

1.1. LA CIUDAD Y EL CAMPO: LAS IMAGENES OPUESTAS DE “EL OTRO”

MARIA ANTONIA GARCIA DE LEON

La mirada urbana construye para el mundo rural un estigma que se condensa en la figura social del paleta, constituyendo un claro ejemplo de etnocentrismo cultural. Dentro de una propia comunidad la forma de racismo que encierra esa figura no tiene sentido. Imposible de darse entre iguales. Es el contraste campo/ciudad, rural/urbano, la tensión entre dichos polos, la que proporciona la plataforma en que puede surgir esa desvalorización de lo rural y de sus habitantes¹.

Cateto, cazurro, destripaterrones, ignorante, paleta, palurdo, rústico, tosco, zafio y un largo etcétera componen la retahíla con la cual los diccionarios describen el mundo rural. Opuestamente, lo urbano está asociado o definido, en ellos, como cortesía, buenos modales, educación, sociabilidad, etc.². En el primer caso, los despectivos, el insulto; en el segundo, el encomio. La lengua no hace sino cristalizar o traducir en palabras las relaciones de dominación que componen el mundo social. Los diccionarios, a través de sus definiciones, refuerzan y perpetúan dichas relaciones. Clasismo, racismo, sexismo ... son rasgos inscritos en ellos³.

En estas páginas, expondremos las difíciles relaciones que han compuesto el binomio rural/urbano, en la sociedad española, dificultad aún vigente en la actualidad. Para ello nos vald্রে-

¹ Berlanga nos ha mostrado, a través de magníficas películas, pequeños pueblos con gente organizándose inteligentemente, a diferencia de la estupidez tópicamente otorgada a la figura fílmica del «paleta», vr.gr.: «Bienvenido, Mr. Marshall» o «Los jueves, milagro».

² Del Diccionario de la Real Academia de la lengua: *rústico*: derivado de «rus», el campo. Adjetivo: relativo al campo. Figurado: tosco, grosero, modales rústicos. *Urbano*: derivado de «urbs», la urbe. Adjetivo: relativo a la ciudad. Figurado: cortesano, de buen modo.

³ A. García Meseguer puso de manifiesto el sexismo del contenido del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, en su obra *Lenguaje y discriminación sexual*. EDICUSA, Madrid, 1977. Ello provocó que ciertos términos fueran corregidos.

mos del excelente archivo de la memoria social que constituye el cine. Pero no es, en absoluto, nuestro objetivo historiar la figura del paleta en el cine español. De él extraeremos sólo personajes que sirvan de glosa a nuestro discurso. Ellos constituyen un buen pretexto para ensamblar nuestro análisis que se nutre de la perspectiva sociológica.

Hemos elegido tres fogonazos del cine español, tres momentos con personajes arquetípicos. Los tres traen el recuerdo de épocas muy diferenciadas tanto de la sociedad española como de su cine y muestran entre sí contrastes de interés. Corresponden a tres fases del éxodo rural: la emigración de campesinos en la postguerra, el asentamiento urbano de dicha emigración en los años del desarrollo económico y, por último, la época actual en la que se refleja un fenómeno migratorio consolidado. La primera fase está plasmada en la película "Surcos" (J.A. Nieves Conde, 1951)⁴. La segunda está simbolizada por "La ciudad no es para mí" (Lazaga, 1966), que constituyó un fenómeno por el inmenso público que atrajo. La tercera fase elegida está representada por el filme "¿Qué he hecho yo para merecer esto!" (Almodóvar, 1984).

El objeto de estudio nos obliga, en cierta manera, a un tratamiento que se conoce como "los libros de doble techo", o sea, el de arriba y el de abajo, generado éste por las notas a pie de página. En este trabajo se reproducen diálogos, frases, situaciones fílmicas, a las que a veces, no se ha querido mezclar con el discurso sociológico que las explica, estando éste expuesto en las notas a pie de página.

⁴ Sobre este filme y otros pocos que reflejaban la realidad española de la época, F. Álvarez Uría y J. Varela han indicado: «La sociología funcionó como un dispositivo de oposición política cuando se produjo una cierta liberalización prolongando así el papel jugado en los años cincuenta y primeros sesenta por determinadas películas y obras literarias (...). En este sentido, los sociólogos críticos concedieron un valor de análisis sociológico a "Surcos", a "Bienvenido Mr. Marshall" y a "Calle Mayor"». «La galaxia sociológica». Ponencia del XII Congreso Mundial de Sociología. Madrid, julio de 1990.

"El campesino no deviene "estúpido" más que allá donde está preso por las ruedas de un gran imperio, cuyos mecanismos burocráticos o litúrgicos lo convierten en extranjero". Max Weber⁵.

1. DEL CAMPO A LA CIUDAD. (LOS AÑOS CINCUENTA)

Del campo a la ciudad vinieron los campesinos, y la ciudad de llegada por excelencia fue, en principio, Madrid⁶. Madrid, lugarón avanzadilla de La Mancha que no pudo ocultar su miseria al ojo culto del viajero extranjero, pero que, sin embargo, obnubilaba a aquellos emigrantes pobres que venían a instalarse en la ciudad. Para ellos no contaba la mala impresión que, en 1845, anotó el viajero inglés Richard Ford:

*"Madrid es residencia desagradable y malsana. El sol, el calor y el resol son africanos; a esto, como si fuera una burla del clima, hay que añadir los vientos siberianos ..., foco de tuberculosis y de pulmonías. El promedio de muertes en Madrid es de uno cada 28, mientras que en Londres no pasa de uno por cada 42 ... Los habitantes de la ciudad piensan que Madrid es la envidia y la admiración de la humanidad. Donde quiera que se oiga su nombre, el mundo enmudece de espanto; donde está Madrid calla el mundo". Y añade Ford: "Incluso los Grandes de España no tienen más que una capa de brillo europeo en su comportamiento godo-beduino. El Rastro es el zoco de la capital"*⁷.

Al Madrid depauperado de la postguerra llega la familia campesina del filme "Surcos" (1951) que nos valdrá de ilustración. En su presentación, figura el siguiente texto del escritor Eugenio Montes que trata de reflejar el espíritu del filme hacia

⁵ *El judaísmo antiguo*. La cita ha sido tomada de P. Bourdieu, «Reproduction interdite». *Études rurales*, núm. 113-114, 1989.

⁶ Salustiano del Campo señala que el dato más sobresaliente en las cifras de crecimiento de la población española entre 1900 y 1970 es el extraordinario crecimiento de Madrid. *Análisis de la población española*. Ariel, Barcelona, 1972, pág. 23.

⁷ Datos recogidos del artículo «Madrid», de F. Fidalgo, suplemento de *El País*, 5-6-1988.

aquel intenso éxodo del campo a la ciudad, en los años cincuenta:

“Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad, convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo. Esto no es símbolo, pero sí un caso, por desgracia, demasiado frecuente en la vida actual”.

Surcos, gravemente peligrosa

García Escudero, director general de cinematografía, en la época que se filmó, decía de ella: *“Es la primera película española con categoría internacional; la primera película cara a la realidad en un cine vuelto hacia el cartón piedra”*. La película fue declarada de interés nacional, mientras que, por otro lado, la censura la mutilaba y recibía la calificación de “gravemente peligrosa” por parte de la Iglesia. Es significativo el cambio obligado del final del filme: la familia de emigrantes decide retornar al pueblo, tras vivir en la ciudad múltiples desgracias. La hija veinteañera no se resigna a la vuelta y salta del tren en marcha para seguir en la ciudad el camino de la prostitución que ya había iniciado en ella. Este final irritó sobremanera a la censura, que obligó a suprimir esta escena. García Escudero no duró ni un año en su cargo⁸.

Años más tarde, en 1959, cuando el filme “Los golfos” tiene que pasar la censura, Carlos Saura relata, entre sus múltiples cortes, el siguiente: *“Era el momento, en que uno de los chicos que estaba apoyado en un poste, al atardecer, y se veía Madrid al fondo, decía: “Es difícil llegar a ser alguien aquí”, esa frase fue suprimida”*⁹. Fue una pe-

⁸ F. Méndez-Leite: *Historia del cine español*. Guía del Ocio, Madrid, 1975, pág. 131. También se han consultado sobre aspectos históricos del cine español: *Cine Español, 1896-1983*. Obra colectiva, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984. F. Méndez-Leite, *Historia del cine español*, dos vols. Ed. Rialp, Madrid, 1965, y las diversas monografías de la colección Cuadernos Anagrama.

⁹ F. Méndez Leite, op.cit.

lícula desesperanzada sobre la ciudad. El “establishment” obstaculizaba cuanto podía una visión crítica y realista de las duras condiciones en las que se estaba produciendo el crecimiento urbano y, por el contrario, potenciaba un cine de evasión hacia los valores históricos hispanos y, en cuanto fue posible, en los años 60, subrayó una modernización a la española. “Spain is different”, fue el slogan de la época.

La llegada a la ciudad

*“Era el Madrid de la postguerra, con sus miedos y sus escaseces, sus recelos y sus chorros de coba descarada al poderoso: *primum vivere*”. C. J. Cela.*

Una estación madrileña repleta, el altavoz vocea: “Trenes procedentes de Valladolid, Zamora, Salamanca, efectuarán su entrada ...”. Una familia compuesta por un matrimonio maduro más hijo e hija veinteañeros llega acarreando abultadas maletas, atadas con cuerdas; la madre porta una cesta con tapas donde lleva dos pollos. Los bultos dificultan los movimientos de bajada, obstaculizan el paso de otros en el andén. Se oye a un hombre irritado que dice: “¡So burra, so tonta! ¿No ve usted por dónde va?”. Otro responde: “*Es que es de pueblo*”. Ya fuera de la estación, entre risas mordaces, se producen estos comentarios callejeros sobre la familia de emigrantes: “¿Van de mudanza? ja, ja. ¿Dónde se habrán dejado los colchones?”. El trayecto de la estación a la casa de los parientes que los van a albergar, lo hace la familia acompañada por un hijo mayor, Pepe, que ha hecho la mili en Madrid y sabe desenvolverse un poco por la ciudad.

No llegan a Manhattan, llegan al depauperado Madrid de la postguerra, exactamente al metro de Lavapiés y, dos manzanas más allá, a una corrala, donde el hacinamiento de niños y mujeres que disputan, dista mucho del pretendido lujo urbano.

PADRE: *¿Es aquí donde vive la señora Engracia?*

PEPE: *Pues sí. ¿Qué hay de malo?*

PADRE: *Que no parece un palacio.*

CHICO: *¿A qué vendrán estos catetos?*

OTRO CHICO: *No lo ves, tonto: a vender los pollos al estraperlista. Ja, ja.*

La primera comida en la ciudad (declaración de intenciones)

"La atracción del modo de vida urbano no puede ejercerse más que sobre espíritus convertidos a sus seducciones". Pierre Bourdieu.

Disfrutando de una comida con los buenos alimentos traídos del pueblo, los parientes urbanos elogian los pollos. El padre comenta que tenía que haber traído más y poner un gallinero.

MADRE: *A éste no se le va la idea del corral y de la huerta.*

PADRE: (disculpándose tímidamente) *Lo decía por ganar unas pesetas.*

LA ANFITRIONA: (parienta instalada en la ciudad): *Aquí el dinero se gana de otra manera, siendo espabilao y estando en todo.*

MADRE: (sentenciando) *Trabajadores como nosotros, habrá pocos.*

PEPE: *Bah, lo que da dinero es ..., bueno, vosotros no lo entendáis, pero lo que yo digo es que hay que ganar dinero como sea, porque aquello del pueblo, con un jornal es pa morir, y algo le ha de sacar uno a lo que ha aprendido por el mundo, y yo he aprendido que se tiene pasta o le dan a uno de lao.*

LA ANFITRIONA: *Éste sabe lo que se trae entre manos.*

PEPE: *¡Pues claro! Por eso les decía a éstos: en el pueblo siempre será igual, en cambio, en la capital le viene a uno la ganancia a las manos, sin nada.*

MADRE: *Pepe tiene mucha razón, aquí todo el mundo vive.*

No han hecho más que llegar y ya le han abierto a la ciudad sus brazos, incondicionalmente. No se han quitado aún el traje de pana ni los rodetes del moño, pero hacen profesión de fe urbana. Todo lo esperan de la ciudad. Son espíritus convertidos a sus seducciones, como ha indicado P. Bourdieu, se trata de "la conversión colectiva" de la visión del mundo que otorga al campo social arrastrado en un proceso objetivo de unificación, un poder simbólico fundado en el reconocimiento unánime acordado a los valores dominantes¹⁰.

¹⁰ «Reproduction interdite», op. cit.

El emigrante, un personaje dramático

Campo y ciudad viven constantemente en la mente del emigrante, antes, durante y después de haber pasado por la ciudad. Antes de ir a la ciudad, el campesino ya ha interiorizado un estado de opinión malo sobre el campo. Contrasta su pobreza y su atraso rurales —como indica Sánchez Jiménez— porque previamente ha sido instado a hacer suyo el sistema de valores de la ciudad que define lo que es riqueza y pobreza, progreso y atraso, culto y zafio¹¹. En suma, la ciudad se le ha impuesto anticipadamente como ideología o como valor dominante, y en esta tarea de imposición, la escuela y sus agentes, los maestros rurales, han jugado un papel relevante en la comunidad campesina. Ya en la ciudad, el emigrante lleva el campo consigo. Finalmente, la instalación con éxito en la vida urbana, o el retorno fracasado, también recorren indefectiblemente la línea rural/urbano.

En torno a la mesa de comer, los diálogos antes transcritos están inmersos de esas anticipaciones, ciertas o falsos espejismos de la ciudad como valor.

De labrador a peón

La familia campesina de “Surcos” entraría en el concepto de la “emigración universal” que afectó al mundo campesino en su totalidad (personas de toda edad, de ambos sexos, de varios “status” familiares...). Distinta ésta de la “emigración profesional” que en un primer momento al menos, no suponía trasladar a toda la familia a la ciudad, sino sólo al cabeza de familia o a solteros¹².

Pese a las esperanzas puestas en la ciudad, las trayectorias profesionales que recorren no son nada halagüeñas: la hija, de criada a prostituta, el hijo mayor de labrador a chófer implicado en operaciones de estraperlo que le costarán la vida¹³; el hijo pequeño,

¹¹ José Sánchez Jiménez, *Del campo a la ciudad (Modos de vida rural y urbana)*. Salvat, Barcelona, 1982, pág. 25. (De esta monografía hemos tomado el título del epígrafe 1).

¹² Esta terminología está tomada de la valiosa investigación de V. Pérez Díaz: *Emigración y sociedad en la Tierra de Campos. (Estudio de un proceso migratorio y de un proceso de cambio social)*. Instituto de Desarrollo Económico, Madrid, 1969, pp. 89 y ss.

¹³ Pepe, hostigado por su pariente y novia (la actriz María Asquerino) acepta implicarse en las arriesgadas operaciones del estraperlo. Es interesante la forma incesante en que ésta le va minando sus escrúpulos y recordándole que la ciudad

de labrador a chico de los recados en un ultramarinos; el padre, de labrador a peón de fábrica, pasando por pipero. Sólo la madre permanece en su primitivo rol de quedarse en la casa. Personaje enormemente pragmático, sólo ve en los miembros de su familia fuerza de trabajo, salarios sumables para sobrevivir en la ciudad.

Sin dilación, el primer día en la ciudad, van, ávidos de trabajo, al Sindicato ("oficina de desempleo", como también la llaman en el filme, a diferencia de las actuales "oficinas de empleo"). En la cola del paro, vuelve, una vez más, sobre padre e hijo la estigmatización contra su procedencia rural.

EL FUNCIONARIO: *Otro.*

UN HOMBRE: *¿De dónde habrán salío?*

OTRO: *A lo mejor resultan del barrio de Salamanca.*

UN HOMBRE: *Oye tú, ¿de dónde habías salío?*

HIJO: *Venimos del campo.*

PADRE: *¡Cállate!*

HOMBRE: *Venga, ¿es que le tiene usted prohibido el hablar?*

OTRO HOMBRE: *Esta gente no viene más que a reventarnos, por si fuera poco.*

HOMBRE: *Después de todo, tú también has venido del campo.*

HOMBRE: *Eran otros tiempos, entonces no le faltaba el pan a nadie.*

HOMBRE: *Es que tú sabes sacar el trigo de los adoquines.*

HOMBRE: *Pues si se tercia ...*

FUNCIONARIO: *Otro.*

PADRE: *Servidor.*

FUNCIONARIO: *¿Nombre?*

PADRE: *Manuel Pérez.*

FUNCIONARIO: *¿Edad?*

PADRE: *Hago 56 a la simiente.*

FUNCIONARIO: *¿Profesión?*

PADRE: *Labrador.*

FUNCIONARIO: *¿Y dónde vas a cavar? ¿En el asfalto?*

PADRE: *A mí me habían dicho ...*

FUNCIONARIO: (cortándolo): *Hablando sí ... Pero la realidad es otra. ¿Qué sabes hacer?*

PADRE: *De ...*

FUNCIONARIO: *Te apuntaré para peón.*

es un campo abierto para la ambición, sin principios: «Si has venío del pueblo pa estar de chófer, podías haberte quedao. Aquí o se gana dinero o le pisan a uno. El que tiene aspiraciones, lo busca donde lo hay».

PADRE: (asombrándose negativamente): ¿Peón?¹⁴

FUNCIONARIO: ¿Domicilio?

PADRE: (con ilusión): ¿Trabajaré mañana?

HOMBRE: *Este se piensa que el trabajo anda tirao.*

PADRE: *Necesito emplearme enseguida.*

FUNCIONARIO: *Le avisaremos cuando le toque el turno. Tenga paciencia.*

Otro. ¿Nombre?

HIJO: *Manuel Pérez. Soy hijo del anterior.*

FUNCIONARIO: (hablando con sorna): *Labrador, y quiere trabajar mañana. ¿No es eso?*

Otro.

HOMBRE: (redichamente y con retintín): *Juan Pérez, labrador, y vengo a segar el trigo que nace entre los adoquines, y no soy pariente del anterior.*

De labrador a peón, pasando por pipero en un parque, la figura del padre es patética¹⁵. Rozando casi la vejez, se ve forzado a adaptarse a unas formas de trabajo que le son totalmente ajenas: el trabajo de fábrica. En unos pocos fotogramas y en un sólo individuo está condensado magistralmente el drama de una sociedad que, en poco más de lo que dura una generación, ha asistido a su propio proceso de desorganización y reorganización, provocado por fuerzas extrañas que escapan a su control, poco sensibles a los problemas que puedan causar a los protagonistas directos de su proceso, como indica Pérez Yruela¹⁶. Labrador de aspecto digno, como quien ha sido dueño de su destino, sus pocas tierras, va por la ciudad con su traje negro de pana, con él acude a la fábrica. El encargado lo mira entre riendo por lo ridículo de su aspecto para ese medio industrial y con piedad, mientras le dice con miserativamente: "Ande, póngase usted ésto", alargándole un

¹⁴ Probablemente este labrador no tuviera en su pueblo una situación económica mejor, ya que se vio obligado a emigrar, pero como bien advierte V. Pérez Díaz, «el tema es más complejo que el de la simple movilidad social. El «espacio social», que incluye campo y ciudad, no es estrictamente homogéneo; el sistema social no contiene, sin solución de continuidad, posiciones ubicadas en el medio urbano y en el rural; el paso de uno a otro no se da dentro de un sistema único y global de estratificación. Este paso es, hasta cierto punto, el paso de un sistema de estratificación a otro». *Emigración y cambio social*, Ariel, Barcelona, 1971, p. 16.

¹⁵ Interpretado por el gran actor José Prada.

¹⁶ Manuel Pérez Yruela, «La sociedad rural», en *España, sociedad y política*, Salvador Giner. Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. 237-238.

mono. Pese a su necesidad perentoria de trabajo y voluntad de hacerlo, su temple bregado en otras condiciones (el duro trabajo agrícola, expuesto a los aires y al sol), sucumbe ante el calor y los gases de una fundición de hierro. Se desmaya, como si el filme trazara una alegoría sobre su condición social¹⁷.

Si en el ámbito laboral la nueva situación lo sobrepasa, en el círculo de lo privado su sistema de valores es continuamente agredido por los cambios familiares. El hacinamiento en un piso superpoblado y el cambio súbito de valores en los campesinos recién emigrados provocan la pérdida de todo respeto a la figura tradicional de un padre casi anciano y sin trabajo. Paradigmática es la escena en la cual el hijo mayor pretende acostarse con la novia en un dormitorio improvisado tras una cortina.

NOVIA: (la prima Pili): *Bueno, yo me acuesto, ¿y tú?* (dirigiéndose a Pepe).

PADRE: (encolerizado y no dando crédito a lo que ve): *Pepe, ¿dónde vas?*

PEPE: *A dormir.*

PADRE: *¡Ahí duerme la Pili!*

PILI: (con descaro) *Somos novios.*

PADRE: (levantándole la mano al hijo): *¡Sinvergüenza!*

PEPE: (respondiéndole con violencia): *Es que yo soy el que gano en casa y hago lo que se me antoja.*

PADRE: *Te vas con tu ganancia y entonces vives como quieras, pero en mis narices, no.*

DUENA DE LA CASA: *¡Es que en esta casa no se puede dormir!*

PEPE: (con chulería): *Ya lo has oído, padre, si no estás conforme...*

El drama campo/ciudad de "Surcos" se cerrará, tras la muerte violenta del hijo en una operación de estraperlo, con una secuencia en el cementerio. Manuel Pérez, el labrador que tantas desgracias había recogido en la ciudad, parece recuperar su autoridad, impone el retorno al pueblo, y con este paso, el drama, le-

¹⁷ Como ha observado V. Pérez Díaz, «la integración en la clase obrera urbana no puede realizarse inmediatamente, pues la asimilación de sus hábitos de trabajo y de vida social, de su "cultura" y su "conciencia" propias requiere también un proceso de aprendizaje y de consolidación de las experiencias diarias en la vida industrial y urbana». *Emigración ...*, pp. 42-43.

jos de terminar, vuelve a mostrar su patetismo en la voz de la madre que dice angustiada: "Volvemos para que la gente se ría de nosotros". Padre (con resolución): "Pues con vergüenza, hay que volver".

"Los campesinos, sometidos sin cesar a la dominación a un tiempo económica y simbólica de la burguesía urbana, no han tenido otra opción que jugar para los de la ciudad, y también para sí mismos, una u otra de las figuras de "campesino" que les han sido impuestas". Pierre Bourdieu¹⁸.

2. EL BUEN PALETO. LOS AÑOS DEL DESARROLLO ECONOMICO

Aún sin restañar las heridas de la guerra civil, la sociedad española, o más bien, sus capas urbanas acomodadas, se lanzaron a experimentar los gozos de un recién estrenado consumismo, al tiempo que incorporaban nuevas actitudes y valores hacia la vida. De ello han quedado huellas en las canciones ligeras de la época y en el que los autores han llamado cine desarrollista español. Así se cantaba en la época:

*"A lo loco es una frase que está de moda,
que se canta en todas partes y a todas horas.
Es la frase preferida de la buena sociedad.
A lo loco, hay que ver cómo vive fulano.
A lo loco, hay que ver como tira el dinero mengano.
A lo loco, con un haiga¹⁹, dinero y amor,
A lo loco, lo loco, lo loco, a lo loco se vive mejor".*

Sacar en las películas el aeropuerto de Barajas (viniera o no a cuento), los hoteles, las torres altas de los nuevos apartamentos, las discotecas ..., se convirtieron en lugares comunes en este tipo de cine. Era el "milagro español". La incesante obra de construcción de viviendas hizo un nuevo gremio de millonarios —los pro-

¹⁸ P. Bourdieu, «Une classe objet». *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 17-18, nov. 1977.

¹⁹ Haiga, dice el diccionario: «(forma vulg. del subj. haya, empleada para remedar el habla de los nuevos ricos) m. burl. Automóvil ostentoso de gran tamaño». Parece ser que la frase completa, al comprar un coche, se empleaba así: Déme el más grande que «haiga».

motores— y la proeza del “paleta” enriquecido tras la venta del melonar vecino a la ciudad, para edificar una urbanización de lujo (“Hay que educar a papá”, 1970, Lazaga). Sobre la figura del promotor —ha escrito Juan Salcedo— descansa prácticamente todo el crecimiento y el desarrollo urbanístico español de los años sesenta y setenta. Es un tipo social que aparece al socaire del franquismo desarrollista: con un pequeño capital y buenas conexiones en los ayuntamientos y el Ministerio de la Vivienda (más tarde en Coplaco y organismos afines) el promotor es la figura señera de un tráfico exagerado de intereses inmobiliarios e influencias de todo orden, al amparo de la consigna oficial: desarrollo económico e infraestructura moderna a cualquier precio²⁰.

El promotor inmobiliario como nuevo tipo social, el país extranjero que hay que conocer (“Vente a Alemania, Pepe”, 1971, Lazaga) el turista al que hay que aclimatarsé y explotar como la gallina de los huevos de oro (“El turismo es un gran invento”, 1967, Lazaga) la juventud díscola y moderna que hay que educar (“¿Qué hacemos con los hijos?”, 1966, Lazaga) son algunas de las nuevas realidades que este cine desarrollista narró e impuso al público español, exagerando propagandísticamente el nivel de vida alcanzado. Dentro de este entramado cinematográfico, siempre figuraba el “hombre de la boina”, “el paleta”, encarnado por Tony Leblanc, José Luis Ozores, Alfredo Landa y un largo etcétera de “paletos” (también con representantes femeninas, por ejemplo, “Un día con Sergio”, 1975, a cargo de Lina Morgan). Pero el paleta por excelencia fue encarnado por Paco Martínez Soria y su cima fue el filme “La ciudad no es para mí” (1966, Lazaga). Durante años fue la película más taquillera del cine español y, sin lugar a dudas, obtuvo un inmenso éxito de público²¹. Él fue el paleta bueno (mejor bo-

²⁰ En su análisis de «La España urbana», Juan Salcedo subraya la gran importancia de ese tipo social: «El promotor ha expoliado el centro de las ciudades, ha arrasado las playas, ha levantado engendros arquitectónicos de veinte plantas en lugares singulares, ha derribado sin miramiento buena parte de nuestro patrimonio histórico y cultural. Ha sido el equivalente nacional del capitalismo salvaje y europeo del siglo XIX y principios del XX». España, Sociedad y Política, S. Giner, Espasa Calpe, 1990, p. 250.

²¹ Este film recaudó en un año 70 millones de pesetas. El dato lo recoge Vizcaino Casas en Historia y anécdota del cine español, Ed. Adra, 1976. También da este autor el dato de lo importante que fue el ir al cine en la España de los años 50 y 60: «En España había 3.900 locales de exhibición cinematográfica, en 1950; de ellos, 117 en Madrid. Esto nos sitúa —¡atención!— en el cuarto lugar del mundo en número de cines», p. 111. Sobre la gran importancia de *La ciudad*

nachón) que, boina en mano, ejercía el llamado sentido común en una atmósfera llena de ternurismo. Viene a deshacer los entuertos que la ciudad impone sobre la familia de su hijo: una familia que no come junta, un hijo que desatiende a su esposa, una nuera al borde del adulterio, una adolescente sin nadie que le dé consejos, etc. Pero eso es sólo una primera y fácil lectura del personaje.

El paleta agresivo

Como los pobres campesinos emigrantes de "Surcos", Agustín Valverde, natural de Calacierva, llega a Madrid cargado de maleta, cesta, pollos y un cuadro con el retrato de su difunta. A partir de ahí todo son diferencias. No hay en él la actitud humilde, recatada, del que llega a un medio extraño, la gran ciudad. Por el contrario, grita, gesticula, entorpece el tráfico, sulfura al guardia urbano que maldice de "estos turistas con pollos". Él no viene a trabajar ni llega a una corrala para hacinarse en una mísera vivienda, sino que va a instalarse definitivamente en un piso de "alto standing", el de su hijo ("Agustínico", dice con un cerradísimo acento baturro) cirujano de prestigio, que ha escalado al más alto nivel social en la gran urbe. Ya no es al Madrid miserable de postguerra (el Lavapiés de "Surcos") al que le vemos el rostro. Lejos de ello, aparece una urbe moderna en sí, pero aún más moderna por sus tipos sociales, lanzados a la "dolce vita". Criada con cofia, amigos con descapotables, tocadiscos a todo volumen (enfáticamente exhibido por la cámara en plano detalle, cosa impensable en un filme actual) ascensor, teléfonos exteriores e interiores, radio, es el muestrario de "máquinas y herramientas" con las que el filme trata de sorprendernos. Una señora sumamente sofisticada (Luchi) hace gimnasia, siguiendo las instrucciones de un programa radiofónico. Después da órdenes a Filo, la criada:

LUCHI: *Quiero que esta tarde salga todo muy bien. Cuando lleguen las señoras marquesas sirves el té y te vas a la cocina muy calladita, hasta que yo te llame.*

no es para mí y comedias afines como documentos sociales, están de acuerdo los estudiosos. Por ejemplo, F. Soria dice: «Con las deformaciones y omisiones que se quieran, estas comedias reflejan la cotidianeidad, las apetencias y frustraciones de una sociedad retratada epidérmicamente y sin rigor, pero dejan traslucir la mentalidad y los modelos de vida de aquel momento». *La comedia en el cine español*, Imagfic 86, pág. 14.

FILO: *Sí, señora, en cuanto empiece el cotilleo me marchó.*

(Grandes voces. El paleta —el suegro— ha llegado y se ha colado en la casa, venciendo la oposición de la criada).

EL PALETO: *¡Luciana, Luciana!*

CRIADA: *Pero si aquí no hay ninguna Luciana.*

LUCHI: *¿Qué pasa?*

CRIADA: *Señorita, que se ha colao el mielero.*

PALETO: *Ay que requé, que requeteguapa. Ven aquí, mujer, dame un abrazo.*

CRIADA: (rezongando aparte) *¡Tanto Luchi, tanto Luchi, y se llama Luciana!*

LUCHI: *¿Qué sorpresa! ¿Cuándo ha llegado?*

PALETO: *Esta mañana. ¿Es que no habías recibido mi carta? Hija, qué casa tenías, qué lujo. Aquí voy a estar en la gloria.*

LUCHI: *Unos días pasan pronto.*

PALETO: *Si vengo a quedarme pa siempre.*

LUCHI: (en un aparte, para sí): *¡Con la de trenes que descarrilan!*

Instalan al recién llegado en el cuarto de huéspedes, y ya a solas comentan:

CRIADA: *¡Ay qué tío, es más bruto que yo! ¿Y de verdad es el padre del señor?*

LUCHI: *Sí, hija, sí, para desgracia mía.*

Trata de anular la cita con las marquesas, sus amigas, pero es imposible, ya están a la puerta, tocando el timbre).

LUCHI: (A la criada): *Abre y que sea lo que Dios quiera.*

A lo largo del filme, el “paleta” y la criada, los dos pueblerinos, los dos ligados por una misma estructura social, formarán un tandem. Juntos comen en la cocina, juntos van a hacer la compra al supermercado, también juntos añoran el medio rural. “Cada día me acuerdo más de mi pueblo. Allí se ríe y se llora y se canta y se baila”, le confiesa la criada al “paleta”, con el que se ha igualado. También lo trata como un “alter ego”: “es más bruto que yo”, interiorizando los peyorativos con que habitualmente es tratada y/o se ve reflejada en la ciudad²².

²² Como ha analizado P. Bourdieu, lo mencionado se inscribiría en «la lógica del racismo que se observa entre las clases, dentro de la cual y como un caso más, el pueblerino (o el campesino) se ve obligado a contar en su experiencia cotidiana con la imagen propia que los urbanos le reenvían; y a reconocer —incluso en los desmentidos que les opone— la devaluación que el contexto urbano le hace sufrir». Op.cit.

Luchi/Luciana: La vida urbana de una señora bien

Dando prácticamente la preferencia a lo urbano —ha escrito Bourdieu—, las mujeres ponen de manifiesto los criterios dominantes de la jerarquización social. Bajo este prisma, los productos de la educación campesina y, en particular, los modales campesinos de comportarse ante las mujeres, tienen un bajo precio: el campesino deviene “campesino” en el sentido que la injuria urbana da a este término. Este es el caso de Luciana que, en su nueva situación urbana, se ha visto obligada a jugar el juego de la distinción social y a juzgar negativamente, como inferior, todo comportamiento que le recuerde su origen rural.

Conversación frívola, donde alternan el bridge, la canasta, el ropero, la tómbola para los niños pobres, los amantes, los “flirts” ... etc. Luciana, ahora Luchi, ha realizado un rápido proceso de aculturación al medio urbano, a sus usos y costumbres, a la par que un meteórico ascenso social. Las carcajadas de los diálogos siguientes no alcanzan a ocultar o disimular el drama de la secuencia. Recorrer tan intensos procesos en el espacio de una sola biografía indudablemente puede ser fuente de conflictos, dada la dificultad de integrar y asentar en un breve espacio de tiempo estructuras sociales tan disímiles²³.

MARQUESA 1: *Necesitas unas lecciones de dulce vita.*

Irrumpe Martínez Soria.

MARQUESA 2: *¿Quién es este hombre tan rural?*

LUCHI: *Un pariente de mi marido.*

EL: *¿Un pariente? Su padre.*

MARQUESA 2: *¿Es usted el padre de Gusti?*

EL: *Hombre, mi mujer no alterna con ustedes, de manera que puede ser ...*

MARQUESA 2: *Eso es una impertinencia.*

MARQUESA 1: *No te pongas así, a mí me divierten estos tipos de*

²³ «El conflicto recorre toda la aventura del emigrante (y Luciana es una emigrante). El emigrante interioriza el conflicto entre campo y ciudad, ha escrito V. Pérez Díaz. De no hacerlo así, estaríamos ante un contraste campo y ciudad; pero no un contraste en lenguaje hegeliano “en sí”, pero no “para sí”, sin conciencia de sí. (...). El emigrante despliega, a su vez, este conflicto, en el campo de sus actitudes y en el de sus conductas objetivas, en términos de arraigo y desarraigo, presencia y ausencia, seguridad y movilidad. Este enfrentamiento, interiorizado, le define justamente como un personaje dramático». *Emigración y sociedad ...*, pág. 225.

sainete. Lo raro es que Gusti, tan hombrón y tan fuerte, haya podido salir de un señor tan chiquitín.

MARQUESA 2: ¡Qué plebeyez!

EL: ¿Qué par de tías tan simpáticas. ¿La familia buena?

ELLAS: Muy bien.

EL: A ustedes ya las veo tan buenas.

Quien te iba a decir a tí, Luciana, cuando eras novia del Agustínico, que una modista del pueblo ... Cuánto trabajaba, y guapa la que más, pero su familia, los pobrecicos, pasaban más hambre que el buzón de correos.

MARQUESAS: Ja, ja. ja.

LUCHI: No le hagáis caso, siempre está de broma.

EL: ¿Cómo broma? ¿Es alguna deshonra trabajar?

MARQUESA 2: Pero, trabajar de modista siendo ingeniero su padre...

EL: ¿Ingeniero el Saturnino? Cómo no sea de punteras, tacones y clavos. (Risas). Zapatero remendón era, y más bruto, el pobre.

LUCHI: Agustín, por favor, ya está bien.

EL: No te enfades mujer, que ahora eso ya ha pasao. Ahora eres la mujer de mi hijo, con derecho a marquesa y a condesa y a lo que te echen.

MARQUESA 1: ¡Ay, qué rico!

Las marquesas lo que presencian es meramente el contraste campo y ciudad, un mero divertimento que puede resultar gracioso o desagradable y pesado, según el caso. El "paleto" es para ellas tan lejano y exótico como un esquimal. Igualmente, o simétricamente, las marquesas son para el "paleto" seres tan extraños que ni lo problematizan. Ambos se tratan de igual a igual en esta plataforma de distancia y exotismo que comparten, desde la cual se observan. En cambio, para Luchi-Luciana que como emigrante tiene interiorizado el conflicto campo/ciudad, entre lo que es o quiere ser, la secuencia resulta dramática. Ésta se resuelve con este final: tras varias bromas pesadas del "paleto", las marquesas se van gritándole: "ordinario, zafio, grosero, palurdo".

LUCHI: *Estará satisfecho, me ha puesto en ridículo. Ya no volverán.*

PALETO: *Mejor, no te hacen ninguna falta.*

LUCHI: *Desde hoy comerá con la muchacha y sólo saldrá de su cuarto cuando se lo digan.*

PALETO: (enfático) *Yo he venido a casa de mi hijo, a mi casa.*

LUCHI: (apenada) *Yo no quiero que usted se vaya, pero es que esto no es el pueblo.*

PALETO: *Para tí, tu marido es lo primero.*

Hablábamos del “paleta” agresivo, presentado bajo una apariencia de bondad. Éste entra como un elefante en una cacharrería, como se suele decir, en la vida urbana en general y, especialmente, en la que Luciana ha conquistado con esfuerzo. Es un “paleta” colonizador que impone su presencia y su código moral sin miramientos. Él es portador y representante del siguiente mensaje social:

la modernidad es libertinaje
la ciudad es desorden, caos
el pueblo es lo recto, lo justo
el hombre urbano es hombre errado
el hombre rural es hombre sabio.

De cara a la mujer, este emisario del pueblo redobla su moralina e impone la siguiente cadena patriarcal: lo de su hijo (concretamente cita la casa) es propiedad suya, y Luciana es propiedad de su hijo. Pero significativamente las mujeres, tanto ésta como las observadas en “Surcos”, son las que más rápidamente se han aclimatado y adoptado los valores urbanos, probablemente porque su relación con el campo es secundaria, o subsidiaria, y menos vinculada que la de los hombres. Ésta es una diferencia relevante entre sexos²⁴

Menosprecio de corte y alabanza de aldea (y viceversa)

Ambivalencia es el término justo para definir el zigzag que el discurso social sobre la ciudad y, su opuesto, el campo se elabora a lo largo de la década de los sesenta y setenta en la sociedad española, ya se plasme, este discurso, en cine, literatura, pintura, política o religión. Se trata —como ha indicado Pérez Díaz— de una reorganización profunda de la agricultura sobre el modelo de la actividad industrial y de la vida rural sobre el modelo de la vida urbana²⁵. Es un proceso que venía de lejos, pero que

²⁴ Esta observación ha sido hecha por Bourdieu en sus investigaciones: «Menos ligadas que los hombres a la condición campesina y menos comprometidas en el trabajo y en las responsabilidades del poder, por tanto, menos preocupadas por el cuidado del patrimonio a “mantener”, mejor dispuestas en relación a la educación y a las promesas de movilidad que ésta encierra, las mujeres importan al corazón del mundo rural la mirada urbana que devalúa y descalifica las “cualidades campesinas”». Op. cit.

²⁵ Continúa el autor citado: «Este proceso de homogeneización significa que

adquiere tal aceleración en las décadas mencionadas, provocando un cambio social tan intenso que lógicamente levanta ambivalencias, opiniones encontradas sobre el campo y la ciudad. Tuvieron que pasar bastantes años para que el tema se asentara, tal como lo conocemos hoy, y decreciera la vigencia y el rigor de los peyorativos cateto, paleta, etc., que hemos analizado. Por otro lado, la mencionada ambivalencia ciudad/campo no es un tema nuevo sino que conforma una tradición literaria clásica: Antonio de Guevara, Torres y Villarroel, Fernández de Andrada, Fray Luis de León, etc.

A un pueblo idealizadamente bucólico y bondadoso, donde todos se quieren y son como una gran familia —qué distancia sideral del hosco drama rural hispano a lo Pascual Duarte o de Los Santos Inocentes— llega la carta de las imaginarias correrías del “paleta”, que es leída en voz alta a los vecinos de Calacierva:

*En Madrid me doy la vidorra padre, aquí en la capital hay un
mujerío ... La otra noche fuí a un cabarete y salía una tía ...*

La ciudad en esas comedias se presenta con el mismo morbo que la mujer extranjera en la “comedia sexy celtibérica”. Está muy bien, pero lo mejor, al final, es volver a la novia del pueblo y de toda la vida²⁶. En el fondo —ha escrito Hopewell— el atractivo

la sociedad global se unifica sobre el modelo urbano e industrial, por la expansión de este modelo en el ámbito rural, por la reducción de las condiciones específicas de la vida rural». Op.cit., pág. 40.

²⁶ Con humor nos cuenta John Hopewell el argumento del modélico filme «Vente a Alemania, Pepe» (Lazaga, 1971) «El protagonista es un paleta que un día ve llegar a Angelino, un paisano suyo que está trabajando en el extranjero, conduciendo un despaupanante Mercedes. En Alemania, dice Angelino, se gana mucho y se liga más. Naturalmente, Pepe sale corriendo para Alemania. Sin embargo, pronto descubre que aquello no es Jauja: tiene que levantarse a las cinco de la madrugada, fregar platos, limpiar ventanas y, para colmo, acaba enseñando el pecho en un escaparate donde se anuncia un método para eliminar el exceso de vello. Humillado, nostálgico, harto y desengañado de las mujeres alemanas, Pepe vuelve a casa para casarse con su novia española de toda la vida y sentarse al sol de España, donde cuenta a sus compinches cómo en Alemania se gana mucho y se liga más. *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Ed. El Arquero, Madrid, 1989, págs. 55-56. *Moraleja*: «El cambio sólo produce beneficios engañosos. Todos los caminos llevan al altar. El protagonista descubre de pronto placeres no explícitos en el ambiente que originalmente motivó su marcha al extranjero o en la esposa que provocó su frustrado inicial. Además, las relaciones sexuales prematrimoniales o extraconyugales son, de todos modos, imposibles. En «La descarriada»

de esas comedias consistía en configurar al espectador como el no-cáteto en el nuevo supermercado de consumo que era España. Producto de la carrera nacional hacia la modernización, el modelo social propuesto por tales películas era la consecución de una igualdad final basada en el confort físico (...) Los hitos de la nueva conciencia del mejoramiento colectivo son el turismo y, en los años 70, la televisión²⁷.

El mundo urbano, a veces, se manifiesta como un falso espejismo. La ciudad unas veces simboliza el progreso y el bienestar, pero otras es el motivo por el que se pierden las "buenas costumbres", llegando a una sociedad peligrosamente secularizada. El campo y sus hombres son la "reserva moral" (en la nueva terminología de la CEE, campo y campesinos son la "reserva ecológica") que está a punto de perderse. Todos estos matices, contradictorios muchas veces, están en la producción cinematográfica de la época y en otras manifestaciones artísticas²⁸. Ciudad sí, ciudad no, un maldito embrollo, se podría decir examinando esos discursos. Incluso, a nivel de medidas po-

(Mariano Ozores, 1972) se da el extraño caso de que la protagonista es una prostituta, pero española y, por tanto, moralmente honrada, hasta el punto que sigue siendo virgen».

²⁷ Ibidem., pág. 57. Hopewell relata a pie de página esta sabrosa anécdota que concierne al «paleta» que estamos analizando: «*El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1967), contiene un zalamero homenaje a Manuel Fraga. El buen paleta Paco Martínez Soria llega a Madrid buscando ayuda para poner en práctica un proyecto turístico de su pueblo. La escena nos presenta la fachada del Ministerio de Información y Turismo a la vez que suena una musiquilla alegre y facilona. "Estará durmiendo", dice con desprecio uno de los garrulos que acompañan a Martínez Soria. Éste sale enseguida en defensa de Fraga: "¿Qué te has creído de un ministro? ... Seguramente que ha estado toda la noche trabajando como un negro. ¿Qué te crees, que pasa el día jugando al mus como tú?"».

²⁸ En el campo de la pintura, es muy interesante observar la obra de Antonio López García, reflejando un Madrid contradictorio, mitad rural mitad urbano, acorde con su condición de emigrante del campo a la ciudad. Su obra «Madrid visto desde los descampados de Vallecas» (1960-1963) es representativa de este fenómeno. También en muchas otras de sus pinturas («La niña muerta», 1957; «Cuatro mujeres», 1957; «Atocha», 1964; «Mari en Embajadores», 1962) vemos como telón de fondo de sus figuras hermanas, un Madrid sucio, del que surge el humo de las chimeneas fabriles, bordeado de tapias renegridas, con edificios inhóspitos donde alberga al nuevo hombre urbano y anónimo. Curiosamente, Bonet Correa ha escrito sobre el pintor: «Antonio López García, atado a un mundo provinciano, pueblerino y un tanto cateto, propio de una comunidad cerrada, iconológicamente es el memorialista de una sociedad en la que están subyacentes las pulsiones más arcaicas y elementales del hombre». *Guadalimar*, núm. 2.

líticas, se intentó “poner puertas al campo” y frenar el éxodo rural²⁹.

El “paleta” vuelve al pueblo, en compañía de su familia urbana a la que ha logrado unir y librar de todo problema. Desde la ciudad también ha hecho el bien. Ha enviado dinero, medicinas, etc. Los vecinos, agradecidos, le dedican una calle: calle de Agustín Valverde. Están inaugurándola, todos contentos, mientras sueña una bulliciosa jota.

HIJO: *Estoy muy orgulloso de usted, padre.*

PALETO: *Muchas gracias a todos por haberme puesto esta calle, que aunque no es la Gran Vía es la mejorcita que hay aquí. Y qué queréis que os diga más: que Madrid es muy grande, pero que me he acordado de los vosotros.*

PUEBLO: *¡Viva el tío Agustín!*

HIJO: *Te quieren tanto que serían capaces de hacer cualquier cosa para que no te marches de aquí.*

PALETO: (a un vecino) *¿Qué quiere usted? ¿Qué me quede aquí pa siempre? Pues me quedo.*

PALETO: (al hijo y a la nieta) *Volveré de visita, mi casa está aquí, con todos estos. Mira, nieta, la ciudad no es para mí. Ellos son mi familia y me necesitan más.*

JOTA: (que todo el pueblo le canta al paleta)

Bien ha hecho en regresar

Baturrico, baturrico.

La ciudad pa quien le guste

que como el pueblo ni hablar.

Baturrico, baturrico

toda la gente del pueblo feliz y contenta está.

Las películas de “paletos”, como las de sexo, suponían una especie de psicoanálisis colectivo, en las décadas de los años 60 y 70. Para un público que hacía tan sólo tres días que había dejado de

²⁹ V. Pérez Díaz señala ese hecho e indica que se arbitraron medidas para impedir la llegada de nuevos emigrantes: «Así un decreto-ley aparecido en septiembre de 1957 orientado a prohibir la entrada en Madrid de toda persona desprovista de contrato de trabajo y de vivienda, y a terminar con las chabolas, barracas, etc., construidas ilegalmente, trasladando sus habitantes a sus lugares de origen —medidas que no llegaron a llevarse a efecto, pero que ilustran el temor con que la Administración, en un momento dado, consideró el crecimiento de un cinturón de barrios de chabolas habitados por emigrantes rurales alrededor de la capital—. Op.cit., págs. 41-42.

ser paleta (o reprimido, si consideramos el aspecto sexual) constituían una especie de terapia social, un sacar los demonios afuera. El placer que les hubiera dado a esos miles de espectadores ex-paletos pasearse con los pollos bajo el brazo por medio Madrid y con la boina puesta, sin tener que disimular su inmediato pasado; o, siguiendo el parangón del sexo, compartir en la sala oscura del cine —con Alfredo Landa, por ejemplo— que se les había dado fatal lugar con las suecas que el turismo aportaba, que se habían frustrado más que gozado. Este es un humor fácil (maleducado, se podría decir desde cierto punto de vista estético, e incluso antropológico). Se basa en la puerilidad de reír del contraste entre dos culturas, algo así como que un esquimal debiera comer a la mesa de un lord inglés, manejando los cubiertos a la perfección, y de no hacerlo así surgiera la risa. Aunque en el caso del “paleta” se trate de contrastes culturales entre “nacionales”, el ejemplo es el mismo, estamos en presencia de un “racismo interior”. La caricatura del labriego con la boina, y su versión más edulcorada que son los chistes de leperos —ha escrito Joan Barril— equivale a la conducta freudiana de “matar al padre”. En el árbol genealógico de aquellos que se tronchan de risa por los despropósitos del pueblerino siempre suele haber más boinas que blasones, pero la risa les libera de su pasado y les vincula con su nuevo presente urbano³⁰.

“La plazuela de las Vacas, con fuentequilla y su cruz, sus casuchas de escolta, sus viejas silenciosas y trajinadoras, y sus viejos entibiándose al solecico mañanero, respira un honesto, un vago aire pueblerino y antiguo como el sabor de las tortas de aceite de las romerías”. C. J. Cela³¹.

3. AGROURBANOS/SUBURBANOS

Se le llamó “chabolismo vertical” a esos enjambres de pisos diminutos, viviendas construidas con míseros materiales que sustitu-

³⁰ Aún en prensa reciente pueden observarse quejas contra esta suerte de racismo: vr. gr. el citado texto de J. Barril, «Ya semos europeos», *El País*, 6-11-1989. Jaime de Armiñán: «En las Ventas no es raro escuchar el vocerío de un ciudadano, mezcla de advertencia y veredicto, dirigido al rústico que pide música en la faena del maestro (el artículo se refiere al torero Manili, natural de Cantillana) que le arroba: ¡Paletooo! El así calificado calla humilladísimo, como debe ser o, si es guerrero, replica: ¡Paleta túuu!». *Les llaman paletos*, *El País*, 17-5-1989.

³¹ *Judíos, Moros y Cristianos*. Ed. Destino, 1956.

yeron (sólo parcialmente) a las chabolas de lata y de cartón, diseminadas irregularmente por el extrarradio, hechas furtivamente por la noche, antes que la orden judicial las pudiera eliminar. Esa suerte de chabolismo vertical es la situación heredada por la moderna España urbana de los años ochenta y noventa. El piso del taxista que la cámara almodovariana reflejó ("¿Qué he hecho yo para merecer esto!", 1984) formaba parte de esa colmena humana. "Urbanización de hacinamiento" donde todos los horrores de una pésima calidad de vida urbana son posibles, ha escrito J. Salcedo, favoreciendo una delincuencia urbana importante, formada por una segunda generación de inmigrantes campesinos sin raíces, que han perdido el control social tradicional del mundo rural de origen y no lo han sustituido por nada equivalente"³². En este contexto miserable y abocado a la delincuencia, vive el taxista (Ángel de Andrés), su mujer (Carmen Maura) y sus hijos, casi adolescentes ya inmersos en el tráfico y consumo de drogas y la prostitución³³.

La visitante que viene del pueblo, es la abuela rural (encarnada por la actriz Chus Lampreave) que servirá de espejo para juzgar a "este Madrid", como llama a la ciudad, marcando su distancia. Tiene esta abuela ese aire antiguo, como de sabor de torta de aceite de las romerías que describe Cela. Es un personaje bien construido, sin las alharacas del paleta agresivo y colonizador que encarna Paco Martínez Soria. La vemos hacerse un hueco discretamente, en el minúsculo cascarón urbano que posee su hijo taxista, cosa harto difícil en un piso donde los personajes tienen que pasar de medio lado por las puertas, huecos configurados en endeble tabiques. Hasta él suben los ruidos de la M-30 y la carbónica del tráfico que hace quejarse a los hijos del taxista de constantes picores. La vemos y podemos imaginar cómo era su marido, cómo son sus vecinas del pueblo. Sólo tenemos de ella en el filme su breve estancia en la ciudad, pero es como si viéramos la punta de un "iceberg", podemos fácilmente imaginar el resto.

³² El autor mencionado efectúa el siguiente diagnóstico: «El crecimiento urbano de España en los últimos años se ha producido en el sentido de eliminar al máximo las diferencias en cuanto a hábitos y calidad de vida entre la ciudad y el campo, mejorando la calidad de vida rural y disminuyendo la urbana hasta hacerla irreconocible». Op.cit., pág. 252.

³³ Un tratamiento más extenso de la obra almodovariana fue realizado en *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. M.^aA. García de León y T. Maldonado. Biblioteca de Temas y Autores Manchegos, 2.^a edic., 1989. Se reproducen aquí, sólo en parte, algunos de sus contenidos.

Esto es lo que define a un personaje bien construido —afirma Antonio Drove— verlo y saber hasta cómo pudieran ser sus sueños, aunque en el filme sólo salga fugazmente³⁴.

La abuela rural refleja el desvalimiento de la vejez, sobre todo el de la urbana, sin mucho que hacer entre cuatro estrechas paredes, sintiéndose un estorbo, y triste entre las trifulcas conyugales de su hijo, que no le queda más remedio que presenciar en un piso que no permite el aislamiento:

EL TAXISTA: (hijo de la abuela y riñendo con Gloria, su mujer): *Aquí el que manda soy yo, y si no te interesa ésto ya sabes donde está la puerta.*

ABUELA: *Hijo mío, no discutáis por mi culpa. Soy yo la que tiene que irse a su pueblo.*

EL TAXISTA: *Usted está en su casa.*

ABUELA: (dirigiéndose a un lagarto que le ha puesto de nombre "Dinero", porque es verde como el dinero): *No nos quieren, Dinero, no nos quieren.*

EL TAXISTA: *¡Y el lagarto también está en su casa!*

Pero sus continuas quejas contra el frío, el ascensor, etc. ("¡Qué frío hace en este Madrid! Si no me llevas al pueblo, este invierno me voy a helar viva", o "Como no arreglen pronto el ascensor no voy a poder salir de casa. Me siento como una presa") van más allá de hechos concretos, es la inadaptación de un rural a otros moldes sociales, y también va más allá de Madrid, cuyo nombre alberga realidades tan radicalmente distintas como la zona de Retiro y el barrio de Usera. Son también las condiciones de la miseria urbana las que la oprimen:

"Mire, me lo quiero llevar al pueblo, ¿sabe? (al lagarto). Para que corree por allí, por el patio, con los gatos, las vecinas. Es que aquí en Madrid no podemos seguir, nos ahogamos. No sé..."

El excelente oído social del cineasta Pedro Almodóvar refleja las escasas alegrías que estas mujeres "agrouurbanas" trasplantadas a las ciudad, tienen a través de los casuales encuentros entre iguales. Inquieran sobre su cultura de origen y lo hacen al modo propio de esa cultura:

³⁴ Conversaciones de la autora con el director de cine, Antonio Drove. Madrid, 1990.

ABUELA: *Oye, y por cierto, ¿y en el pueblo quién se ha muerto últimamente?*

PAQUITA: (representada por Francisca Caballero, la madre de Almodóvar): *Se muere mucha gente. No queda un viejo. Pero lo que es menester es que pare ahí, en los viejos, que no se lleve a los jóvenes, que el pobre Torreznos se ahorcó antes de ... (...)*

¡Tú no sabes los viejos que se han muerto! ¡Y muchísimo frío que hace, que menos mal que hay más leña pa calentarnos ...!

Esta forma tribal de inquirir por la gente conocida, trazar genealogías, recontar a los muertos, propia de la cultura tradicional, vuelve a aparecer en la antesala de un consultorio médico. Paquita establece contacto con alguien que ni la recuerda, del siguiente modo:

"Tú eres Gloria, la del pueblo, la hija del Manolo. ¿No te acuerdas? ¡Cuántas veces me has meao el mandil! Eras muy pequeña. Tú te casaste con Antonio, el hijo de la Blasa. Hija mía, a tu suegra dale muchos recuerdos, que me acuerdo mucho de ella. Dile que me has visto (...)"

De Madrid a esta abuela montaraz y rural sólo le gustan las máquinas de jugar de los bares, lo que la liga a su nieto. En cambio, la vemos en muchos fotogramas triscar por un descampado urbano en busca de un buen palo, o recogiendo un lagarto, lo poco de campo que le resta en la ciudad. En el desenlace del filme, cuando su hijo ya ha muerto, la oímos decir desconsolada:

"Yo me quiero ir al pueblo. No quiero morirme en Madrid y que me entierren lejos de casa, como a mi pobre hijo, y al lagarto también".

Culto/inculto

O el reflejo de un profundo choque cultural (rural-urbano, letrados-iletrados). Al igual que la ciudad resulta un espacio difícil de comprender y extraño para los campesinos, la cultura escolar (en gran medida hecha de valores urbanos) también les resulta distante y ajena. Este aspecto queda magníficamente reflejado en la escena que se produce en el cuarto de estar de un emigrante rural, el taxista, convertido en repentina escuela:

NIÑO: *¿Cuáles fueron las innovaciones introducidas en la agricultura en la Baja Mesopotamia?*

MADRE: *¡A mí qué me dices! ¿No sabes que soy analfabeta? Pregúntaselo a tu padre cuando vuelva.*

NIÑO: *Pero mi padre también es analfabeto.*

MADRE: *Pero en el taxis se aprende mucho.*

ABUELA: (irrumpiendo): *¿Qué tal los deberes?*

NIÑO: *¡Cantidad de chungos!*

ABUELA: *Bueno, venga, te voy a ayudar.*

NIÑO: *A ver, dime cuáles de estos autores son románticos y cuáles realistas. ¿Ibsen?*

ABUELA: *Romántico.*

NIÑO: *¿Lord Byron?*

ABUELA: *Ese, realista.*

NIÑO: *¿Goethe?*

ABUELA: *Realista también.*

NIÑO: *¿Balzac?*

ABUELA: *Romántico. ¿Ves qué fácil?*

Esta abuela que, como su familia, también es analfabeta, no se atasca; con el mismo desparpajo hubiera podido resolver que el Imperio Romano dominó a América. Para ella esos son remilgos y rompecabezas inútiles, y la institución escolar algo con lo que debían cumplir los niños yendo de vez en cuando, como cabe deducir de este diálogo:

ABUELA: (dirigiéndose al nieto): *¿Qué planes tienes para hoy?*

NIÑO: *Me parece que me voy a ir a la escuela.*

ABUELA: *¿A la escuela otra vez? ¡Siempre con la escuela! ¡Pero si sabes más que Lepe!*

El taxista también se halla a años luz de la cultura escolar y de sus usos y funciones. Para él escribir es un acto meramente material, todo consiste en hacer buena letra, casi como el ebanista que debe tallar bien la madera:

PADRE: (dirigiéndose al niño): *Lo importante es que tengas buena letra. ¿A ver qué tal copias mi firma? Yo le copié la firma a mi padre y tú tienes que copiármela a mí. Es tan importante como el apellido. A ver. Muy bien. Ya casi la haces como yo.*

ABUELA: (orgullosa del niño, exclama): *No, ¡si tiene una mano!*

La ciudad está recorrida por la línea rural/urbano. La integración en ella de esta población de aluvión que llega a su espacio, está regida no por el espacio que elija, sino por el que le imponen las reglas de la dominación social. La familia del taxista del filme analizado, primera generación de emigrantes, está condenada a vivir en una colmena urbana. Asimismo, la ciudad, como el campo, está regida por las reglas del juego que definen las clases sociales. Volviendo a los ejemplos filmicos: criar pollos en una corrala es propio de paletos, tener un corral de gallinas y jaulas de conejos en un ático de lujo, cuidadas por una sofisticada "yuppy", se convierte en un detalle "chic" dentro de un Madrid rico y supermoderno ("Mujeres al borde de un ataque de nervios", 1988).

Campo rico/campo pobre

"Los campesinos no ven el campo". Emile Zola.

Campo y ciudad pueden ser contemplados y juzgados de forma radicalmente opuesta, según el origen social y la experiencia acerca de ellos de quienes emitan el juicio³⁵. Al traducir la vida rural a un producto cultural (cine, literatura, pintura ...) ésta que-

³⁵ Almodóvar, que pasó su infancia y adolescencia en un medio rural pobre, juzga su tierra en los siguientes términos: «Yo soy manchego, y en La Mancha la vida no tiene sentido, es una región donde la gente no trabaja por placer, si tiene dinero no lo utiliza para disfrutar, sino para comprar más tierras ... La austeridad es horrorosa» (ABC, 27 de julio de 1986).

Entrevista en *El Periódico*, 16 de marzo de 1986:

P. ¿Cómo se le ocurrió a usted nacer en Calzada de Calatrava?

R. Eso no tiene ninguna importancia. La Mancha —mal que me pese— es un pueblo muy reaccionario.

P. ¿Tanto?

R. Más. Hay una cosa en la que no puedo estar de acuerdo con mis paisanos: en sus vidas, la ausencia de placer es total, absoluta.

P. ¿Y cómo entretienen sus días?

R. Pues hablando de las tierras o del honor.

P. Eso era antes de la televisión.

R. Y también después de la televisión. La Mancha es un pueblo muy dramático. Para mí, la imagen del manchego es la de un señor que el único espejo que tiene es el agua del pozo. En La Mancha ha habido y sigue habiendo mucho suicida.

P. ¿Y cómo se suicidan los manchegos?

R. La gente de La Mancha se ahorca o se tira al pozo.

da plasmada, o recreada, de una forma diferente a como es experimentada por sus propios habitantes, generalmente desposeídos de los medios culturales para hacerlo. A partir de ahí, "bucolismo", "realismo", "idealismo", y tantas otras etiquetas con las que se ha calificado la mirada sobre el campo, no son sino formas de sesgos inherentes a los sentidos humanos (ojo, oído ...) elementos sociales por excelencia. Algunos de estos sesgos del campo cinematográfico son criticados por Almodóvar, teniendo él, a su vez, los propios: "Unos lo llaman cine rural posfranquista. Lo mejor sería eso de cine de boina. Por fortuna, hasta los campesinos son distintos. Mi familia, que es paleta, y mis tíos son campesinos, no son así. Son diferentes a como los pintan algunos directores. Hacen otras cosas y se relacionan de otra manera. Las boinas se quitan y se ponen de moda"³⁶.

La vida rural, frecuentemente idealizada por directores urbanos, generalmente de origen social alto, profesión de élite en el caso del cine español, es, sin embargo, juzgada de la siguiente manera por Pedro Almodóvar, desde su específica posición de clase, desde un origen social muy modesto:

"La vida en provincias sólo es interesante para aquellos artistas que, además de escribir, les gusta la caza y la pesca, o para aquellos que, asustados por la complejidad de la vida actual, se refugian en los problemas familiares para escribir después una novela "cruelmente realista", que probablemente alguien lleve al cine, subvencionado por el Ministerio".

El fragmento anterior pertenece a un texto escrito por el cineasta, titulado *La vocación*³⁷ que nos parece de interés, tanto por la desenvoltura con la que está escrito, como por reflejar de qué modo se plantea un emigrante singular, Pedro Almodóvar, su

³⁶ *Diario 16*, 18 de enero de 1987.

³⁷ «La vocación», *Diario 16*, 7 de julio de 1985. El artículo describe de este modo lo que es la vocación: «¿Cómo descubrir que tienes vocación? Naces un día y miras a tu alrededor con esa mirada malvada y rencorosa propia de un ser inocente e inexperto. Descubres que no quieres ser ingeniero, ni médico, ni abogado. Ni siquiera te sientes atraído por trabajar en la Caja Postal del pueblo. Tampoco te vuelve loco la idea de ser labrador. Descubres, no sin dolor, que eres distinto. Todo esto es un síntoma bastante alarmante de que tienes algún «tipo» de vocación. Pero todavía no pueden estar seguros de que se trata del gusanillo del cine. Porque antes tienes que superar un cerro de pruebas que la vida no tardará en poner a tus pies.

marcha a la ciudad. Éste se propone de la siguiente forma salir de su pueblo, mientras que en su cabeza rondan las siguientes imágenes de lo urbano. El texto está articulado en forma de consejos a chicos que quieren triunfar y ser modernos:

"Para un chico que quiere triunfar en Los Angeles y Tokio, la vida en un pueblo es sencillamente una pérdida de tiempo. Su primer objetivo, por tanto, es salir cuanto antes de ahí, para lo cual debe esperar catorce o quince años. Durante ese tiempo, lo único que debes hacer (perdona que te tutee) es leer best-sellers, bañarte en el río, sentir un profundo desprecio por todos tus compañeros de escuela, aprenderte de memoria todas las películas de Mae West y Bette Davis y utilizar sus diálogos siempre que un maestro te pregunte algo, y, sobre todo, debes desear diariamente perder aquello de vista y mitificar en tu cabeza algunas ciudades como Madrid, Londres, Nueva York, Tokio y Vigo. Y no creer a nadie que te asegure que Albania es un país francamente divertido".

El cineasta prosigue con sus denuosos sobre la vida rural que él no ha idealizado y que ha sufrido en sus carnes:

"Ya tienes catorce o quince años. La vida silvestre te ha desarrollado mucho, físicamente. Tu espíritu, por el contrario, está tan vacío como cuando viniste al mundo. Es hora de que abandones a tu familia y a tu pueblo. Es hora de que cuando, al amanecer, cojas la "viajera" que te traerá a la capital, te prometas no volver jamás. Miras por la ventanilla y es como si tu propia vista borrara todos los paisajes que tú crees estar viendo por última vez. Y te engañas, porque la memoria es algo que uno posee a su pesar. Pero en el fondo de tí mismo sabes que si alguna vez vas a recordar todo aquello será con la única intención de hacer una película antirrural, en la que hablarás pestes de la alimentación, de las varices, de la obesidad y de la alitosis. Todas ellas, características rurales de las que nunca se habla en las películas rurales. Has llegado a Madrid. La vida no te sonríe, pero tú eres feliz, pues, por fin, empiezas a formar parte de un decorado que anteriormente sólo habías visto en la televisión o en las revistas".

La ciudad sí es para mí, podría afirmar Almodóvar, (indudablemente influenciado por su posición de triunfador urbano), negando categóricamente la moraleja final del personaje analiza-

do de Paco Martínez Soria, y también negando el retorno al campo de los otros personajes comentados.

Ciudad y campo de cara al futuro manifiestan unas tendencias que hacen de sus fronteras arenas movedizas. Literalmente, bastantes pequeños países avanzados no tienen campo. Las llamadas segundas residencias, en bastantes ocasiones se están convirtiendo en primeras residencias para el habitante urbano. Los pueblos inmersos en un proceso de dominación del modo urbano, cada vez muestras una fisonomía en sus calles, sus casas, sus gentes que se asemeja más a la urbana. Los medios de comunicación, fundamentalmente la televisión, están creando una especie de magma homogéneo de información y valores para los más diversos ámbitos y poblaciones. El demógrafo Michel Poulain ha diagnosticado que el hombre del fin de siglo será urbano pero vivirá en el campo. La nueva figura será el "rurbain", es decir, la mezcla de lo rural y lo urbano. Sin embargo, ese fenómeno probablemente haya que acotarlo para ciertas clases sociales y ciertos países europeos. España parece estar aún lejos de esa situación.

La figura social del paleta será una especie de "racismo" a extinguir, sustituida por otros nuevos estigmas sociales y racismos, al tiempo que nuevas segregaciones espaciales y sociales surgen en el ámbito de las grandes metrópolis.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AA.VV.: *Cine Español, 1896-1983*. Obra colectiva, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

BOURDIEU, P.:

— "Une classe objet". *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 17-18, nov. 1977.

— "Reproduction interdite". *Études rurales*, núm. 113-114, 1989.

CAMPO, S. del: *Análisis de la población española*. Ariel, Barcelona, 1972.

CELA, C.J.: *Judíos, Moros y Cristianos*, Ed. Destino, 1956.

GARCIA DE LEON, M^a.A. y MALDONADO, T.: *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Biblioteca de Temas y Autores Manchegos, 2^a edic., 1989.

GARCIA MESEGUER, A.: *Lenguaje y discriminación sexual*. EDICUSA, Madrid, 1977.

- HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Ed. El Arquero, Madrid, 1989.
- MENDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*, dos vols. Ed. Rialp, Madrid, 1965.
- PEREZ DÍAZ, V.:
— *Emigración y sociedad en la Tierra de Campos. (Estudio de un proceso migratorio y de un proceso de cambio social)*. Instituto de Desarrollo Económico, Madrid, 1969.
— *Emigración y cambio social*, Ariel, Barcelona, 1971.
- PEREZ YRUELA, M.: "La sociedad rural", en *España, sociedad y política*, Salvador Giner. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- SALCEDO, J.: "La España urbana". *España, Sociedad y Política*, S. Giner, Espasa Calpe, 1990.
- SANCHEZ JIMENEZ, J.: *Del campo a la ciudad (Modos de vida rural y urbana)*. Salvat, Barcelona, 1982.
- VIZCAINO CASAS, F.: *Historia y anécdota del cine español*, Ed. Adra, 1976.