

Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid

Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine

AINTZANE RINCÓN DÍEZ' //
UPV/EHU

D



Partiendo de la idea de que el cine influye activamente en la creación de modelos a seguir, en la construcción de identidades, propongo el análisis de dos de las películas más taquilleras de la década de los sesenta: 'Ha llegado un ángel' (1961) y 'La ciudad no es para mí' (1966). Ambos largometrajes presentaron historias centradas en el contraste entre valores asociados a lo rural y a los principios morales que dieron origen al régimen, y aquellos relacionados con lo urbano y los modelos de vida de consumo. En las siguientes páginas analizaré el significado de la aparente dicotomía presente en los filmes entre campo y ciudad a la que le fueron atribuidas también fuertes connotaciones de género.

{
Cine de paleta
Desarrollismo
Género
}

{
Paleta cinema
Desarrollismo
Gender
}

This paper analyses two of the highest grossing films of the sixties, considering popular cinema as a cultural product with large capacity to actively influence in the creation of exemplary references and in the construction of identities. The films 'The arrival of an angel' (Ha llegado un ángel, 1961) and 'The city is not for me' (La ciudad no es para mí, 1966) were among the most successful of the decade. Both films showed stories focusing on the contrast between the values associated with rural and moral principles underlying the regime, and those related to urban life and consumption models.

The following pages will discuss the meaning of the apparent dichotomy between country and city presented in the films, which had strong gender connotations.

LA ESPAÑA DESARROLLISTA: UN PASADO SUPERADO Y UN FUTURO PROMETEDOR

Para los años sesenta parecía innegable que la España del hambre había quedado atrás². En estos años, se produjeron cambios económicos, discursivos, sociales y, en menor medida, políticos. A pesar de las continuidades y de la aparente coherencia interna del franquismo, el discurso político de las derechas no era ya el mismo de posguerra.

Las transformaciones, lejos de debilitarlos, fortalecieron y otorgaron una renovada legitimación a la dictadura y al liderazgo de Franco. El régimen franquista fue capaz de establecer, con relativo éxito, una relación fecunda con el pasado, con el presente y con el futuro del conjunto social³. Partiendo de una capitalización del significado del progreso actual como positivo, el pasado apareció como una etapa felizmente superada. Aquel tiempo se presentó, sin embargo, como el precedente necesario para alcanzar el progreso actual. Además, desde diferentes medios de difusión se subrayaron la diligencia y capacidad de mando del dictador como las responsables de que el país resurgiera de la oscura posguerra, llevando al conjunto de la ciudadanía a disfrutar del bienestar actual. De cara al futuro, los logros en marcha parecían augurar una evolución favorable que, se planteaba, dependía de la continuidad del régimen franquista y del

liderazgo político del dictador. Como se señalaba desde las páginas de la revista semanal *Blanco y Negro*, si la ciudadanía continuaba “subordinando las libertades individuales a los comunes objetivos” se fortalecían las bases para “futuras y ordenadas evoluciones”⁴.

“La función narrativa de sus dos protagonistas fue la de presentarse como guías para una adaptación aceptable y ordenada al modelo señalado”

En este contexto, el ideal de ascenso social, la vida urbana, o el consumo de masas fueron formando parte de las aspiraciones vitales y de las experiencias de un cada vez mayor número de españoles. A diferencia del periodo de posguerra, estos modelos no resultaron criminalizados totalmente, sino que fueron auspiciados por el propio régimen como aspiraciones vitales legítimas. Eso sí, se hizo preciso encaminar a la ciudadanía en un tránsito ordenado para que la evolución colectiva hacia nuevos estilos de vida no significara el abandono de las costumbres y, en particular, que no afectara al orden de género tradicional. Esta fue, precisamente, la idea protagonista que estructuró las narrativas de las películas de *paleta*. >

1 Este artículo se enmarca en el proyecto que lleva a cabo el Grupo de Investigación “La experiencia de la sociedad moderna en España 1870-1990”, financiado por la UPV/EHU (código GIU08/15) y dirigido por José Javier Díaz Freire. Es un trabajo realizado, también, dentro del proyecto de tesis doctoral con título *Las representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras* (dirigida por Nerea Aresti y defendida el 15 de junio

de 2012) donde se explora la evolución de los modelos de feminidad y masculinidad que proyectó el cine y las posibilidades de lecturas no ortodoxas que ofrecieron.

2 PAVLOVIC, T.: *The Mobile Nation*. España cambia de piel (1954-1964), Bristol, Intelect, 2011.

3 Como ha señalado la historiadora Nerea Aresti, para que un discurso pueda ejercer una acción

EL CINE DE PALETO

Las narraciones sobre la inmigración estuvieron presentes en nuestras pantallas desde el inicio de la dictadura. La filmografía de los años cuarenta y cincuenta participó de la certeza de la superioridad del mundo rural frente al urbano. Este último apareció representado como un espacio lúgubre en el que tenían lugar unas experiencias vitales dramáticas y cargadas de violencia. Dos de los ejemplos más representativos, como fueron *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) o *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)⁵, apostaron por relatos desgarradores con finales de regreso al campo.

El modo en el que las películas de los años sesenta narraron historias de inmigración, cuando el contraste entre el campo y la ciudad formó parte de la experiencia vital de millones de españoles, fue sensiblemente diferente. Aunque elogió los valores asociados al mundo rural, el cine popular de los sesenta no realizó una rotunda condena de lo urbano ni de los modos de vida entendidos como modernos y urbanitas. La figura del *paleta*, reducto y salvaguarda de las esencias nacionales, protagonizó algunas de las películas más populares de la década. Caracterizado comúnmente como un hombre rural que viajaba del campo a la ciudad, su función narrativa fue la de aleccionar a los personajes imbuidos en una modernidad mal entendida.

Una de las interpretaciones paradigmáticas del paleta fue la que realizó el actor Paco Martínez Soria en la película *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966)⁶. El intérprete dio vida a tío Agustín, que apareció como el portador de elementos simbólicos que hacían referencia al mundo rural, tales como “la boina, la maleta de madera y una caja atada con cordel

en donde se guardan sólidas, contundentes muestras de la bollería local y jugosos embutidos”⁷.

Con este filme, el actor aragonés se erigió como uno de los más representativos de la figura del *paleta*, símbolo de la quinquiesencia de la moral rural.

Aunque el físico de Marisol no encaja en los códigos típicos del *paleta*, el conjunto de sus películas, y en particular *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía, 1961)⁸, sí coincidieron con el planteamiento general, aleccionador y corrector de una modernidad mal entendida, de las películas protagonizadas por aquel personaje.

Estas películas fueron cómplices con el relato *desarrollista* y, de hecho, colaboraron en la difusión del modelo social de las clases medias, de la cultura del consumo masivo y del disfrute del ocio que, aunque de manera desigual y heterogénea, estaba instalándose en el país. La función narrativa de sus dos protagonistas fue la de presentarse como guías para una adaptación aceptable y ordenada al modelo señalado.

LA RESTAURACIÓN DEL GOBIERNO MASCULINO EN EL CINE DE PALETO

Tanto en *Ha llegado un ángel*, como en el caso de *La ciudad no es para mí*, los personajes protagonistas cumplieron la función de restaurar un orden perdido en el mundo urbano y moderno. La convi-

eficiente, es necesario que establezca una relación fecunda con el presente y con el futuro de la sociedad sobre la que opera. ARESTI, N.: *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 21.

4 “Nuestra paz cumple XXV años”, en *Blanco y Negro*, 28 de marzo de 1964, p. 9. La



^ Figura 1

vencia de Marisol y de tío Agustín con sus respectivos parientes, provocó que estos últimos retomaran los valores del catolicismo español, volviendo a sus raíces y restableciendo un orden moral destruido. En ambos casos, esta restauración del orden estuvo particularmente centrada en los personajes femeninos.

El público conoció al personaje principal de *Ha llegado un ángel* en la primera escena del metraje. Se trató del episodio en el que Marisol, la protagonista, apareció en el vagón de un tren, camino a Madrid, cantando alegremente. Esta escena resul-

Figura 1: Fotograma *Ha llegado un ángel*, 1961.

Figura 2: *La ciudad no es para mí* (cartel 1966).

revista fue fundada en 1891 por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio. De aquí surgió, años más tarde el diario ABC, con el que se editaría como suplemento semanal a partir del año 1988.



^ Figura 2

ta sugerente, porque sitúa al público en un contexto de tránsito, no sólo de Málaga a Madrid, sino también de estatus social. Como en otras películas que protagonizó, Marisol representaba un país que caminaba en un sentido de modernidad y desarrollo y que dejó atrás un pasado de aislamiento y escasez sin renunciar a su identidad o idiosincrasia.

La estrecha amistad de Marisol con las gentes de pueblo y de origen humilde, pudo resultar una forma simbólica de representar la fidelidad que guardaba la niña a los orígenes y al pasado. Cuando la niña

5 REY, Florián (dir.), *La aldea maldita*. Estreno: 23-11-1942. NIEVES CONDE, José Antonio (dir.), *Surcos*. Estreno: 26-10-1951. La película citada de Florián Rey era la versión sonora y sustancialmente reelaborada de la producción homónima de 1930, dirigida también por el cineasta aragonés. Para un análisis comparativo de las dos versiones de *La aldea maldita*, ver ZUMALDE, I., «Los sonidos de la reconciliación: Estudio comparativo de dos ver-

llegó a Madrid, en contraste con la actitud hostil con la que le recibieron sus familiares adinerados, fue Herminia, la empleada doméstica de procedencia gallega, la única persona que le mostró su simpatía y cariño. Este personaje apareció como un guiño al reciente pasado de aquellas mujeres de escasos recursos económicos que emigraron del campo a la ciudad. El otro personaje que acompañó a la protagonista fue el niño apodado “Peque”, una figura que respondió a la caracterización típica de los protagonistas del “ciclo melodramático de huérfanos”⁹ de los años cincuenta. Estas relaciones acercaban el personaje de Marisol al entrañable, aunque obsoleto, ambiente rural, y simbolizaban la fidelidad de la protagonista a un modo de ser nacional que evitaba la ruptura con el pasado.

“La figura del paleta nos remite a instancias de autoridad patriarcal y salvaguarda de valores frente a los supuestos peligros de la sociedad moderna para las mujeres y el orden de género”

El metraje de *La ciudad no es para mí* comenzó con un preámbulo donde se subrayó el contraste entre una dinámica y moderna capital y “la muy noble y leal aldea de Calacierva”¹⁰. Los primeros minutos de la película crearon un marco de espacios contrapuestos donde el narrador se posicionó del lado del mundo rural aseverando que “menos mal que aún quedan sitios más tranquilos donde la gente no tiene tanta prisa” como en la ciudad. El pueblo de Calacierva apareció como un lugar auténtico, inmune al cambio y en oposición al dinámico, apresura-

do y perturbador espacio urbano¹¹. Era en esta aldea donde el público de cine conoció a tío Agustín, el protagonista del filme, en los momentos previos de emprender su viaje a Madrid. Este fue retratado como un entrañable, humano y caritativo campesino que encarnaba los valores más nobles asociados al mundo rural.

Una vez en la capital, el desarrollo fílmico se centró en criticar los excesos del estilo de vida cosmopolita de la familia del aldeano: el egoísmo y vanidad de su nuera Luchy, quien parecía encontrar la felicidad en el consumo compulsivo que le permitía distanciarse de su pasado humilde; la actitud de su nieta Sara, preocupada únicamente por las fiestas y los chicos; o la exagerada dedicación al trabajo de su hijo Agustín, que le llevó a desatender a su esposa e hija. Paulatinamente, y gracias a la intervención de tío Agustín, la familia volvería a abrazar los valores católicos que les proporcionarían la verdadera felicidad. Se corroboraba, así, el posicionamiento inicial del narrador con respecto al universo rural como referente a seguir.

También los familiares de Marisol en *Ha llegado un ángel* respondieron a los estereotipos que el régimen vinculó con una modernidad mal entendida: Javier, el primo mayor de la protagonista, se dedicó a asuntos económicos turbios; Jorge pasaba las horas del día entrenando sus músculos en el gimnasio; el único sueño vital de Estrella, la prima menor, era llegar a ser una estrella de televisión; Churri, la

siones de ‘La aldea maldita’ de Florián Rey», *Cuadernos de la Academia*, 5 (1999), pp. 455-466. Más información acerca del tratamiento de la inmigración en el cine español en CAPARRÓS, J. M., «Emigración campo-ciudad: *La aldea maldita* (1930) y *Surcos* (1951). Un epílogo actual: *Un franco, 14 pesetas* (2006)», en CANTERO, M. (et al.) (eds.), *Fotogramas para la multiculturalidad: el retrato de la alteridad*

prima mayor, se preocupaba exclusivamente de los chicos, de las modas y de hablar por teléfono con sus amigas. Por su lado, Doña Leonor, la tía de Marisol, no tenía otra preocupación que las apariencias sociales, a las que ligó su dedicación a tareas caritativas. Mientras tanto, Don Ramón, el padre de familia, era incapaz de gobernar el hogar y de imponer su autoridad frente a los hijos y esposa.

En ambos largometrajes, los efectos de la vida moderna y urbana se hacían sentir en la autoridad del patriarca, que quedaba cuestionado como cabeza de familia. Esta idea se hacía sentir, sobre todo, por su particular incapacidad a la hora de enderezar a sus esposas, que aparecieron como los personajes más negativamente afectados por los efectos del mundo urbano. No en vano, la domesticación de ellas ocupó un lugar destacado en las narraciones.

Desde el inicio de la película *La ciudad no es para mí*, el público aprendió a mirar a Luchy con suspicacia. Ésta recibió la inesperada visita del aldeano de manera hostil, por el miedo y la vergüenza a que sus nuevas amistades conocieran su origen rural y humilde. Para ella, él era “el suegro paleta que hay que esconderlo porque hace mal junto al hijo”¹². El intento de Luchy por ocultar su origen fue protagonista de uno de los reproches de tío Agustín cuando recordó a su nuera: “Tú no eras mucho más [que yo] cuando te casaste con él, y mira por dónde aquella modística

ha llegado a ser toda una señora”¹³. Los aires de grandeza de Luchy se sumaron a su costumbre de pasar mucho tiempo fuera del hogar. Esto, además de alejarla del rol doméstico, la situó ante el peligro del adulterio, del olvido, en palabras de tío Agustín, “del respeto que le debe al marido”¹⁴.

“Estas películas dialogaron con un público inmigrante que estaba disfrutando, o aspiraba a disfrutar, de la cultura del consumo y de las posibilidades abiertas por el mundo urbano”

Entre sus pertenencias, tío Agustín trajo consigo un retrato de Antonia, su difunta esposa. La imagen de esta mujer cumplió un papel protagonista, de referente y modelo, en la representación fílmica de la domesticación de Luchy. En el retrato, Antonia apareció vestida elegantemente, con cuello alto, pelo oscuro y recogido, sonriente y maternal, poco estilizada. A estos elementos se unió el marco de madera rústico que rodeaba el lienzo (figura 2). Todo ello evocaba una imagen y valores de la feminidad tradicionales. El aldeano de Calacierva luchó, a lo largo de todo el metraje, para que el retrato de Antonia presidiera el espacio central del hogar que,

en *el cine español contemporáneo*, Valencia, Tirant lo Blanch: 2011, pp. 23-40.

6 LAZAGA, Pedro (dir.), *La ciudad no es para mí*. Estreno: 15-03-1966. RICHARDSON, N. E.: «‘Paleto 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 (2000), pp. 61-76.

7 DEL AMO, A.: *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 18.

8 LUCÍA, Luis (dir.), *Ha llegado un ángel*. Estreno: 08-06-1961. Sobre la filmografía de la actriz, ver EVANS, P. W.: «Marisol: The Spanish Cinderella», en LÁZARO-REBOLL, A.; WILLIS, A. (eds.): *Spanish Popular Cinema*, Manchester, Manchester

hasta su llegada, ocupaba un cuadro de Pablo Picasso. Fue Luchy la que se opuso más férreamente al cambio decorativo, defendiendo el lienzo del pintor asociado a la modernidad y a las vanguardias cubistas. De este modo, el filme sugirió una vinculación entre la distorsión figurativa de las obras de Picasso y la de los valores familiares de la protagonista¹⁵.

El cuadro de Antonia presidió y cerró, con aprobación silenciosa, el episodio que simbolizó la domesticación de la protagonista. Se trataba del momento en el que Luchy, en una renuncia y definitiva domesticación de su rebeldía, pidió a su esposo que se quedaran en casa en lugar de salir de paseo¹⁶. Al final de la escena, la cámara enfocó a un espejo en el que podía verse el reflejo del retrato de Antonia que, por fin, presidía el salón. Se sugería así la vuelta al orden representado por la difunta, con el regreso de la protagonista al lugar simbólico que le correspondía.

El hecho de que Antonia, el contra-modelo tradicional de Luchy, fuera una mujer ya difunta, y que de ella perdurara solo la imagen visualizada por el público a través de un espejo retrovisor, resulta tan significativo como el aire de caducidad que envolvió a tío Agustín y al mundo rural. Y de hecho, la domesticación de Luchy no significó una mimesis total con la figura de Antonia. De manera que el filme tampoco sugería un regreso de los modelos de posguerra, sino una reformulación de la feminidad tradicional, adaptada a los nuevos tiempos.

El personaje de Doña Leonor, la tía política de Marisol en *Ha llegado un ángel*, fue paralelo al de Luchy. Leonor también se mostró recelosa ante la llegada de Marisol, temerosa de que la personalidad y el aspecto castizo de la niña pudieran comprometer su imagen ante sus amistades. Uno de los episodios más significativos al

respecto fue aquel en el que Marisol, al encontrarse con su tía Leonor en la terraza de un céntrico café madrileño, se introdujo de forma espontánea, alegre e inocente en la tertulia de las señoras. Sonrojada, y tratando de evitar que sus amigas descubrieran el vínculo familiar que le unía a ella y así borrar las huellas de su propio origen humilde, Leonor presentó a Marisol como “una pequeña que tenemos en casa”¹⁷.

Significativamente, en el caso de *Ha llegado un ángel*, fueron Herminia y el niño “Peque”, evocadores del pasado, los artífices de una restauración del orden de género alterado por la ola de modernidad que estaba inundando la sociedad española de los años sesenta. Estos dos personajes arcaizantes, y en particular el niño, representaron la cara más oscura del conservadurismo que envolvió al personaje de Marisol. En uno de los episodios finales del filme, la criada gallega acusó a Leonor de ser “muy cuca” y de haberse apoderado ilícitamente de unas riendas que no le pertenecían. Cuando Ramón, el padre de familia, recriminó a la empleada del hogar por sus duras palabras, ésta se dirigió también a él, acusándole de falta de autoridad:

“En esta vida, Don Ramón, no vale decir: ‘¡Qué familia tengo!’, porque las familias no se tienen, no. Se las hace uno. Pero, hay que hacérselas con el uniforme puesto. Vaya al sastre y encárguese unos buenos pantalones y ya, esté uniformado de padre de familia”¹⁸.

University Press: 2004, pp. 129-151.

9 SMITH, P. J.: *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 63.

10 LAZAGA, Pedro (dir), *La ciudad...*, minutos: 0:04:43.

11 La descripción de la ciudad se realizó con

Fue “Peque” quien cerró la escena regalando a Don Ramón “una gloria de esta-ca”. El que había sido a lo largo del relato un humilde y entrañable niño, adoptó la forma de ejecutor de la violencia doméstica enseñándole al cabeza de familia cómo utilizar aquel instrumento corrector: “Usté agarra bien por este *lau*, deja la mano así como tonta y...”. En una escena ambientada con música infantil, “Peque” animó a Ramón “¡A usarla!” mientras el destinatario asentía. Finalmente el niño se dirigió a la señora de la casa: “¡Que la sienta bien Doña Leonor!”, y al padre pidiéndole: “¡Energía Don Ramón!”¹⁹. El hecho de que este episodio fuera protagonizado por un niño de tan corta edad resulta significativo. Pudo ser representante de una nueva generación de hombres dispuestos a imponer su autoridad masculina en el presente y en el futuro.

Estos episodios de enderezamiento femenino se comprenden en un contexto en el que el orden de género de posguerra estaba agrietándose, tímida y paulatinamente²⁰. La figura del *paleta* nos remite a instancias de autoridad patriarcal y salvaguarda de valores frente a los supuestos peligros de la sociedad moderna para las mujeres y el orden de género. Aunque esta figura, atravesada por no pocas contradicciones que complican las posibilidades interpretativas, se resiste a una lectura lineal, sirvieron a menudo de contrapunto y freno a las expectativas femeninas y a la seducción ejercida en las mujeres por la

ciudad, el consumo, la moda y un estilo de vida alejado de los modelos tradicionales.

“El cine popular ocupó un papel protagonista en el período desarrollista como productor y difusor de modelos identitarios normativos”

EL CUERPO Y EL ALMA PALETAS

La clausura de la película *Ha llegado un ángel* sugirió la idea del ascenso social de la protagonista como el corolario a sus buenas acciones. En el episodio final el público pudo ver a Marisol que, contratada por un productor de cine, se encontraba rodando una película en un parque madrileño²¹. Este episodio encaja en la idea de que no existían fronteras para que la ciudadanía prosperara social y económicamente hacia una vida mejor. Habiendo logrado la restauración del orden en sus familiares, los efectos de su triunfo y el reconocimiento popular aparecían justificados, inevitables y legítimos.

A diferencia de la película de Marisol, *La ciudad no es para mí* concluyó con el retorno de tío Agustín al pueblo de Calacierva. Con motivo de unas festividades celebradas en honor del aldeano, sus paisanos le pidieron que regresara al pueblo.

una vertiginosa sucesión de fotogramas al compás de una voz en off también apresurada. Cuando la cámara acercó al público a la aldea aragonesa, se produjo un repentino corte rítmico y visual que pretendía agudizar el contraste. Episodio completo en minutos: inicio-0:05:00.

12 LAZAGA, Pedro (dir.), *La ciudad...*, minutos: 1:18:06.

13 *Ibid.*, minutos: 1:18:12.

14 *Ibid.*, minutos: 1:18:21.

15 Para un estudio de la función narrativa de los diferentes cuadros presentes en el filme, ver FAULKNER, S.: «Civilising the City in *La ciudad no es para mí*», en *A cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*, Edinburgo, Edinburgh University Press: 2006, pp. 49-70.

El protagonista respondió positivamente dando paso a la escena final en la que un grupo de hombres vestidos con traje regional dedicaba al aldeano una jota que decía así:

“*Bien has hecho en regresar, baturrico.*

*La ciudad para quien le guste,
que como el pueblo ¡ni hablar!*”²².

Esta clausura narrativa parecía confirmar la idea de lo urbano como un espacio negativo y caótico en oposición al pueblo, un mundo de sosiego y orden. A pesar de que el final contribuyó a subrayar la idea de la superioridad de los valores tradicionales, sugería, también, la muerte de un personaje incapaz de adaptarse armónicamente a una cotidianeidad urbana y *desarrollista* que estaba al orden del día.

“Ni siquiera en los regímenes dictatoriales los mecanismos de control son infalibles”

Diferentes episodios de *La ciudad no es para mí* mostraron a un abuelo incapaz de adaptarse a los modos de vida urbanos. El protagonista aragonés llegó a la estación de tren de Atocha y se vio, de pronto, inmerso en el caos urbano. La pantalla proyectó su particular lucha contra los semáforos y el intenso tráfico²³. En una situación igualmente grotesca apareció deambulando por los pasillos de un supermercado, tropezando su carro de la compra con el del resto de clientes y perdiéndose de Filo, la empleada doméstica de sus familiares²⁴. Tampoco acertó a usar correctamente el teléfono hablando por el lado auricular del aparato, siendo incapaz de comunicarse a través de él²⁵. Aunque en su lucha contra las novedades

parecía salir indemne²⁶, estas escenas subrayaron su torpeza y sus límites.

El cómico modo de comportarse de tío Agustín, su forma de vestir, su brusquedad, sus hábitos alimenticios y un lenguaje lleno de expresiones en desuso e incorrecciones gramaticales venían a dibujar un cuerpo ridículo. Las amigas de Luchy, pertenecientes a la alta sociedad, verbalizaron explícitamente esta idea cuando conocieron al aldeano. Se trataba del episodio en el que tío Agustín irrumpió aparatosamente en la tertulia en la que se encontraban, avergonzando a Luchy y divirtiendo a las señoras que se refirieron a él como un hombre “tan rural”, “un tipo de sainete”²⁷.

Como señala John Hopewell, lo atractivo de estas comedias desarrollistas consistió en construir una identidad del público como “no-cateto en el nuevo supermercado de consumo que era España”²⁸. Estas películas dialogaron con un público inmigrante que estaba disfrutando, o aspiraba a disfrutar, de la cultura del consumo y de las posibilidades abiertas por el mundo urbano²⁹. Para el año en que se estrenó la película de Lazaga, gran parte del público inmigrante estaba ya establecido en la vida urbana o, como poco, tenía frente a sí una perspectiva de mejora, asociada a la compra de un televisor, de un frigorífico o de un automóvil. Se trataba de un contexto marcado por la aspiración colectiva de dejar atrás el pasado autárquico de es-

Figura 3: *Rimbombancias*, Roberto Cantos. >

16 LAZAGA, Pedro (dir.), *La ciudad...*, minutos: 1:20:56.

17 LUCÍA, Luis (dir.), *Ha llegado un ángel* (1961), minutos: 0:31:33.

18 *Ibid.*, minutos: 1:27:30-1:28:18.



caseces materiales. El cuerpo *paleta* era la marca más visible de aquel pasado.

El personaje de tío Agustín era un hombre entrañable que despertaba simpatía, y era, a la vez, una representación paródica de la idiosincrasia rural que provocaba hilaridad. Su personaje pretendió provocar una respuesta ambivalente por parte del público: de empatía con los valores morales que representaba, y de claro distanciamiento de su imagen rural y significado cultural. No era su cuerpo, sino sus valores los que debían constituir un referente para el público. Pero, en un contexto en el que los discursos del progreso capitalista estaban imponiéndose, la asociación de los valores “de siempre” con lo rural, imaginado como viejo, subdesarrollado y atrasado, ofreció al público posibilidades para adoptar una actitud de desafección, también hacia los valores que encarnó el *paleta*.

La misma suerte corrieron los personajes de “Peque” y Herminia en *Ha llegado un ángel*, que se presentaron como modelos desfasados, pudiendo provocar la desafección del público también hacia sus actitudes aleccionadoras/represivas. En este sentido, el personaje de Marisol resultó más eficaz porque fue capaz de revestir su conservadurismo con una imagen atractiva y moderna. En el conjunto de las películas que protagonizó durante su niñez, Marisol ofreció posibilidades de operar e influir, en cuerpo y alma, sobre el público. Así, en *Ha llegado un ángel* la protagonista encarnó los valores morales que el régimen se esmeró en preservar. Al mismo tiempo, su luminosidad, alegría y juventud respondían a la metáfora del relato *desarrollista* con respecto al novedoso y próspero presente y el futuro prometedor.

En definitiva, Marisol logró superar el desfase de tío Agustín, consiguiendo pro-

vocar empatía también hacia los valores que su figura representaba: un rígido pero renovado orden de género en un mundo *desarrollista*.

CONCLUSIONES

Las películas de *paleta* no propusieron un rechazo al contexto *desarrollista* ni criticaron el sueño de prosperidad económica. En el contexto de una sociedad empeñada en la transformación, estos relatos pretendieron ayudar a realizar un cambio ordenado. Subrayando la necesidad de encauzar y dirigir este tránsito, las películas analizadas plantearon un modo de adaptarse a los cambios que no supusiera el abandono de los valores tradicionales, y de un orden moral en el que hombres y mujeres ocuparan su lugar.

El exceso campechano del tío Agustín pudo traicionar la función empática para la que estaba llamado, colapsando el efecto de reparación moral, en un sentido conservador, típicamente pretendido por este tipo de comedia. En este sentido resultó más eficaz el relato protagonizado por Marisol, quien a través de una imagen atractiva, estaba llamando, igualmente, a la necesidad de mantener unos valores profundamente conservadores. Por ello considero que la gran popularidad de la que gozó la malagueña en la década de los sesenta puede identificarse como un éxito del esfuerzo oficial por imponer su visión de las cosas.

19 *Ibid.*, minutos: 1:28:26-1:28:42.

20 MORCILLO, A.: *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

21 LUCÍA, Luis (dir.), *Ha llegado...*, minutos: 1:30:40-1:31:30. (Figura 4).

22 LAZAGA, Pedro (dir.), *La ciudad...*, minu-

El cine popular ocupó un papel protagonista en el período *desarrollista* como productor y difusor de modelos identitarios normativos. Las películas analizadas tuvieron un alto componente emotivo que les dotó de gran eficacia para colaborar activamente en la construcción de lo que la sociedad de los años sesenta consideró aceptable y rechazable³⁰. Pero la interpretación de lo narrado no está marcada o determinada totalmente por la voluntad de sus creadores o las estructuras sociales o políticas. Ni siquiera en los regímenes dictatoriales los mecanismos de control son infalibles. En este sentido, el cine más afín al régimen ofreció también la posibilidad para lecturas disidentes. El cuerpo paródico de tío Agustín, o el del niño “Peque”, ejecutor más visual del ajusticiamiento hacia Doña Leonor en *Ha llegado un ángel*, pudieron provocar la desafección del público hacia los valores que representaban. Considero, de hecho, que incluso películas tan prescriptivas como las analizadas aquí, dieron oportunidad a lecturas no ortodoxas ■

comportamientos que presentaban signos claros de su procedencia rural fueron cada vez más denostados, episodios como los resumidos ofrecieron una posibilidad de recuperar el orgullo por el origen rural, cuna de excelsos valores morales. Ver GARCÍA de LEÓN, M. A.: «El paleta, un estigma del mundo rural», en *La ciudad contra el campo* (sociedad rural y cambio social), Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real: 1992, p. 41; RICHARDSON, N. E.: «‘Paleta Cinema’ and the Triumph of...», p. 65. *ibid.*, minutos: 0:35:41-0:38:31. (Figura 5).

27 HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco, 1973-1988*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 57.

28 DE RIQUER i PERMANYER, B.: «Social and Economic Change in a Climate of Political Inmobility», en GRAHAM, H.; LABANYI, J.: *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, Nueva York, Oxford University Press: 1995, pp. 265-268; BIESCAS, J. A.; TUÑÓN de LARA, M.: *España bajo la dictadura franquista (1939- 1975)*, Barcelona, Labor, 1990, p. 518.

29 ARESTI, N.: *Masculinidades...*, p. 21; DÍAZ FREIRE, J. J.: «Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico», *Arenal*, 14, 1 (2007) p. 28.

30 *Icon el giro lingüístico*, *Arenal*, 14, 1 (2007) p. 28.

tos: 1:31:00-1:32:43.

23 *Ibid.*, minutos: 0:19:39-0:22:50.

24 *Ibid.*, minutos: 0:44:07-0:45:18.

25 *Ibid.*, minutos: 0:34:30-0:34:45.

26 En este sentido, la película parecía seguir, también, un tipo de estructura narrativa en clave terapéutica. En un contexto en el que los cuerpos y los