad y cualquier aspecto de la vida femenina, función que en el argumento es asumida por un personaje que, desde su posición patriarcal, ejerce un sistema de vigilancia panóptico (lo que no ve, lo oye directamente o a través de teléfonos e interfonos), que convierte al cuerpo femenino en una prolongación del masculino, anulando su autonomía. Un control que ya

había sido anticipado en la trama con el personaje de Belén, cuyo estatismo, reforzado visualmente por sus dificultades para andar, es el contrapunto de la libertad de movimiento de Sara, cuyo futuro, a pesar de la insistencia de Agustín por ligarla a Calacierva, se adivina diferente.

5. EL FUTURO HA LLEGADO

La gradación que sufren los personajes femeninos tiene su evidencia en el tratamiento narrativo de la nieta, cuya relación con su abuelo presenta en menor medida los efectos de su autoridad y consigue por parte de él unos intentos de comprensión que están ausentes en las relaciones con el resto de mujeres («siéntate abuelo, aquí a mi lado, quiero que hablemos de un asunto muy serio», «necesito que me ayudes, con mis padres nunca puedo hablar») y que tienen su punto álgido cuando la acompaña al espacio público del pub, creando una escena-tipo con música moderna diegética, que se repetirá en films posteriores del ciclo. Esta escena evidencia una clara asociación entre la música pop y la modernidad, dejando a la música tradicional de raíz aragonesa el acompañamiento de escenas en las que se establece una correspondencia con la tradición, apareciendo siempre de forma diegética



La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

la primera, como una irrupción de la modernidad en el relato, y la segunda con continuos *leitmotiv* extradiegéticos, excepto en la escena final de clausura en Calacierva. De esta manera, se inserta el film en «un cine en el que, al igual que ocurre con las películas destinadas a todos los públicos, se producen confrontaciones entre la tradición y la modernidad, en torno a la que se debatía el régimen franquista en esos años del aperturismo, lo que dio lugar a una hibridación entre la música popular juvenil cargada de connotaciones que llegaba desde Gran Bretaña y América como elemento moderno, y el casticismo y valores propios que propone el gobierno como símbolo de identidad cultural» (Olmo Cano, 2015: 51).

La caracterización de la nieta a través de sus formas de ocio, gustos musicales, recursos lingüísticos y modo de vida urbano, así como su mayor inmersión en el espacio público y su pertenencia a una generación que afronta la modernidad desde la adolescencia, la sitúan en un nivel distinto al de sus padres, recibiendo al mismo tiempo un trato más permisivo por parte de Agustín, porque los cambios que denota son sociales, pero todavía no son morales, ya que su adolescencia la sitúa en una fase pre-sexual. Pere Ysàs (2007) se preguntaba en «¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social» qué actitud política general adoptó esta nueva generación de españoles, con mejores condiciones de vida, y que se debatían entre la aceptación callada y el cuestionamiento

del Régimen. Esta pregunta queda en el film sin respuesta, porque aunque la película presenta una estructura narrativa cerrada y circular —que explota la carga emocional del reconocimiento público de Agustín en Calacierva, tanto de su familia y paisanos como de los habitantes reales de Loeches, anacrónicamente caracterizados con trajes aragoneses—, el cierre no es perfecto y el espectador medio puede intuir que en la vida real Sara tendría un futuro distinto en el que la modernidad superaría a la tradición.

6. CONCLUSIONES

La ciudad no es para mí constituye el inicio modélico de un ciclo basado en la repetición de elementos formales, narrativos y discursivos. Concebida como una comedia popular que buscaba repetir el éxito comercial obtenido con la versión teatral precedente, y pudiendo ser definida como una «comedia desarrollista», ha sido analizada como paradigma de la oposición entre tradición y modernidad, constatándose su adhesión al grupo de films que contienen mecanismos fílmicos, tanto visuales como narrativos, que siguen el modo de representación de los géneros sexuales y conciben las relaciones de poder intrafamiliares bajo las normas del sistema patriarcal y la moral nacional-católica en un contexto muy preciso de cambio y evolución.

Este texto se ha centrado en el papel desarrollado por los personajes femeninos, necesariamente secundarios en una estructura narrativa androcéntrica, evidenciando que el film se posiciona discursivamente con una aceptación de las transformaciones económicas del Desarrollismo, y al mismo tiempo se constituye en una feroz respuesta inmovilista —envuelta en una aparente banalidad argumental salpicada de *gags* cómicos— a cualquier tipo de cambio que afectase de forma directa a la virtud femenina, al papel de la mujer dentro y fuera del hogar y a los cambios en la estructura familiar vertical y patriarcal.

La familia ficticia de *La ciudad no es para mí* integra algunos cambios económicos y sociales de los años sesenta como las transformaciones de los sistemas económicos de producción, la conversión del «padre productor» en un «padre proveedor», el reforzamiento de una clase media urbana que adopta un consumismo incipiente, un mayor acceso a los estudios superiores, nuevas formas de ocio y un modo de vida urbano que individualiza las relaciones sociales. Pero también recoge una categorización como problemas de algunas actuaciones que esa misma modernidad generaba y que se centran en la posibilidad de una ruptura del concepto construido de feminidad, en una pérdida del control sobre el cuerpo «dócil» femenino y en un debilitamiento del sistema patriarcal como base de la estructura familiar. Todo ello a través de una estructura narrativa donde destaca la doble funcionalidad de los personajes femeninos, quienes se encargan, por una parte, de actuar como motores narrativos siguiendo unos impulsos calibrados como inmorales, que posibilitan así la acción del protagonista masculino, y que, por otra, asumen al mismo tiempo su vigilancia y control con una pasividad y una falta de cuestionamiento completos, dejando como única vía posible de cambio el futuro extradiegético del personaje de la nieta. ■

NOTAS

* Este trabajo ha contado con la ayuda de la Beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

** Todas las traducciones al castellano de las citas de textos publicados originalmente en inglés que figuran en el presente artículo han sido realizadas por la autora.

1 El pseudónimo empleado por Lázaro Carreter fue el de Ángel Lozano. *La ciudad no es para mí* se estrenó en el teatro Principal de Palencia en junio de 1962, en el teatro Talía de Barcelona en agosto de 1962, y en el teatro Eslava de Madrid en febrero de 1963. Fue editada por Escelier en 1965 (nº 448 de la colección «Teatro») y ree-

ditada por la misma casa editorial en 1970. Sobre la obra teatral, ver la tesis de Laura Arroyo Martínez (2013).

- 2 Archivo General de la Administración. Caja (3) 121, 36/04926.
- 3 Archivo General de la Administración. Caja (3) 121, 36/04926.
- 4 «La ciudad no es para mí» supondrá el traslado del éxito de Martínez Soria del teatro al cine y abrirá un periodo de producción intensiva de películas cortadas por el mismo patrón y casi siempre gestionadas por la mano hábil de un Lazaga, con el que llegará a filmar hasta diez films en doce años» (Pérez Perucha, 1997: 595).
- 5 La concepción de la masculinidad durante el Régimen no fue homogénea y en el film se detectan elementos que ilustran los cambios producidos. Sin espacio para desarrollar el tema, se recomienda ver: Muñoz Ruiz, 2007, 245-285.
- 6 Referencias al sainete aludidas en el propio film: «a mí me divierten estos tipos de sainete», que conectan con lo establecido por Ríos Carratalá (1997) sobre la ausencia de sainetes, género estrictamente teatral, en la filmografía española y la presencia de rasgos sainetescos en algunos films, visibles en la puesta en escena, en los argumentos y en las interpretaciones.
- 7 En este sentido, los films protagonizados por Martínez Soria durante el Tardofranquismo, coinciden discursivamente con los del ciclo de Manolo Escobar y Marisol. De acuerdo con Pérez-Gómez (2010: 153), «Este retrato se repite en las otras dos películas de este ciclo de la artista, tanto en *Un rayo de Luz* como en *Ha llegado un ángel*, en el que una chica de origen humilde llega a casa de unos familiares cercanos de buena posición económica pero con ciertos valores morales degradados como sucede con el personaje del abuelo en *Un rayo de Luz*. Marisol encarna un tipo de personaje que viene del ambiente rural para corregir los vicios de la vida moderna provocados por la vida de la ciudad, como elementos destructores de la familia, ya que se supone que de los pueblos y del ambiente rural se conservan las tradiciones y las virtudes del pueblo español. Este tipo de personaje fue llevado al paroxismo por Paco Martínez Soria en el díptico *La ciudad no es para mí* (1965) y *Abuelo Made in Spain* (1969) ambas de Pedro Lazaga, en la que el

personaje protagonista de ambas, carente de la simpatía y la amabilidad de los personajes interpretados en esta época de la actriz malagueña, llegaba a la ciudad para imponer las férreas costumbres matrimoniales y morales de la España profunda no dejando margen de libertad a los familiares del protagonista». También Rincón Díez (2013: 90-101) los ha comparado con los de Marisol.

- 8 Reflexiones de los sociólogos encargados del informe FOESSA elaborado en 1965 (Fundación FOESSA, 1966: 19).
- 9 A este respecto, afirman Huertas y Sánchez (2014: 47): «En lo que se refiere a datos relacionados con la población activa, por sectores y en los mismos años, nos encontramos con que de un 42% de trabajadores ocupados en el sector primario (agricultura) en 1960, pasamos a un 30% en 1966; en el sector secundario (industria), de tan solo un 28% en el años de referencia se sube a un 45% seis años después; y, finalmente, en el sector terciario (servicios), se incrementa el número de empleos de un 30 a un 35%».

REFERENCIAS

- Ángel Lozano, F. (6 de febrero de 1963). Autocrítica de *La ciudad no es para mí*, que se estrena hoy en el Eslava. *ABC*, 61.
- Arroyo Martínez, L. (2013). *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bullón Ramírez, A. (1946). El concepto español de cabeza de familia. *Revista de estudios de la vida local (1942-1984)*, 26, 185-201. <http://dx.doi.org/10.24965/real.vi26.5868>
- Crumbaugh, J. (2002). Spain is Different: Touring late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, 3(3), 261-276.
- De León, F. L. (1967). *La perfecta casada*. Madrid: Aguilar.
- Faulkner, S. (2006). *Cinema of Contradiction*. Edimburgo: Edinburg University Press.
- Fernández, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Fernández-Mayoralas Palomeque, J. (primavera-verano, 1998). Ideología y evolución socioeconómica en el cine del franquismo. *Tiempo y Tierra*, 6, 153-190.
- Fernández San Emeterio, G. (2013). Del teatro áureo a la zarzuela decimonónica: *Entre bobos anda el juego y Don Lucas del Cigarral*. *EPOS. Revista de Filología*, 29, 151-164. <http://dx.doi.org/10.5944/epos.29.2013.15187>
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Franco, F. (30 de diciembre de 1960). Mensaje de fin de año del Jefe de Estado a todos los españoles. *ABC*, 52.
- Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Fundación FOESSA.
- Garret, G. (2009). *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los «comics» y en las películas*. Santander: Editorial Sal Terrae.
- Huerta Floriano, M. Á. (2012). Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada. En C. Mateos Martín et alii (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-14). La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Huerta Floriano, M. Á.; Pérez Morán, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el «ciclo Paco Martínez Soria», *Comunicación y sociedad*, 25(1), 289-311.
- (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación social*, 68, 189-216. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2013-974>
- (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: tradición y modernidad. *Historia Actual Online*, 37, 201-212.
- Huertas, P., Sánchez, A. (2014). *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: CVG.
- ICAA Catálogo de Cine Español. Catálogo de películas calificadas. 2017. Recuperado de <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=4050>
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Muñoz Ruiz, M. d. C. (2007). Género, masculinidad y nuevo movimiento obrero bajo el franquismo. En J. Babiano (ed.), *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero bajo el franquismo* (pp. 245-285). Madrid: Catarata.
- Olmo Cano, J. (otoño, 2015). Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso. *Cuadernos de Etnomusicología*, 6, 44-67.

- Pedrosa, J. M. (2011). La criada «que hurtó la taça o perdió el anillo»: Alfonso X, Fernando de Rojas, Lope de Rueda. *Criticón*, 113, 5-17.
- Pérez-Gómez, M. Á. (2010). Tómbola como paradigma del cine con niño español, *Frame*, 6, 146-158.
- Pérez Perucha, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Poelzer, M. (2013). *The Representation of Development in the 1960s in Popular Spanish Films*. Tesis doctoral. Ottawa: Carleton University.
- Richardson, N. E. (2000). «Paleta Cinema» and the Triumph of Consumer Culture in Spain: the Case of Pedro Lazaga's «La ciudad no es para mí». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 61-75.
- Richardson, N. E. (2002). *Postmodern Paletos. Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Londres: Associated University Presses.
- Rincón Díez, A. (2013). Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine. *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, 2, 90-101.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Vallejo-Nájera, A. (1938). *Política racial del Nuevo Estado*. San Sebastián: Biblioteca España Nueva.
- Vives, J. L. (1994). *De officio mariti. El oficio del marido*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Ysàs, P. (2007). ¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social. *Ayer*, 68, 31-57.

MODERNIDAD Y FIGURAS FEMENINAS EN LA CIUDAD NO ES PARA MÍ

Resumen

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966) es la película más analizada de las interpretadas por Paco Martínez Soria, ya que fue su primer éxito cinematográfico, obtuvo una gran popularidad y creó un modelo de personaje. Pero mientras que los análisis se suelen centrar en la dicotomía campo/ciudad, el texto plantea un análisis centrado en la función de los personajes femeninos en la estructura narrativa y discursiva, encontrando que estos presentan una doble función activo/pasiva que los convierte en motores narrativos y, al mismo tiempo, en receptores de la acción del personaje masculino principal. Además, el film presenta un triple discurso acerca de su contexto, con la aceptación de los cambios económicos, la asimilación parcial de los sociales y el rechazo de los cambios morales y en la estructura familiar.

Palabras clave

La ciudad no es para mí; Paco Martínez Soria; cine del Tardofranquismo; estudios de género.

Autora

Olga García-Defez es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, máster en Historia del Arte y Cultura Visual por la Universidad de Valencia y la Universidad Jaime I de Castellón, doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y becaria FPU en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia. Actualmente es miembro del Aula de Cinema de la UV, vicepresidenta de la Asociación Cinefórum L'Atalante y vicepresidenta de la Asociación Pangaea de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia. Contacto: olga.garcia@uv.es

Referencia de este artículo

García-Defez, O. (2018). Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 205-220.

MODERNITY AND FEMALE FIGURES IN LA CIUDAD NO ES PARA MÍ

Abstract

La ciudad no es para mí (The City Is Not for Me, Pedro Lazaga, 1966) is the most analysed of all of Paco Martínez Soria's films, as it was his first cinematic success, achieving great popularity and establishing a character type. But while most studies have focused on the country/city dichotomy, this article offers an analysis focusing on the role of female characters in the film's narrative and discursive structure, positing that these characters fulfil a dual active/passive role that makes them narrative motors and, at the same time, targets of the action of the male protagonist. Moreover, the film presents a threefold discourse in terms of its context, with the acceptance of the economic changes, the partial assimilation of the social changes and an outright rejection of the changes to moral values and family structure.

Key words

La ciudad no es para mí; Paco Martínez Soria; Late-Francoist Cinema; Gender Studies.

Author

Olga García-Defez holds a bachelor's degree in art history from Universitat de València, and master's degrees in art history and visual culture from Universitat de València and Universidad Jaime I de Castellón. She is currently completing a doctorate in art history at Universitat de València, where she is a FPU Fellow in the Department of Language Theory and Communication Sciences. She is also a member of Universitat de València's Aula de Cinema film club, vice president of the Asociación Cinefórum L'Atalante, and vice president of the Department of Geography and History's Asociación Pangaea at Universitat de València. Contact: olga.garcia@uv.es

Article reference

García-Defez, O. (2018). Modernity and Female Figures in *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 205-220.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com