

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

MADRID FILMADA, CIUDAD EN LA SOMBRA

DIÁLOGO
FERNANDO MÉNDEZ-LEITE
PELÍCULAS Y AZAR.
UNA VIDA DE CINE EN
LAS CALLES DE MADRID

(DES)ENCUENTROS
EL ESPACIO MADRILEÑO:
UN PROTAGONISTA MÁS
DEL TEXTO FÍLMICO



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Olga García-Defez (Universitat Jaume I), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Leire Azkunaga García (Universitat Jaume I/Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villetea (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefòrum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 35 (ISSUE 36)

Coordinadores del número (Issue Editors): Luis Deltell Escolar (Universidad Complutense de Madrid), Gema Fernández-Hoya (Universidad Complutense de Madrid), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I).

Autores (Authors): Víctor Aertsen (Universidad Carlos III de Madrid), María Aimaretti (Universidad de Buenos Aires), Asier Aranzubia Cob (Universidad Carlos III de Madrid), Elena Blázquez (Universidad Complutense de Madrid), Marianne Bloch-Robin (Sorbonne Université), José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela), Luis Deltell Escolar (Universidad Complutense de Madrid), Milagros Expósito Barea (Universidad de Sevilla), Marta García Sahagún (Universidad Rey Juan Carlos I), Gema Fernández-Hoya (Universidad Complutense de Madrid), María Marcos Ramos (Universidad de Salamanca), José Antonio Planes Pedreño (Universidad de Medellín), Laura Rodríguez García de Herreros (Universidad Carlos III de Madrid), Pablo Sánchez Blasco (Universidad Complutense de Madrid), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Farshad Zahedi (Universidad Carlos III de Madrid).

Evaluadores externos (External reviewers): Elvira Antón-Carrillo (Universidad Jaume I), Isabel Arquero (Universidad Complutense de Madrid), Ana Asión Suñer (Universidad de Zaragoza), Isleny Cruz Carvajal (Universidad Rey Juan Carlos I), Sonia Dueñas Mohedas (Universidad de País Vasco), Alberto Fernández-Hoya (Universidad Rey Juan Carlos I), Samuel Fernández Pichel (Universidad de Huelva), Pablo Ferrando (Universitat Jaume I), Guillermo G. Peydró (Universidad Complutense de Madrid), Agustín Gámir (Universidad Carlos III de Madrid), Silvia Guillamón Carrasco (Universitat de València), Belma Hernández-Francés León (Universidad Complutense de Madrid), Rubén Justo Álvarez (Universidad Complutense de Madrid), Ana Lanuza Avello (Universidad San Pablo CEU), Raúl Liébana (Universidad Complutense de Madrid), Olga Lobo Carballo (Université Grenoble Alpes), Álvaro López Fernández (Universidad Complutense de Madrid), Rafael Malpartida Tirado (Universidad de Málaga), Nadia McGowan (Universidad Internacional de la Rioja), Ana Melendo Cruz (Universidad de Córdoba), Rosa Núñez Pacheco (Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa), Mateo Terrasa Torres (Universitat de les Illes Balears).

Traductores (Translators): Martín Boyd, Hebe Powell.

Agradecimientos (Acknowledgments): El presente monográfico ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FICMATUR. La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico (código H2019/HUM-5788).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una fotografía de *Los golfos*, de Carlos Saura, 1960 © Pere Portabella - Films59.

PRESENTACIÓN

- 7 Madrid, una ciudad en la sombra. Cine y animato
Luis Deltell Escolar, Elios Mendieta Rodríguez, Gema Fernández-Hoya

CUADERNO

MADRID FILMADA, CIUDAD EN LA SOMBRA

- 23 De Madrid al infierno: la ciudad en el cine de Carlos Saura
Marianne Bloch-Robin
- 37 La representación del Madrid en guerra en *Frente de Madrid*
Javier Sánchez Zapatero, María Marcos Ramos
- 51 Chicas de servir y señoritas de clase media en el Madrid predesarrollista. Saura y Patino en el IIEC
José Luis Castro de Paz, Asier Aranzubia
- 67 Contrapuntos de Madrid: desarrollismo y polémica en el documental institucional de interés turístico durante el *boom*
Lucía Rodríguez García de Herreros
- 81 Espacio narrativo, verosimilitud y expresión actoral en *Adiós, cigüeña, adiós*
Gema Fernández-Hoya
- 95 Una visión de Madrid y sus barrios a través del documental *La ciudad es nuestra* de Tino Calabuig
Elena Blázquez
- 107 Espacio fílmico, denuncia social y memoria urbana: imágenes de Vallecas en el cine quinqu madrileño (1977-1981)
Víctor Aertsen
- 125 El paisaje fronterizo de un cine callejero: Madrid en *Princesas*
Farshad Zahedi
- 141 Madrid (des)conocida en el cine de Carlos Vermut. Parodia, identidades, barrios y bordes
Marta García Sahagún, Luis Deltell Escolar

DIÁLOGO

- 153 Películas y azar. Fernando Méndez-Leite, una vida de cine en las calles de Madrid
Elios Mendieta, Luis Deltell Escolar

(DES)ENCUENTROS

EL ESPACIO MADRILEÑO: UN PROTAGONISTA MÁS DEL TEXTO FÍLMICO

- 173 Introducción
Elios Mendieta
- 177 Discusión
Arantxa Echevarría, Andrea Jaurrieta, Daniel Gascón, Samuel Alarcón, Natalia Marín
- 186 Clausura
Elios Mendieta

PUNTOS DE FUGA

- 193 Cenizas del futuro: nostalgia y ruinas en el relato *cybernoir*
Pablo Sánchez Blasco
- 205 Fantasmas desobedientes: un acercamiento a la maternidad y la soltería a propósito de *Sierra maldita*
María Aimaretti
- 221 Desavenencias entre narrador delegado y meganarrador: cuatro estrategias para deslegitimar la voz relatora en *Las vírgenes suicidas*
José Antonio Planes Pedreño
- 235 Memoria, imágenes fotográficas y recuerdos en el cine de Apichatpong Weerasethakul
Milagros Expósito Barea

MADRID, UNA CIUDAD EN LA SOMBRA. CINE Y ANONIMATO*

LUIS DELTELL ESCOLAR

ELIOS MENDIETA

GEMA FERNÁNDEZ HOYA

En otoño de 1991, el cineasta vasco Víctor Erice y el pintor manchego Antonio López comenzaron a filmar una de las películas más insólitas del cine español. En las cercanías de la estación de Chammartín, en el jardín interior de una vivienda en rehabilitación, Antonio López, conocido por la lentitud con la que realiza sus obras, se proponía atrapar en un lienzo la plenitud de un membrillero con sus frutos ya maduros. A la vez, Víctor Erice, famoso por dirigir únicamente un largometraje cada diez años, se planteaba retratar el proceso del pintor. Parecería una apuesta contra el tiempo y su dilatación inexorable. El espectador, desde el primer fotograma, comprendía que la apuesta del pintor y el cineasta resultaría imposible.

El sol del membrillo es una película sorprendente, centrada en el árbol de un pequeño jardín cercado, pero se manifiesta profundamente madrileña. En ella no hay ninguna intención paisajística del tejido urbano —como sí ocurre en muchos óleos del pintor—. Tampoco existe una vi-

sión idealizada. Antonio López ha dicho, en más de una ocasión, que «Madrid no es bonita, pero es un monstruo atractivo» (Rojas, 2021, 4 de noviembre). Y, sin embargo, la ciudad está muy presente en el film: en el ruido que se escucha tras los muretes del jardín, en la construcción de la casa —como símbolo de las sempiternas obras madrileñas— y, sobre todo, en el encuentro de dos artistas foráneos —Erice y López— no nacidos en la ciudad que, sin embargo, se desarrollan creativa y humanamente en Madrid. Aunque los cuadros más célebres del pintor realista son las vistas de la Gran Vía, lo cierto es que la inmensa mayoría de sus lienzos urbanos son descampados, terrenos abandonados o vistas prácticamente irreconocibles de la capital. No creemos arruinar el largometraje a nadie si decimos que la pintura no se concluye. Lo verdaderamente artístico, no obstante, es que este film sobre una pintura inacabada de un membrillero refleja con mucha claridad lo que es Madrid.



Imagen I. Fotograma de *El sol del membrillo* (1992)

A diferencia de la mayoría de las grandes poblaciones europeas, Madrid no parece una capital que ha estado siempre ahí, cargada de historia, sino más bien una villa que azarosamente se ha transformado ante nosotros en una metrópolis. Mientras que Roma, París, Lisboa o Londres evocan su grandeza y su pasado desde el primer vistazo, Madrid parece que nació con nosotros, con nuestros padres o, a lo sumo, con nuestros abuelos. Edward Baker (2009) observó un comportamiento repetido entre los madrileños. Muchos de los autores que escribían sobre la capital española sostienen precisamente que la urbe acaba de surgir, que de golpe había devenido de pueblo a ciudad. Así lo escribía Luis Antonio de Villena en 1999: «Digamos la verdad, Madrid se ha hecho una gran ciudad». Similar idea también expresaba el

historiador Santos Juliá más de una década atrás, indicando que «Madrid [pasaba] de poblachón mal construido a esbozo de gran capital» (1988) y, mucho antes, el presidente Manuel Azaña, aunque amaba pasear por la ciudad, había escrito: «Madrid es un poblachón mal construido, en el que se esboza una gran capital [...] es la capital del abandono, de la improvisación, de la incongruencia; el paseante sería feliz si viese los comienzos de una era de modernización» (2002). Pero lo interesante, como descubriría Baker, es que la misma idea ya se daba, incluso, en los primeros años del siglo xx, cuando Juan Ramón Jiménez citaba cómo la gran modernidad de Madrid pasaba de la nada a parecerse a Barcelona, en un suspiro: «Madrid de hoy. Pueblo de la Mancha que muere. Ciudad catalana que nace» (1966: 66). Y, aún más, si retrocedemos

a mediados del siglo XIX, también los escritores pensaban en este crecimiento fulminante: «Esta orgullosa Corte iba a pasar en poco tiempo de la condición de aldeota indecente a la de capital civilizada. Porque Madrid no tenía de metrópoli más que el nombre y la vanidad ridícula. Era un payo con casaca de gentil-hombre y la camisa desgarrada y sucia», escribía Benito Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta* (2003: 64). Desde hace casi dos siglos, cada visitante y cada madrileño ha sentido que la ciudad ha nacido con ella o él —y en muchas ocasiones para ella o él—.

Y, si un lugar evoca como pocos ese cambio veloz, este no es otro que la Gran Vía madrileña, emblema de una modernidad rápida más fugaz. A diferencia de los grandes planes urbanísticos de otras grandes villas europeas que se plantearon y

ejecutaron con cuidado y esmero, la Gran Vía se planificó de forma celer, y en breve tiempo devino no solo en una arteria relevante, sino en símbolo de la mudanza de toda la capital. El ímpetu de esta calle, el entusiasmo de la misma, surgía porque, a la par de su crecimiento, se desarrollaba en el mundo un nuevo espectáculo: el cine. Sobre la Gran Vía, se podía decir el mismo verso autobiográfico de Rafael Alberti: «Yo nací —¡respétenme!— con el cine» (1921). Así, en poco tiempo los edificios más importantes del tramo central fueron salas cinematográficas, en esa breve distancia existente entre la Red de San Luis y la sala Velussia en la que se agolparon siete recintos de más de 1500 localidades, además de otros tantos con menor aforo. A la par que las salas de cine, las distribuidoras y las productoras extranjeras, y algunas nacionales,

Imagen 2. Fotografía del cine Velussia de Luis Lladó



pusieron sus sedes en estos edificios. No es raro, en tal sentido, que, a los pocos años de su fundación, la amplia avenida, que para sus optimistas planificadores nunca se colmataría, registrase ya los primeros atascos y hubiese que regular su tráfico con todo tipo de innovaciones tecnológicas.

El cine y la Gran Vía crecieron a la par. El edificio central de la misma, el Carrión, se planteó para ser —y fue— la sala más cara de España. Los estrenos más importantes se realizaban allí. También en este simbólico rascacielos, en los años treinta, se instaló la sede madrileña de la gran productora valenciana Cifesa. Veinte años después, unos jóvenes Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem acudieron allí a preguntar si les producían su primera película. Desde las ventanas ovaladas del Carrión, Fernando Fernán Gómez vigilaba su equino en *El último caballo* (Edgard Neville, 1950), casi medio siglo después, Santiago Segura se colgaba de su letrero central publicitario en el film de Alex de la Iglesia *El día de la bestia* (1995), y en la tercera temporada de la serie televisiva española más popular de todos los tiempos, *La casa de papel* (Álex Pina, Antena 3 y Netflix, 2017-2021), se arrojaban millones de euros sobre ese cruce icónico.

El madrileño Ramón Gómez de la Serna publicó en los años veinte del siglo pasado un texto que tituló *Cinelandia* (1923). Este se ambientaba en un supuesto Hollywood. Pero lo cierto es que todos los lectores contemporáneos pensaron en la Gran Vía, en la calle donde semana tras semana se estrenaban las películas. No obstante, al contemplar hoy las fotografías de la travesía en esos años nos sorprende cómo el tramo final de Eduardo Dato —aquel que daba a la actual Plaza de España— fue hasta mediados de los años cincuenta un descampado. La ciudad nacía a gran velocidad, pero el campo manchego estaba allí mismo. Escasos quinientos metros separaban el glamour del Cinelandia madrileño de la labranza de secano. Esta profunda contradicción entre lo moderno o cosmopolita y lo costumbrista y castellano, ha sido una de las claves de identificación de Madrid: el detective Areta,

UNA METRÓPOLI RECIÉN CONSTRUIDA Y POBLADA DE GENTE SAINETESCA Y SIN PASADO CONLLEVA, CASI LÓGICAMENTE, OTRA DE LAS GRANDES CARACTERÍSTICAS DE LOS MADRILEÑOS: EL ANONIMATO

de *El crack* (José Luis Garci, 1981), con su oficina en la Gran Vía atendía en su despacho a los clientes emulando el cine negro estadounidense, mientras en la acera de la misma calle le confesaba a su amada que solo tenía en la vida una habilidad y una posesión: «Yo solo conozco una ciudad [Madrid] y tengo una libreta de direcciones» (*El crack*, 1981).

Una metrópoli recién construida y poblada de gente sainetesca y sin pasado conlleva, casi lógicamente, otra de las grandes características de estos tipos humanos: el anonimato. Almudena Grandes decía que Madrid, «como un hada madrina populachera» (2018), regalaba a sus hijos el anonimato, ya que «en esta villa plebeya, que se enorgullece de su condición tanto o más que otras de sus viejos y aristocráticos blasones, nadie es más que nadie. A los madrileños nos traen sin cuidado los orígenes, los apellidos y la distinción de nuestros conciudadanos» (Grandes, 2018). Así, mientras que las grandes plazas del continente se poblaron de teatros de ópera, en Madrid triunfó el género chico, los sainetes y la zarzuela. Como han visto los historiadores Ríos Carratalá (1997), Castro de Paz y Cerdán (2011) o García Fernández (2015), el cine español ha sido influido directamente por esa vena populachera. Es difícil, si no imposible, hablar de realismo o neorrealismo español, pues hasta en los melodramas más contundentes de Mur Oti se colaba lo sainetesco.

La Guerra Civil española tajó violentamente cualquier posibilidad de construir una capital del cine mundial en español. De Oeste a Este en Madrid se construyeron trincheras y una fina línea del frente, que permaneció casi igual durante tres

años, y que dividió a las dos Españas. Una bicefalia bélica que ya había anticipado, con sorprendente carácter adivinatorio, el más madrileño de los pintores aragoneses, Francisco de Goya, al pintar el cuadro *Duelo a garrotazos* (1819), expuesto en el capitalino Museo del Prado. Los búnkeres sustituyeron los árboles de muchos parques y en las bibliotecas de la Ciudad Universitaria, las Brigadas Internacionales construyeron parapetos con los libros y las tesis doctorales de los pensadores de la joven Escuela de Madrid. Las primeras películas del franquismo, como *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), intentaron explicar este horror (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021). Rápidamente, el régimen decidió reconvertir la ciudad que había celebrado como pocas la proclamación de la Segunda República en una capital imperial

—pero sin imperio—. Lógicamente, el cine español experimentó una serie de rupturas profundas, pero también mantuvo una fuerte continuidad (Torreiro Gómez, 2016).

El franquismo, y el propio dictador, eran conscientes de que el cine resultaba vital para la construcción de un país. Pero a pesar de su férreo control censor, de la creación de escuelas y sindicatos —gestionados y maniatados por el poder— algunos cineastas lograron evitar la exaltación patriótica y la ciudad de Madrid se dibujó como un lugar conflictivo e, incluso, precursor de los disturbios que surgirían en la España franquista. *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde nació como un relato completamente novedoso de esta villa dolorosa y brutal. Pocos años después, adelantándose a la primera manifestación de estudiantes durante el

Imagen 4. Fotograma de *Surcos* (1951)



franquismo, Juan Antonio Bardem rodaba *Muerte de un ciclista* (1955), donde un grupo de jóvenes protestaba contra las autoridades —no por la falta de libertad sino solo por una cuestión académica, pero dejando ver por primera vez estas manifestaciones en el cine español—. Surgía entonces, en mitad del franquismo, un grupo de cineastas disidente, en la medida que la censura y la administración lo aceptaba, lo toleraba o no lo percibía (Herederó, 1993).

Uno de los temas que recorrerá todos los períodos del cine español es la falta de vivienda digna en Madrid, un problema constante de la ciudad, pero que a partir de los cincuenta se volverá insostenible —y que ni siquiera la llegada de la democracia logrará resolver— (Deltell Escolar, 2005). Aún en la actualidad puede verse en películas también contextualizadas en la capital y tan recientes como *En los márgenes* (Juan Diego Botto, 2022). Así, los madrileños de las ficciones cinematográficas deberán recurrir a las situaciones más terribles para poder encontrar una vivienda: vivir realquilados, como ocurre en *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951); hacer el Tancredo o construirse una chabola, como se muestra en *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957); casarse con una anciana para heredar una renta antigua, como ironiza *El pisito* (Marco Ferreri e Isidro M. Ferry, 1958); o el caso más dramático de todos, transformarse en un ejecutor de la pena capital para alcanzar un piso de protección oficial, tal cual se ve en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). En estas dos últimas películas, la pluma del guionista riojano Rafael Azcona resultaba clave para dejar al descubierto una sociedad disparatada, cruel y grotesca (López Fernández y Mendieta, 2023).

Junto a estos films existió también una gran masa de obras cinematográficas que no se adentraron en la complejidad social y urbana, sino que retrataron historias amables, a veces con clara intención propagandista y otras como entretenimientos afables, siempre afines, al régimen franquista. Así, películas como *Murió hace quince años*

(Rafael Gil, 1954) presentaba una ciudad aún belicosa y sin cerrar aún las heridas de la contienda fratricida. También otras más afables como *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958) o, incluso, *Los últimos días del cuplé* (Juan de Orduña, 1957) evidencian una lectura claramente conservadora de la ciudad de Madrid. La pretensión fue llevar a escena la recuperación de un tiempo antiguo de esplendor que realmente nunca existió durante la restauración borbónica.

Es imposible hablar de una comedia uniforme en los años cincuenta y sesenta del cine español. Lo cierto es que los estilos cambiaron y mudaron tanto que resultaría vano intentar encontrar una línea clara entre todas las propuestas, pero sí existieron una serie de cintas, de éxito ensordecedor, donde la ciudad de Madrid resultaba importante en la trama. Véase el caso de *Historias de la radio* (José Luis Saénz de Heredia, 1955), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), o *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970). Todas ellas, con sus aciertos —y sus defectos—, mostraban los cambios de la capital. En su mayoría presentando una ciudad moderna y europea que en realidad se diferenciaba mucho del Madrid de esos años.

Tal vez, por ello, las películas de Carlos Saura en los primeros años sesenta causaron una sensación tan profunda entre los censores, los críticos y los pocos espectadores que pudieron verlas. Es el caso de *Los golfos* (1960), una película rodada casi íntegramente en las calles de Madrid, siguiendo a una pandilla de muchachos, zascandiles sin oficio, por Lavapiés, Legazpi y la Elipa, barriadas humildes que no ofrecían ni ambientes sainetescos ni modernidad europea. Aún más demoledora fue *La caza* (1966), cuando un grupo de madrileños salen de la ciudad para cazar en los descampados de las Lagunas Espartinas de Ciempozuelos. Frente al Eastmancolor saturado —y sucedáneos— con que se rodaban las comedias de los años sesenta, las películas de Saura se filmaban, con el acierto de

Luis Cuadrado, en un durísimo blanco y negro que no permitía la distracción, ni nutría la esperanza del espectador.

El retrato de la ciudad de Madrid durante el franquismo también está muy marcado por la creación de dos organizaciones: Televisión Española (TVE) y la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). La EOC —que comenzó llamándose Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)— surgió por iniciativa de diversos entusiastas del cine y pretendía, como habría deseado el franquismo, consolidar una industria nacional de jóvenes cineastas afines al régimen. Sin embargo, ya desde su primera generación, la disidencia fue la tónica general, como confiesa el actual director de la Academia de Cine y antiguo estudiante del centro, Fernando Méndez-Leite, en la entrevista en profundidad que acompaña este número. Sirva de ejemplo que en la promoción inaugural estudiaron juntos Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Por tanto, la EOC no ayudó a consolidar una visión franquista de Madrid, sino todo lo contrario. Los jóvenes cineastas se lanzaron a rodar en sus calles, y ese neorrealismo combativo que nunca se dio en el cine oficial y comercial español —pues la censura lo hubiera cercenado— sí existió en las prácticas del IIEC y de la EOC donde los censores no intervenían en la mayoría de las prácticas estudiantiles. La EOC no solo fue importante para Madrid por los ejercicios internos de la propia institución, sino también porque creó un ámbito cinematográfico: un espacio donde ver, comentar y debatir.

POCAS CIUDADES TIENEN UNA TRILOGÍA MÁS ACERTADA SOBRE UN DETERMINADO PERÍODO HISTÓRICO Y LAS EXPECTATIVAS QUE ESE MOMENTO DESPERTÓ EN SUS CIUDADANOS, QUE LA COMPUESTA POR LAS TRES OBRAS QUE ESCRIBIÓ Y DIRIGIÓ GARCÍ EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

También la creación de TVE fue clave para la formación y para el cine español, así como para el retrato de la ciudad de Madrid. Muchos de los creadores egresados de la EOC no lograban incorporarse directamente a la industria y pasaron por TVE. Es el caso del ya referido Méndez Leite, Pilar Miró o Josefina Molina. Cuando, por fin, dieron el salto al cine, sus películas se ubicaron en la ciudad: *El hombre de moda* (1980), *El pájaro de la felicidad* (1993) o la superproducción *Esquilache* (1989). De hecho, es muy significativo que las dos primeras cineastas con una carrera reconocida como directoras —sin combinar la interpretación y la dirección— Miró y Molina, tuvieran que demostrar su valía primero en TVE, ya que su título de la EOC parecía considerarse poco más que un adorno.

A veces, incluso, desde la propia cadena de televisión pública se lograron obras maestras pensadas directamente para su emisión en el tubo catódico, como es el caso del mediodrama *La cabina* (1972). La dirección de Antonio Mercero, que provenía de la EOC, y la coescritura de José Luis Garcí, un cinéfilo y cineasta autodidacta, permitió crear uno de los films más influyentes de la historia del audiovisual español. José Luis López Vázquez, el actor protagonista de los guiones escritos por Azcona y prototipo perfecto de madrileño medio, quedaba encerrado en una cabina telefónica en mitad de la céntrica plaza del Conde del Valle de Suchil. Así, un ciudadano corriente e inocente era aprisionado y torturado por una organización poderosa ante la atenta mirada de sus vecinos. Aunque los cineastas lo negaron en el momento de emisión de la obra, parece obvio que la crítica al franquismo estaba en aquellas imágenes. Consciente o inconscientemente *La cabina* muestra la complejidad de los últimos años de la dictadura franquista.

Pocas ciudades tienen una trilogía más acertada sobre un determinado período histórico y las expectativas que ese momento despertó en sus ciudadanos, que la compuesta por las tres obras que escribió y dirigió Garcí en la Transición espa-

ñola: *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979). Los tres primeros largometrajes de este cineasta nacieron claramente como respuesta a una sociedad que muda radicalmente. En esta ciudad ya nunca más ninguna persona se quedaría atrapada en una cabina. Un universo de libertad y de cambio reflejado con muchísima claridad en el cine de Garci, que invitaba al madrileño a ser social y afable. Tal vez, incluso, demasiado.

En cualquier lugar del mundo, cuando una persona prefiere estar a solas basta con decirlo. En Madrid esto parece complejo. El guionista madrileño Jorge Semprún afirmó en la Residencia de Estudiantes que nunca hubiera logrado concluir un libro o un guion en Madrid, pues le resultaba incomprensible la suspicacia de los madrileños ante su negativa de salir a tomar algo, o a aparcar el trabajo para acudir al cine, al teatro. «Cuando vengo a Madrid sé que debo asumir que no escribiré una línea pues es más rápido salir a ver una película que explicarle a un madrileño que no te ocurre nada, que simplemente prefieres escribir una tarde» (Semprún, 2003). También, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, célebre por sus personajes limeños y por sus aguaceros parisinos, residió en dos períodos en Madrid y registró en sus diarios esta misma sensación que describía el guionista nacido en pleno barrio de El Retiro:

Es curioso, pero en Madrid pierdo la capacidad de concentración y tiendo a extrovertirme. Me resulta difícil permanecer solitario, reflexionar, en consecuencia, mantener con regularidad este diario. Prueba de ello es que durante los ocho meses de mi primera residencia en esta ciudad (noviembre de 1952 a julio de 1953) no escribí ni una sola línea en este cuaderno y más bien frecuenté los cafés y a los amigos. En París todo resulta distinto. Es una gran escuela de soledad [...] En Madrid, en cambio, se confunden las fronteras entre la vida personal y la colectiva y uno se identifica rápidamente con el espíritu de la ciudad (Ribeyro, 2013).

El salir, el zascandilear y divagar parecen tan madrileños como las patatas bravas. Por ello, la llamada comedia madrileña, y las obras afines de los años ochenta, reflejan esa urbe donde la soledad parece imposible. Fernando Colomo, Fernando Trueba y Emilio Martínez Lázaro muestran de forma paradigmática un Madrid completamente alejado del canon franquista, generando un nuevo entorno luminoso, desenfadado y feliz.

NO SE TRATA DE QUE EL MADRID ALMODOVARIANO SE PAREZCA MÁS O MENOS A UN SUPUESTO MADRID REAL, SINO QUE LA CIUDAD Y LOS MADRILEÑOS HAN IDO IMITANDO, MUCHAS VECES, A LA CIUDAD Y LOS PERSONAJES QUE ALMODÓVAR HABÍA SOÑADO

Pero si ha habido un director que ha logrado internacionalizar la ciudad de Madrid, ese es Pedro Almodóvar. Pocos madrileños se reconocían en los films iniciales del cineasta manchego, pero la visión personal y creativa del director se ha ido imponiendo, primero en el extranjero y, después, poco a poco, ha ido cambiando la propia ciudad y a sus habitantes, hasta el punto que los madrileños han terminado adoptando como suyas las creaciones de Almodóvar. No se trata de que el Madrid *almodovariano* se parezca más o menos a un supuesto Madrid real, sino que la ciudad y los madrileños han ido imitando, muchas veces, a la ciudad y a los personajes que Almodóvar había soñado. El humor, las exageraciones y, sobre todo, la bocanada de libertad de sus películas ha consolidado la imagen de una urbe más libre y humana de lo que posiblemente sea. Aunque existen ya trabajos muy interesantes sobre Madrid en el cine de este director —como el de Camarero Gómez (2019) o el de Sánchez Noriega (2017)—, queda pendiente un estudio que relacione la importancia del cine de Almodóvar y la metrópoli madrileña: *Mujeres al*

borde de un ataque de nervios (1988), *La flor de mi secreto* (1995) o *Volver* (2006) no solo retratan una ciudad, sino que han ayudado a construirla.

En los años noventa tres cineastas acertaron al retratar la capital con una mirada atractiva para el público: Álex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa y Alejandro Amenábar, cada uno con una perspectiva muy distinta. Los tres cosecharon éxitos y premios con sus largometrajes. El cineasta vasco, en *El día de la Bestia* (1995), logró convencer a los espectadores de que en una Nochebuena próxima nacería el anticristo en Madrid, y mostró cómo el humor y el cine de terror se entremezclaban a los pies de las emblemáticas —y diabólicas— Torres Kio. La ópera prima de Amenábar, *Tesis* (1996), ambientada en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, logró el mayor número de premios Goya obtenidos nunca en una primera película. Todo en el film rezuma a esta ciudad, a la vez que la gramática del largometraje se asemeja de forma evidente al *thriller* estadounidense. El éxito de *Tesis* permitió a Amenábar abordar una gran producción como *Abre los ojos* (1997), donde destacaba el plano del protagonista del film caminando por una solitaria Gran Vía madrileña. Un año después, Fernando León de Aranoa presenta-

ba *Barrio* (1998), una película sobre pilluelos madrileños que deambulaban aburridos por la ciudad durante un tórrido verano. Resultaba casi imposible no recordar las películas de Ferreri, Azcona y otros cineastas que intentaron filmar durante el franquismo el tedio de una urbe que pretendía ser moderna.

El cine español más reciente, el de los films de Jonás Trueba, Arantxa Echevarría o Carlos Vermut, también se ha fijado en un Madrid diferente. Sus películas poco o nada se parecen a las de sus predecesores, y los respectivos retratos que hacen de la capital son muy distintos a los anteriores, ya que proponen una lectura completamente novedosa como ocurre en *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018). Lo sainetesco y lo castizo ha desaparecido, incluso, cuando se ambienta en momentos tan típicos como las verbenas de verano —verbigracia de *La virgen de agosto* (Jonás Trueba, 2019)— ya no queda nada de Edgar Neville o de los hermanos Quintero en sus imágenes. Tal vez, el más radical en esta propuesta de distanciamiento sea Carlos Vermut, que, si bien siempre sitúa sus cintas en lugares y recorridos muy característicos del centro o del barrio de Arganzuela, sus localizaciones parecen representar otros lugares que

Imagen 4. Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)



nada tienen que ver con la tradicional mirada hacia la capital española.

Todas las ciudades y el cine mantienen una poderosa e intensa relación. Las películas y las series permiten entender sus desarrollos urbanísticos (Larson, 2021) y geográficos (Gámir y Manuel Valdés, 2007), pero también el sentir de las mismas (Berthier, 2021). Así, en una ciudad tan abierta como Madrid no resulta extraño que muchos de los cineastas clave que la retrataron — Nieves Conde, Berlanga, Azcona, Ferreri, Bartolomé, Molina, Almodóvar o Amenábar— no nacieran en la ciudad. Ciertamente, para ser madrileño no se necesita su cuna, ni apellidos o herencias genéticas. Cualquiera puede ser madrileño (o dejar de serlo a voluntad). Como decía el magistral actor Manuel Alexandre, Madrid es una ciudad contagiosa y tras unos días paseándola el visitante, si quiere, puede convertirse en uno de los nuestros. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FICMATUR. *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788). Asimismo, este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

REFERENCIAS

- Azaña, M. (2002). *Obras completas*. Madrid: Caja Madrid y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
- Alberti, R. (1921). *Cal y canto*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- Baker, E. (2009). *Madrid cosmopolita. La Gran Vía 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Historia.
- Berthier, N. et al. (2021). *Filmar la ciudad*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Camarero Gómez, G. (2019). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Castro de Paz, J. L., Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Deltell Escolar, L. (2005). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- Fernández Hoya, G., Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 32, 35-50. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=666>
- Gámir, A., Manuel Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 45, 157-190.
- García Fernández, E. C. (2015). *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional*. Madrid: Fragua.
- Gómez de la Serna, R. (1923). *Cinelandia*. Barcelona: Sempere editorial.
- Grandes, A. (2018, 11 de mayo). Pregón de San Isidro de 2018. Recuperado de <https://diario.madrid.es/wp-content/uploads/2018/05/PREGÓN-SAN-ISIDROok.pdf>
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Ediciones Documentos 5. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Jiménez, J. R. (1966). *La colina de los chopos (Madrid posible e imposible)*. Madrid: Taurus.
- Larson, S. (2021). *Architecture and the Urban in Spanish Film*. Bristol: Intellect.
- López Fernández, Á., Mendieta, E. (2023). El Sombrero caído. Correspondencias cómico-grotescas entre Miguel Mihura, Luis García Berlanga y Rafael Azcona. *Fotocinema. Revista de cine y fotografía*, 26, 35-63. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15494>
- Pérez Galdós, P. (2003). *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casada*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/92692.pdf>

- Ribeyro, J. R. (2013). *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rojas, M. (2021, 4 de noviembre). Antonio López: «Madrid no es bonita, pero es un monstruo atractivo». *Cadena ser*. Recuperado de https://cadenaser.com/programa/2021/11/04/hora_25/1636041774_480451.html
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Santos, J. (1988). Madrid, de poblachón mal construido a esbozo de gran capital. Madrid en el umbral de los años treinta. *Alfoz: Madrid, territorio, economía y sociedad*, 54-55, 71-78.
- Semprún, J. (2003, 5, 6 y 7 de mayo 2003). *El mal radical y las letrinas de Buchenwald*. XII Conferencias Araguren en la Residencia de Estudiantes.
- Torreiro Gómez, C. (2016). *Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945)*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

MADRID, UNA CIUDAD EN LA SOMBRA. CINE Y ANONIMATO

Resumen

Madrid es una ciudad muy retratada por la filmografía española. Esta elección ha sido casi constante desde los inicios del cine, pero se ha producido muy especialmente desde la Segunda República Española. Los motivos han sido diversos: a veces industriales, otros sociales e, incluso, políticos. Aunque el modelo de representación ha ido fluctuando en cada período histórico e, incluso, muchos de los directores ofrecen miradas distintas de la ciudad en sus diversos films, lo cierto es que lo sainetesco y la comedia han sido los géneros que más han influido en esta construcción visual. Algunos cineastas, como José Antonio Nieves Conde, José Luis Garci o Pedro Almodóvar, han logrado codificar en sus películas un retrato tan intenso de esta villa que se puede hablar del Madrid de cada uno de ellos.

Palabras clave

Madrid; ciudad; cine español; sainete; localización; Pedro Almodóvar.

Autor/a

Luis Deltell Escolar es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: ldeltell@ucm.es

Elios Mendieta Rodríguez es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga. Actualmente es contratado postdoctoral Margarita Salas en la UCM, con estancia en la Universidad de Granada. Es autor de la monografía *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y tiene otro en prensa titulado *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún*. Sus áreas de investigación son la Literatura comparada y la Historia del cine. Ha publicado artículos en revistas indexadas académicas y pronunciado conferencias nacionales e internacionales sobre diferentes cineastas. Colabora en *El Confidencial* y en la revista *Letras Libres*. Contacto: Eliosmen@ucm.es

MADRID, A CITY IN THE SHADOWS: CINEMA AND OBSCURITY

Abstract

The city of Madrid is widely depicted in Spanish cinema. This choice has been a constant from the inception of cinema but became especially accentuated after the Second Spanish Republic. The motivations behind this are diverse: sometimes commercial, at other times social, and occasionally even political. While the model for its representation has altered with each historical period and, indeed, many directors offer different visions of the city in their different films, what is true is that farce and comedy have been the most influential genres in its visual construction. Some cinematographers such as José Antonio Nieves Conde, José Luis Garci, and Pedro Almodóvar have achieved such an intensely individualised portrait of the city that we can talk of a Madrid belonging to each one of them.

Key words

Madrid; City; Spanish cinema; Farce; Localization; Pedro Almodóvar.

Authors

Luis Deltell Escolar is a full professor at the Complutense University, Madrid. He is co-director of the Complutense's ESCINE research group, a group dedicated to cinematographic studies. His field of research focuses on the history of the image, cinema, and the analysis of new information technologies. Furthermore, he has directed several documentaries and short films, which have won him a score of international prizes. He was visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. Currently he is working on the project about audiovisual fiction in the Community of Madrid (*La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788). Contact details: ldeltell@ucm.es

Elios Mendieta Rodríguez holds a PhD in literary studies from the Complutense University of Madrid and a degree in journalism from the University of Málaga. He is currently a Margarita Salas postdoctoral fellow at the UCM, with a residence at the University of Granada. He is the author of the monograph *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) and his latest work, *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún* is currently in press at the publishing house, Guillermo Escolar (Guillermo Escolar, 2023). His areas of research are the relationship between cinema and literature and the history of cinema. He is a contributor to *El Confidencial* and *Letras Libres*. Contact: Eliosmen@ucm.es

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Es profesora de Historia del Cine Español y de Técnicas de Interpretación Actoral en el Máster de Comunicación Audiovisual para la Era Digital, dentro del Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada (UCM). Forma parte del Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE). Es autora en diversos artículos publicados en revistas como *Historia y Comunicación Social* (2021) y *Communication & Society* (2022). Ha publicado los libros *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) y *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contacto: gemafern@ucm.es

Referencia de este artículo

Deltell Escolar, L., Mendieta Rodríguez, E., Fernández-Hoya, G. (2023). Madrid, una ciudad en la sombra. Cine y anonimato. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 7-20.

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a doctorate in the History, Theory, and Aesthetics of Cinematography from the Complutense University, Madrid (UCM), and is a graduate of dramatic arts (RESAD). Now a professor at UCM, she teaches the subjects of Spanish film history and acting techniques. She is a member of the Complutense ESCINE research group and is the author of a number of publications in a variety of journals such as *Historia y Comunicación Social* (2021) and *Communication & Society* (2022). She is also author of the books *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) and *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contact details: gemafern@ucm.es

Article reference

Deltell Escolar, L., Mendieta Rodríguez, E., Fernández-Hoya, G. (2023). Madrid, a city in the shadows: Cinema and obscurity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 7-20.

Edita / Published by



Licencia / License



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

**MADRID FILMADA,
CIUDAD EN LA SOMBRA**

**DE MADRID AL INFIERNO: LA CIUDAD EN EL
CINE DE CARLOS SAURA**

Marianne Bloch-Robin

**LA REPRESENTACIÓN DEL MADRID EN GUERRA
EN FRENTE DE MADRID**

Javier Sánchez Zapatero

María Marcos Ramos

**CHICAS DE SERVIR Y SEÑORITAS DE CLASE
MEDIA EN EL MADRID PREDESARROLLISTA.
SAURA Y PATINO EN EL IIEC**

José Luis Castro de Paz

Asier Aranzubia

**CONTRAPUNTOS DE MADRID:
DESARROLLISMO Y POLÉMICA EN EL
DOCUMENTAL INSTITUCIONAL DE INTERÉS
TURÍSTICO DURANTE EL BOOM**

Lucía Rodríguez García de Herreros

**ESPACIO NARRATIVO, VEROSIMILITUD
Y EXPRESIÓN ACTORAL EN
ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS**

Gema Fernández-Hoya

**UNA VISIÓN DE MADRID Y SUS BARRIOS A
TRAVÉS DEL DOCUMENTAL LA CIUDAD ES
NUESTRA DE TINO CALABUIG**

Elena Blázquez

**ESPACIO FÍLMICO, DENUNCIA SOCIAL Y
MEMORIA URBANA: IMÁGENES DE VALLECAS
EN EL CINE QUINQUI MADRILEÑO (1977-1981)**

Víctor Aertsen

**EL PAISAJE FRONTERIZO DE UN CINE
CALLEJERO: MADRID EN PRINCESAS**

Farshad Zahedi

**MADRID (DES)CONOCIDA EN EL CINE DE
CARLOS VERMUT. PARODIA, IDENTIDADES,
BARRIOS Y BORDES**

Marta García Sahagún

Luis Deltell Escolar

DE MADRID AL INFIERNO: LA CIUDAD EN EL CINE DE CARLOS SAURA

MARIANNE BLOCH-ROBIN

INTRODUCCIÓN

Carlos Saura no forma parte de los cineastas madrileños, de nacimiento o de adopción —aunque terminase asentándose en la Sierra del Guadarrama—, tales como Edgar Neville, José Luis Garci, Pedro Almodóvar o Álex de la Iglesia, entre muchos otros. En efecto, solo algunos de los 43 largometrajes del director aragonés tienen como marco espacial Madrid y sus alrededores. Además, en filmes como *Cría Cuervos* (1975), *Dulces horas* (1981) o *¡Dispara!* (1994), que transcurren en la capital de España, el papel de la urbe no es central. Sin embargo, en tres de sus largometrajes, *Los golfos* (1959), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Taxi* (1996) —al que habría que añadir el cortometraje *La tarde del domingo*, su práctica de fin de estudios en el IIEC de 1957—, la ciudad es completamente protagonista y los espacios urbanos desempeñan un papel narrativo y estético primordial en unas obras concebidas en épocas muy distintas. A pesar de la distan-

cia temporal que las separa y de unos contextos sociopolíticos muy diferentes, desde la dictadura a la vuelta al poder de la derecha en la España democrática de 1996, pasando por la transición a la democracia, se pueden analizar como una trilogía coherente respecto a la construcción fílmica del espacio urbano, creando una imagen que evoluciona, pero que también mantiene constantes a lo largo de 35 años. En estas tres obras construye el cineasta un espacio urbano hostil en el que sus protagonistas se ven atrapados, encerrados, acosados por una ciudad opresiva. Elabora un espacio agobiante y excluyente en una relación dialéctica con los personajes. Esta representación perdura más allá del final de la dictadura, hasta los años noventa, década de las últimas de sus películas en las que aparece la capital de España.

Los espacios urbanos y periurbanos desempeñan un papel destacado, ya que cumplen una función estética y narratológica esencial que va mucho más allá del mero escenario de la acción.

Además, en cada caso, estos espacios revelan dimensiones históricas y sociológicas de España, que sufrió cambios espectaculares entre 1959 y 1980 y, de nuevo, de 1980 a 1996.

En cada época, Carlos Saura se interesa por la ciudad, como sinécdoque de la situación del país, a través de las temáticas de la juventud, de la marginalidad y de la violencia. En *Los golfos* y *Deprisa, deprisa*, el director, con una clara voluntad de realismo, utiliza material documental para la elaboración del guion y elige actores no profesionales, algunos de los cuales son auténticos delincuentes (Sánchez Vidal, 1988: 28, 147). Por otro lado, si bien *Taxi* también refleja los problemas sociales y políticos del país a mediados de los noventa, su estética expresiva y el uso de un reparto de actores profesionales evidencian una evolución en el proceso creativo del cineasta. Señalemos la colaboración con el celebrado director de fotografía italiano Vittorio Storaro, que posteriormente trabajaría con el director de forma habitual.

En este trabajo, nos interesaremos en la construcción cinematográfica del espacio madrileño en las tres películas. En efecto, más allá de los lugares referenciales (Gardies, 1993: 79) —siempre subyacentes, porque incluso una ciudad imaginaria se construye a partir de referencias a la realidad—, todos los elementos fílmicos contribuyen a la construcción del espacio, como señala André Gardies: «Porque, en el cine, el espacio no está dado ni representado (salvo, claro está, en forma de lugares), está por construir, tanto en el plano cognitivo como en el perceptivo» (1993: 99). El encuadre, la escala y la duración de los planos, los movimientos de la cámara, la angulación, la iluminación, los formatos, la elección del blanco y negro o del color son características visuales que permiten crear espacios totalmente distintos a partir de lugares de referencia idénticos. Lo mismo ocurre con los elementos sonoros: a partir de un lugar determinado, una ciudad con ruidos ensordecedores será muy diferente de la misma ciudad silenciosa. En cuanto a la música, su papel en la constitución del

espacio es fundamental, ya que puede contribuir poderosamente a su conformación: tiene el poder de abrir el espacio del encuadre o de empapar un lugar con las emociones que despierta, moldeando así el espacio diegético (Bloch-Robin, 2018: 151-176).

Por lo tanto, el modo de representación siempre contribuye a la construcción del espacio al ofrecer un punto de vista, que es esencialmente subjetivo. Además, la noción de espacio también debe tener en cuenta al público, ya que el pacto ficcional que se establece entre la película y el espectador se basa en el conocimiento previo de este último, así como en su relación con la narración que se desarrolla en cada nivel de la articulación fílmica: plano, secuencia y película (Gardies, 1993: 99). Por último, el espacio de la ciudad puede desempeñar un papel importante en la narración, constituyendo a su vez el objeto de la búsqueda del protagonista, un coadyuvante o incluso un antagonista para el personaje principal.

Antes de tratar más específicamente la construcción del espacio madrileño, su relación con los protagonistas y la dialéctica entre centro y periferia en las tres obras mencionadas, evocaremos brevemente sus contextos de realización y de producción¹.

TRES CONTEXTOS HISTÓRICOS Y CINEMATOGRAFICOS: LOS GOLFOS (1959), DEPRISA, DEPRISA (1981) Y TAXI (1995)

Los golfos es el primer largometraje del director aragonés, producido por Pere Portabella en 1959 y escrito en colaboración con Daniel Sueiro y Mario Camus. Un grupo de delincuentes de los suburbios madrileños pretende triunfar en la vida ayudando a uno de ellos a convertirse en torero. Para conseguir el dinero necesario cometen delitos, cada vez más arriesgados y violentos. El aprendiz de torero acaba fracasando en la plaza de toros y uno de los miembros de la pandilla muere, ahogado en las aguas turbias del Manzanares, tras haber sido

«tragado» por el alcantarillado mientras intentaba escapar de la muchedumbre que lo perseguía. Según el propio cineasta se trataba de una metáfora de su lucha y de la de sus amigos para conseguir rodar una película en la sociedad franquista de la época (Brasó, 1974: 62) pero, como rezaba un personaje en el guion: «Es difícil llegar a ser alguien aquí»². Con *Los golfos*, durante su realización y también después, Saura se enfrentó a grandes dificultades. En particular, y a pesar de su selección para representar a España en el Festival de Cannes de 1960, la película fue mutilada por la censura y su estreno en cines fue extremadamente limitado por una calificación en Segunda B y, a pesar de su recalificación posterior en Segunda A, tuvo muy poco público y no permaneció ni una semana en cartel (Deltell, 2006: 254).

La película es, ante todo, una búsqueda de realismo —una «película bisagra» (2006: 254)— que, en nuestra opinión, se fundamenta en dos tendencias de la modernidad cinematográfica. En efecto, aparece influenciada por el neorrealismo, aunque lo niegue Saura (Kinder, 1993: 87-133), pero con rasgos que la asemeja a las obras de la *Nouvelle Vague*. Recordemos que *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard se rueda el mismo año.

Según André Bazin, más allá de la voluntad de reflejar en una visión documental la vida de los perdedores y de los miserables, el neorrealismo rechaza el montaje como práctica ilusionista para respetar la ambigüedad y apertura de sentido de la realidad y captarla en su continuidad física (1985: 49-61). En *Los golfos*, los largos planos descriptivos que unifican la heterogeneidad del barrio marginal en el que viven los protagonistas —actual barrio de La Elipa—, la profundidad de campo de los extensos planos que recorren el mercado de Legazpi, el baile popular del cine Salamanca o los alrededores del estadio Santiago Bernabéu dejan al espectador la libertad de descubrir detalles reveladores de la ciudad de los años sesenta y no lo obligan —como en el cine clásico³— a fijarse en la acción principal. En

EL CARÁCTER AUTORITARIO DEL RÉGIMEN, QUE NO PUEDE SER DENUNCIADO EXPLÍCITAMENTE, SE REFLEJA EN LA PANTALLA MEDIANTE UNA ESPACIALIZACIÓN DE LAS NOCIONES DE ENCIERRO, AGRESIÓN Y OPRESIÓN QUE CARACTERIZAN LA CIUDAD

cambio, la *nouvelle vague* y, en particular, el cine de Godard, recupera el montaje para revelar la enunciación fílmica, evidenciando el montaje de los planos, que se yuxtaponen, combinan y deconstruyen en un proceso de *collage*. En *Los golfos*, Saura utiliza un montaje que no sigue la coherencia de la lógica narrativa. Corta escenas antes de su resolución e introduce elipsis temporales y espaciales a menudo desconcertantes para el espectador acostumbrado a dejarse guiar por el montaje *transparente* del cine clásico, obligándole a realizar un trabajo de reconstrucción para darle sentido al montaje⁴. El espectador toma entonces conciencia de su posición y puede, por lo tanto, adoptar una postura crítica ante la obra, como lo recalca Marvin D'Lugo cuando afirma que el público puede así asumir una distancia crítica —respecto a la sociedad franquista— que no tienen los personajes (D'Lugo, 1991: 29-45). El carácter autoritario del régimen, que no puede ser denunciado explícitamente, se refleja en la pantalla mediante una *espacialización* de las nociones de encierro, agresión y opresión que caracterizan la ciudad. Esta espacialización aparece como una metáfora de la privación de libertad. Además, desde un punto de vista narratológico, el deseo de los protagonistas de conquistar la ciudad refleja la voluntad de Saura de llevar a cabo su proyecto en su propio país a pesar de las dificultades a las que se enfrenta. Esta aspiración, al igual que el fracaso de los héroes de la película, conduce a la frustración, ya que la obra se ve modificada en gran medida por la censura y apenas es vista por el público (Bloch-Robin, 2013: 52, 54).

En los años siguientes, y en particular tras la realización de *La Caza* (1965), su tercer largometraje, Carlos Saura desarrolló un universo personal que se mantuvo alejado del realismo, desarrollando un estilo metafórico, simbólico, con narraciones complejas y metalepsis que le permitió sortear, en parte, el rigor de la censura. Tras veinte años, dieciocho de los cuales transcurrieron constantemente bajo el control de la censura, en 1980, dos años después de la vuelta a la democracia, Saura se propone cuestionar la evolución de la sociedad española volviendo a la marginalidad, con actores no profesionales, realizando un trabajo de investigación previo de sus modos de vida, de su lenguaje y de la música que escuchan. Cuando los personajes de *Los golfos* tenían un objetivo que alcanzar en la adversidad de la sociedad franquista —lo que permitía, a pesar de la deconstrucción del montaje, otorgar a la película una trama narrativa— los jóvenes protagonistas de *Deprisa, deprisa* no tienen otro objetivo que una permanente búsqueda de libertad en una democracia naciente representada como desmemoriada y donde los valores de lucha política parecen haber desaparecido. La pandilla de cuatro jóvenes, que incorpora a una figura femenina, Ángela, vive en la periferia madrileña y comete delitos cada vez más arriesgados. La película acabará con la muerte violenta de los tres chicos y solo Ángela sobrevivirá. El desconocimiento de la historia del país de los protagonistas es patente en una secuencia en la que el grupo visita el Cerro de los Ángeles, ya que parece ignorar completamente el pasado de España —y en particular la Guerra Civil— (Sánchez-Biosca, 2006: 211).

La obra se ha enmarcado en el llamado «Cine Quinqui» que floreció en el cine de la transición (Ríos Carratalá, 2014). Las similitudes entre *Deprisa, deprisa* y dicha tendencia no son ciertamente casuales. Sin embargo, en nuestra opinión, la película de Saura ocupa un lugar aparte en esta producción. Tiene características comunes con esta corriente, pero el tratamiento muy particular del espacio en *Deprisa, deprisa* se aleja bastante de

las otras películas quinquis, en particular desde el punto de vista de la duración de los planos, muy extensa para una película de acción, una duración compensada por el uso de la música (Bloch-Robin, 2018: 53) y por los movimientos coreográficos de la cámara (2018: 56-86).

La película parece reflejar el desencanto propio de la transición en España (Bessière, 1996: 286), coincidiendo con la desilusión propia de la posmodernidad ante el fracaso de las grandes utopías del siglo XX, lo que Jean-François Lyotard califica de abandono de los metarrelatos (1979: 63). Dicha doble desilusión trasluce en *Deprisa, deprisa*, en particular, en la falta de un objetivo bien definido por parte de los protagonistas. Esta posición, cercana al nihilismo, refleja el sentimiento de vacío del mundo posmoderno, que ya no tiene modelos ni ideologías por las que luchar, y coincide con la situación de la España democrática. Se espacializa en la pantalla mediante la figura de los recorridos sin rumbo de los protagonistas. Desde el punto de vista estético, la notable duración de la mayoría de los planos, así como el uso de numerosos planos secuencia —y de la música— remiten al género de la *road movie*. Este montaje, muy particular para una película donde la acción y la rapidez son fundamentales, es extremadamente virtuoso. Además, los espacios de los alrededores de Madrid pueden también evocar la aridez de algunos paisajes estadounidense, como ocurre en un film como *Paris Texas* (París, Texas, 1984), de Wim Wenders.

De *Los golfos* a *Deprisa, deprisa*, de la tensión de la dictadura a la del desencanto, es posible distinguir la huella de la entrada de España en la era de la posmodernidad. Este momento de crisis absoluta de valores y utopías que afectó a las democracias occidentales parece empujar a Pablo y a sus compañeros irremediabilmente hacia el abismo de la droga y la muerte, en su frenética carrera hacia la nada nihilista. Carlos Saura muestra, pues, en qué medida la sociedad de la transición es heredera de la sociedad franquista y de sus estructuras, la juventud marginal no teniendo ninguna posibilidad

de escapar de su condición. Por eso, la película se puede analizar también como una tragedia que, mediante la música en particular, anuncia desde los títulos de crédito el desenlace fatal mediante la canción del grupo Los Chunguitos: *¡Ay qué dolor!* (Bloch-Robin, 2018: 215).

Quince años después, en *Taxi* (1996), la ciudad de Madrid ha vuelto a cambiar, como la sociedad española en los albores de la vuelta de la derecha al poder. *Taxi*, al igual que las otras dos películas, sigue una estructura narrativa lineal. Sin embargo, desde *Deprisa, deprisa*, el punto de vista y los espacios representados en la pantalla han evolucionado mucho. En 1996, Carlos Saura realiza una película que utiliza ciertos elementos narrativos del cine policíaco, a partir de un guion de Santiago Tabernero, con una estética que puede calificarse de expresionista. Al denunciar la barbarie de los grupos de extrema derecha en España, Saura vuelve a situar en el centro de su película una relación amorosa entre dos jóvenes, que en algunos aspectos evoca la historia de amor de *Deprisa, deprisa*.

La narración se centra en torno a la figura de Paz, una joven que descubre que su padre forma parte de un grupo de taxistas autoproclamado como «La Familia», dedicados a «limpiar» las calles de Madrid de la «escoria» o «basura» que las ensucia —personas LGBTI+, drogodependientes, inmigrantes— asesinandolos. Los protagonistas de *Deprisa, deprisa*, estaban, a pesar de todo, llenos de energía vital y eran portadores de una utopía de libertad que ya no existe en *Taxi*. Los marginados han cambiado y han pasado de héroes a víctimas. Se trata de los inmigrantes africanos y latinoamericanos que llegaron a España en los años ochenta, pero también de drogadictos y personas LGBTI+. Desde el punto de vista estético, mientras que en *Deprisa, deprisa* el director aragonés buscaba reflejar la sociedad y la ciudad de los años ochenta con una voluntad de realismo, en *Taxi* retrata la capital de los noventa en una película que, aunque anclada en la realidad por las constantes referencias topográficas, utiliza procedimientos expresi-

vos —visuales y sonoros— para evocar esa forma de violencia urbana en una megalópolis futurista. La película es la segunda de las siete colaboraciones entre Carlos Saura y Vittorio Storaro⁵. La iluminación, extremadamente sofisticada, contrastada y con colores violentos, contribuye, al igual que la angulación acentuada, el montaje y la banda sonora trepidante, a la estética expresionista de la película, creando un universo nocturno extraño que hace eco a los grafitis de colores violentos que cubren la ciudad.

La referencia al cine expresionista es a la vez estética, pero también temática a través de la representación del horror, ya que Kracauer (1973) consideró el cine expresionista alemán como una prefiguración del nazismo. El oscurantismo, la intolerancia y la ideología de extrema derecha de «La Familia», con sus miembros que esconden una monstruosa doble personalidad de asesinos, es una continuación de estos temas estrechamente ligados a la estética expresionista, y se proyecta en un espacio urbano de pesadilla que se convierte en la plasmación fantasmagórica de esta ideología criminal, vinculando personajes diabólicos y ciudad. Por otra parte, en el expresionismo de la película se puede leer también la influencia estética de Goya (Bloch-Robin, 2013: 109-112), reivindicada por el propio Saura⁶: la luz reorganiza el espacio, esculpiendo el lugar filmado, como en muchas de las obras pictóricas del pintor aragonés en las que las pinceladas superan los contornos de las figuras (Bozal, 2009: 132). La obra de Goya tiene mucho en común con las corrientes expresionistas de principios del siglo XX, que son, en parte, sus herederas. En el cruce de estas diversas influencias estéticas, los colores y la iluminación de la película de Saura también pueden evocar ciertas obras del grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul) y, más concretamente, ciertos cuadros de Vasili Kandinsky y Franz Marc. Fascinados por los colores y sus contrastes, ambos pintores utilizaron variaciones cromáticas brillantes, organizadas en superficies opuestas, que dan a los temas representados ma-

tices violentos y antinaturalistas. De los caballos azules de Franz Marc a la moto azul del dúo Saura / Storaro, pasando por la deformación goyesca y el cine expresionista, *Taxi* pertenece a esta constante expresiva evocada por Valeriano Bozal (2009: 125-134). Esta estética pretende, sin lugar a duda, reflejar la violencia y la angustia que reinaba en España en la época de realización de la película.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DE LA CIUDAD

Si la caracterización de los espacios de la ciudad en las películas evoluciona a lo largo del tiempo, aparece siempre como un espacio hostil que acaba rechazando a los protagonistas y destruyéndolos, además de funcionar en un binomio antitético con los espacios periféricos en las dos primeras obras. En *Los golfos* el espacio urbano desempeña un papel destacado, ya que aparece a lo largo de toda la narración fílmica, alternando con bastante regularidad con el espacio periurbano. De los 75 minutos de duración total, 33 tienen lugar en el centro de la ciudad. La película se abre con el ataque de uno de los delincuentes a una vendedora ciega de la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles), seguido por un extenso paréntesis que ilustra las condiciones de vida de los protagonistas en las afueras. A partir de ahí, la narración alterna entre el centro y la periferia hasta la secuencia final de la corrida de toros.

La omnipresencia de la multitud caracteriza el centro urbano: el mercado de Legazpi⁷ filmado mediante una alternancia de picados y contrapicados es una fosa bulliciosa en la que los trabajadores son esclavos, y el estadio Santiago Bernabéu aparece como un bulto amenazante. La muchedumbre se precipita hacia sus puertas como un raudal deshumanizado en una ilustración franquista del pan y circo romano. La ciudad también se asocia con un alto nivel sonoro: ruidos de motor, gritos, bocinazos en una saturación sonora a veces insoportable que activa el fuera de campo reforzando

el carácter agresivo de la urbe. En un primer momento, los personajes se apropian de Madrid al recorrerla con soltura, pero solo en los barrios populares. La ciudad parece aceptar la presencia de los delincuentes, e incluso acogerlos en su espacio atestado, superpoblado, ruidoso y desordenado (el Rastro, por ejemplo). Los delincuentes se aprovechan entonces de esta desorganización y del enjambre para cometer sus fechorías impunemente. Desde un punto de vista narrativo, la película puede interpretarse como un intento de conquistar el centro, representado simbólicamente por la plaza de toros, desde la periferia. En efecto, los miembros del grupo comparten este objetivo común. En cambio, el espacio suburbano al que pertenecen los delincuentes, pero con el que mantienen una relación disfórica, les empuja a intentar salir de él, triunfando gracias a Juan en el mundo del toreo.

A partir de la secuencia en la que Paco es reconocido por una de sus víctimas, la ciudad parece volverse claramente contra los protagonistas. Esta hostilidad del espacio está representada por la muchedumbre airada que persigue a este personaje y le obliga a meterse en las alcantarillas, pero también por los diferentes rasgos estéticos urbanos que parecen aplastar y amenazar al joven. La angulación, los puntos de fuga, los largos *travelling* y el ruido ensordecedor contribuyen a esta inver-

Figura 1. La plaza de toros como sinécdoque de la ciudad





Figura 2. Las vías y carreteras separan los espacios

sión del espacio urbano que parece literalmente atacarle. Posteriormente, las cloacas, los intestinos de la ciudad, absorben a Paco, lo digieren y «escupen» su cadáver a la periferia miserable convertido en un deshecho más entre los deshechos. Finalmente, en la última secuencia, cuando se acaba la corrida y con un jaleo odioso, la multitud —elemento que caracteriza la ciudad— da muerte simbólicamente a Juan, que no consigue dar la estocada final al toro, mediante abucheos, improperios y silbidos. Dentro de este espacio urbano, la plaza de toros de Madrid es una sinécdoque de la ciudad. Se trata de un centro simbólico, ya que no se encuentra en el centro de la ciudad⁸, pero su forma se puede interpretar como una representación de la urbe y de su periferia, un *hipercentro* soñado y codiciado por los héroes que fracasarán en su intento de conquista.

En *Deprisa, deprisa*, solo cinco secuencias tienen lugar en la ciudad, con una duración total de doce minutos y 44 segundos, del total de 97 minutos en los que se prolonga la película. El espacio urbano es el escenario de la secuencia inicial, y luego el prelude de su desenlace durante el asal-

to al banco, que es el desencadenante del final trágico para la pandilla. Desde el punto de vista estético, el espacio urbano parece visualmente estar alejado de la periferia en la que viven Pablo y Ángela, en Villa-verde⁹. La ciudad se presenta así como lejana y poco accesible para los protagonistas, que se ven apartados de ella por varios procedimientos estéticos: obstáculos —paradójicamente, las vías de comunicación parecen separar a los protagonistas de la ciudad—, reflejos en los cristales y marcos de las ventanillas de los coches. Además, este espacio también se opone

al de *Los golfos* porque es ordenado y tranquilo. Sin embargo, como en *Los golfos*, los monumentos famosos de la ciudad no aparecen. La capital se ha convertido en un espacio sin corazón y, por tanto, sin alma. Se trata de una elección significativa por parte del cineasta, ya que el bullicioso y ruidoso Madrid popular sigue existiendo en los años ochenta. En realidad, la ciudad solo se evoca mediante zonas residenciales modernas y tranquilas. Se trata también de un espacio de orden: los grandes edificios modernos se encuentran en fila y los coches aparecen cuidadosamente aparcados alrededor de una plaza con un tráfico extremadamente limitado. Estos espacios tranquilos podrían pertenecer a cualquier ciudad. En la pantalla no hay ningún lugar claramente identificable de Madrid, excepto la M-30, que se muestra cuando los protagonistas se encuentran en esta frontera del espacio urbano. El Madrid de *Deprisa, deprisa* es, por lo tanto, indiferenciado, sus modernos edificios de ladrillo rojo son todos iguales y la ciudad parece estar poblada solo por una clase media dócil. Los trabajadores ya no parecen formar parte de esta urbe uniforme y desalmada.

En *Taxi*, quince años después, la ciudad excesivamente ordenada y vigilada de 1980 se ha transformado en una jungla desbordante y amenazante en la que los nostálgicos del orden franquista intentan restablecer su régimen reprimiendo a los marginados, doblemente victimizados: por la sociedad, que los excluye en los espacios más sucios y apartados, y por la violencia extrema de los grupos de la referida ideología. Como en *Deprisa, deprisa*, los protagonistas parecen estar encerrados por las estructuras metálicas de los coches y los aplastantes reflejos de los edificios en las ventanillas. Sin embargo, la iluminación y los colores del espacio urbano, que contrastan con la oscuridad de la noche, otorgan a *Taxi* una dimensión casi fantástica e infernal. Los tambores marciales de la partitura de Carrasco toman el relevo de la batería mezclándose con el ruido urbano, dando un carácter rítmico al espacio de la ciudad, animado por un pulso frenético a la vez visual y sonoro.

Desde un punto de vista cuantitativo, es en *Taxi* donde el espacio urbano domina en la pantalla. La ciudad histórica está presente desde los créditos iniciales. El largo y virtuoso plano que abre la película, un *panotravelling* desde la parte superior del edificio Metrópolis, pasando por el edificio Grassy con su rotonda alumbrada, la Gran Vía iluminada, acaba encuadrando un taxi y las manos de la conductora con largas uñas rojas que tamborilean en el vehículo. Este plano establece un vínculo entre la ciudad —de la que la Gran Vía es la sinécdoque— y los vehículos que la cruzan y la hacen amenazante, evocando las uñas rojas de Reme, la conductora que forma parte del grupo, la depredación y la barbarie de los asesinos. La an-



Figura 3. Reflejos de la ciudad

gulación acentuada, las luces brillantes y contrastadas en la oscuridad de la noche, los cláxones y el estruendo de los coches que prolongan la primera nota del tema musical recurrente de la película acompañado por redobles de tambor marciales, establecen un paradigma estético que contribuye a la homogeneidad de la obra en su conjunto.

Posteriormente, el espectador podrá reconocer sucesivamente algunos de los lugares más famosos que caracterizan la ciudad: las principales vías de la capital, el viaducto de Segovia¹⁰, el Parque de El Retiro, con el Palacio de Cristal y el imponente monumento a Alfonso XII, que domina el estante y constituye el escenario nocturno de la persecución final. Este último escenario de la película, de la que la estética expresiva utilizada por Carlos Saura refuerza la arquitectura grandiosa y pomposa, puede asociarse a la ideología de los asesinos ya que, como señala Bernard Bessière, el franquismo: «es una especie de regencia militar. La aristocracia y la monarquía no son valores obsoletos, ni mucho menos» (1996: 274).

La ciudad que aparece en *Taxi* ostenta unas características muy concretas que construyen un espacio unificado estético y narrativamente. Los espacios urbanos de *Los golfos* y *Deprisa, de-*

prisa se arraigaban menos en la topografía madrileña y en sus monumentos. Si ambas películas pretendían reflejar su época a través de un tratamiento realista, en *Taxi*, Madrid es una megalópolis futurista, que incluso evoca a veces un universo de ciencia ficción cruzado por vehículos cuyos movimientos incesantes contribuyen a unificar el espacio urbano. Desde un punto de vista narrativo, la ciudad ayuda a los asesinos y contribuye concretamente a la ejecución de sus víctimas. A lo largo de la película, los neofascistas pueden cometer sus crímenes protegidos por los diversos elementos que conforman el espacio urbano. Puentes, viaductos, monumentos e incluso los lugares más sórdidos, como el aparcamiento donde se reúne «La Familia», parecen favorecer y proteger las acciones del grupo, que, amparado por estos diferentes elementos arquitectónicos y seguro de su impunidad, actúa con gran determinación.

SUBURBIOS Y ALREDEDORES DE MADRID

En *Los golfos*, la periferia, donde viven los protagonistas y con la que se identifican, se caracteriza, especialmente, por su heterogeneidad. Es un espacio intermedio, ni ciudad ni campo, y a la vez ciudad y campo, donde las chabolas conviven con los edificios en ruinas y nuevas construcciones. La condición marginal de los protagonistas queda así representada metafóricamente por la pobreza y la heterogeneidad de sus hábitats y por la figura del descampado, lugar emblemático que no pertenece al espacio urbano (no está construido ni siquiera urbanizado), ni al espacio de la naturaleza, ya que lo ensucian las construcciones que lo rodean. Este espacio marginal aparece separado de la ciudad, que lo rechaza, pero también refleja el desarraigo de los protagonistas, ya que la mayoría de los habitantes de estos barrios han emigrado más o menos recientemente desde sus pueblos.

Los descampados están muy a menudo llenos de desechos que la ciudad arroja y con la que se

identifican los personajes que viven en medio de esa basura. Los suburbios parecen así condenados a no ser más que el receptáculo de los residuos de la urbe. Por otro lado, algunos elementos participan en crear un espacio nostálgico que evoca, dentro de este mismo espacio, la vida en el campo: el canto del gallo, el movimiento armonioso de la madre de Paco arrojando agua al suelo, o una joven que pasa con un cesto lleno de flores, llevando a una niña de la mano, mientras se tocan variaciones sobre la nostálgica melodía de la petenera *Al pie de un árbol sin fruto*. Interpretada a la guitarra, la petenera está asociada a este espacio periurbano. Casi siempre extradiegética, añade una pátina de nostalgia y un toque poético a las afueras de la ciudad. Remite a los orígenes rurales y, sobre todo, andaluces de los protagonistas, y a su espacio original, un *topos* que se introduce gracias a la música en el barrio marginal.

La periferia presenta algunas características similares en *Deprisa, deprisa*, pero mientras que, en la primera obra, la ciudad es el polo de atracción, en la segunda, los protagonistas siempre regresan a los suburbios. Este espacio es primordial. Representa metafóricamente la condición de los protagonistas, que se asimilan a los residuos de la ciudad. Estos están omnipresentes en este espacio ensuciado por las actividades humanas. Meca y Pablo llevan a Ángela a un descampado alejado de la ciudad para que Pablo le enseñe a disparar. A lo largo del entrenamiento, se establece una especie de enfrentamiento entre los héroes y los residuos industriales y domésticos que ensucian el suelo reforzado por un montaje que se dispone a modo de campo-contracampo. Además, los protagonistas contribuyen a la profanación del espacio periférico no urbanizado con su fascinación por la destrucción y la autodestrucción que refleja su búsqueda en gran medida suicida. Las tres secuencias en las que Meca quema los coches utilizados en los distintos atracos lo ilustran.

La asimilación de los protagonistas con los desechos de la ciudad trasluce en particular con la



Figura 4. Muerte de Meca en el polvo

muerte de Meca, comparable a la de Paco en *Los golfos*. En esta secuencia, la profanación de la naturaleza por parte de la ciudad está simbolizada por una monumental fábrica en ruinas. La muerte de Meca al pie de esta fábrica se filma en un plano entero que encuadra su cuerpo mientras cae en un montículo. La cámara se congela en un plano casi abstracto en el que la camisa clara y los pantalones oscuros de Meca se funden con el polvo circundante para formar un montón informe, un deshecho entre otros en este espacio en descomposición. Sin embargo, la periferia es ambivalente, como los cuatro protagonistas de la película. Los delincuentes no solo son los deshechos de la gran ciudad, representada por una sociedad de clase media, formateada y estandarizada hasta el extremo, que empuja a esta juventud a los márgenes como relega sus detritus, contaminando la naturaleza. Este espacio refleja también la despreocupación, la vitalidad y la libertad de estos jóvenes, así como la de la naturaleza rebelde y fuerte, esas hierbas salvajes que luchan por recuperar sus derechos sobre los escombros de la sociedad industrial.

En *Taxi*, los marginados ya no son los héroes, sino las víctimas, y su lugar ya no está en la im-

ponente y temible ciudad, que acoge y esconde a sus agresores amparados por la oscuridad. El plano general nocturno, que abre la secuencia del asalto a un campamento de inmigrantes, encuadra en plano general el poblado chabolista, a lo lejos, formado por chozas, desde el que se escucha una rítmica y alegre música oriental bajo las luces de una autopista que domina el lugar. El poblado chabolista, atacado por un grupo de jóvenes, con cabezas rapadas y ropa paramilitar, armados con bates de béisbol, se convierte en un espacio apocalíptico cuando los agresores lo incendian bajo una infernal luz multicolor. La violencia extrema del asalto se ve reforzada por

la banda sonora, puntuada por los gritos respectivos de las víctimas y de los agresores y por los recurrentes e inquietantes redobles de batería del tema musical de Diego Carrasco. Esta secuencia constituye una proyección espacial del discurso de odio del grupo, que, a través de una amalgama propia de la extrema derecha, culpa a los emigrantes, a los drogodependientes y a los homosexuales de todos los males de la sociedad española.

El Puente de la Elipa pertenece a un barrio obrero situado más allá del límite simbólico de la M-30. Es el lugar donde el grupo de asesinos ejecuta a una persona transgénero: Calero le dispara en la boca después de humillarla. Este puente que aparece en *Taxi* es el mismo que ya parecía aplastar a los protagonistas de *Los golfos* y que les separaba visualmente de la ciudad en vez de permitirles acceder a ella. Cuando en 1959 Saura rueda su primera obra, se encuentra en un barrio de chabolas, y el cineasta subraya su lejanía de la ciudad, mientras que en 1995 el puente forma parte de la megalópolis.

CONCLUSIÓN

La ciudad de Madrid imaginada y plasmada en la pantalla por Carlos Saura a lo largo de casi tres décadas se construye en esta trilogía mediante una primera dialéctica entre ciudad y suburbios, entre una urbe excluyente que no admite a los protagonistas y los alrededores donde los marginales viven apartados, encerrados, aplastados en espacios ensuciados por los deshechos urbanos. La última representación es la de una ciudad de los años noventa, tentacular, fantasmagórica y despiadada, que ya no deja ningún espacio, aunque sea apartado, para los marginales.

Madrid es el escenario de la trilogía, pero es también protagonista de las obras, desempeñando un papel activo en la narración. Si puede amparar a los marginales en el bullicio urbano, aparece asimilada a una clase dominante o una clase popular subyugada y participa despiadadamente en la eliminación de los grupos marginados que denuncia Saura. La evolución de la representación se enmarca, por supuesto, en visiones propias de cada época, acabando con la evocación de una megalópolis xenófoba y violenta que hace eco a la actualidad casi treinta años después. Pero más allá del regreso de la extrema derecha en España, se evocan en la trilogía asuntos de gran actualidad como la contaminación y la destrucción de la naturaleza relacionándola con el desplazamiento forzado y la eliminación de los más desamparados. ■

NOTAS

- 1 Dicho trabajo recoge, en parte, elementos actualizados del libro *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura* (Bloch-Robin, 2013).
- 2 Frase censurada en el guion de *Los golfos*. Cuerpo de lectores de la Dirección General de la Cinematografía. Informe de los lectores del 9/09/59, sobre la segunda versión del guion presentado a la censura. Ref. Archivos C/36.4807. Alcalá de Henares, Ministerio de Cultura.
- 3 Luis Deltell recalca que, cuando rodó *Los golfos*, Saura tenía ya una avanzada reflexión teórica sobre cine: «[...] La planificación y la posterior edición de *Los golfos* es absolutamente moderna, y se aleja de cualquier mecanismo clásico americano o soviético. Carlos Saura había estudiado en la escuela el montaje soviético. El profesor que dictaba las clases seguía siendo Carlos Serrano de Osma, un enamorado del cine mudo ruso. Sin embargo, Saura se negó en redondo a aceptar las teorías soviéticas del montaje y, por supuesto, a seguir el planteamiento del lenguaje clásico de Hollywood» (2006: 263).
- 4 Resulta difícil distinguir los cortes iniciales de la película de los cortes introducidos por los once minutos suprimidos por la censura tras la exhibición en el Festival de Cannes.
- 5 Para *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996), *Tango* (1998), *Goya* (1999), *Io don Giovanni* (2009), *Flamenco, flamenco* (2010) y *El rey de todo el mundo* (2020).
- 6 *Goya* es una influencia estética constante para Carlos Saura. En 1952, el cineasta filmó Madrid desde la pradera de San Isidro con la intención de realizar un montaje utilizando como contrapunto las imágenes de *La Pradera de San Isidro* (1788) y *La Romería de San Isidro* (1820-1823), del pintor aragonés. A lo largo de su obra lo citó en numerosas películas y, en 1999, dirigió *Goya en Burdeos*, un biopic del pintor en el que evoca y cita su obra de muy diversas maneras.
- 7 El mercado de Legazpi es uno de los puntos de partida del proyecto. Carlos Saura quería dirigir un primer largometraje de carácter documental arraigado en la realidad madrileña y Daniel Sueiro había escrito varios reportajes periodísticos sobre este mercado mayorista.
- 8 Está representada en la pantalla por dos lugares: la plaza de toros de Ciudad Lineal, en el distrito XV de la ciudad, al este de Madrid, y la plaza de toros codiciada por el aprendiz de torero, que aparece al final de la obra. El rodaje de la secuencia final estaba previsto en la plaza de toros de Vista Alegre, en Carabanchel, pero al final se rodó en la plaza de toros de Colmenar Viejo.
- 9 Villaverde fue el último pueblo anexionado por la ciudad de Madrid, en 1954. El lugar pertenece, pues, a un

espacio urbano, antes periurbano, pero incorporado a la ciudad desde hacía más de veinticinco años en 1980.

- 10 El Viaducto de Segovia, también apodado como «Puente de los suicidas», ligeramente descentrado del Madrid de los Austrias, es el escenario de una secuencia clave de la película. Durante la noche, «La Familia» empuja a una drogodependiente desde este emplazamiento. El plano general que muestra la caída del cuerpo desde la calle de Segovia, en fuerte contrapicado, permite identificar el viaducto, cuyos imponentes arcos de hormigón armado se iluminan en la oscuridad madrileña con luces contrastadas.

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1985 [1958]). *Qu'est-ce que le cinéma ?* París: Les éditions du cerf.
- Bessière, B. (1996). *Histoire de Madrid*. París: Fayard.
- Bloch-Robin, M. (2013). *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura*. Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi. Saint-Étienne: PUS-Grimh.
- Bloch-Robin, M. (2018). *Carlos Saura. Paroles et musique au cinéma*. Lille: Collection Arts du spectacle - Images et sons. Presses Universitaires du Septentrion.
- Bozal, V. (2009). *Pinturas negras de Goya*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución.
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los 50*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de gobierno de las artes.
- D'Lugo, M. (1991). *The films of Carlos Saura: The practice of seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma*. París: Méridiens Klincksieck.
- Kinder, M. (1993). *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (1973 [1946]) *De Caligari à Hitler*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Liotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. París: Les Éditions de Minuit.
- Ríos Carratalá, J. A. (2014). *Quinquis, maderos y picoletos: Memoria y ficción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez Vidal, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

DE MADRID AL INFIERNO: LA CIUDAD EN EL CINE DE CARLOS SAURA

Resumen

Carlos Saura, a pesar de no ser un director que se puede calificar de madrileño, dirigió tres películas ambientadas en la ciudad de Madrid que problematizan la capital española como espacio hostil y reflejan su evolución en distintas épocas. *Los golfos* (1959), *Deprisa deprisa* (1980) y *Taxi* (1996) tratan un tema común, la marginalidad y la violencia en la capital del país, sinécdoque de la sociedad española en su conjunto durante el franquismo, en la transición española y en la crisis de los años noventa. En este artículo, nos interesamos por los papeles estéticos y narrativos del espacio madrileño en las tres películas. Los dos primeros *opus* establecen una dialéctica entre la urbe y sus alrededores a los que se identifican los protagonistas rechazados por el centro y asimilados a los deshechos, mientras que la tercera película modela una ciudad fantasmagórica que no deja ningún resquicio a la marginalidad, que persigue y aniquila.

Palabras clave

Carlos Saura; Madrid; espacio cinematográfico; ciudad en el cine; *Los golfos*; *Deprisa, deprisa*; *Taxi*.

Autora

Marianne Bloch-Robin es profesora titular en el departamento de Estudios ibéricos y latinoamericanos de la Facultad de Letras de Sorbonne Université y miembro del grupo de investigación CRIMIC. Es doctora en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, especialista en la música en el cine y en la obra del cineasta español Carlos Saura. El enfoque de su reflexión es principalmente estético y narratológico, pero se interesa también por los aspectos históricos y culturales de las obras cinematográficas. Es autora de numerosos artículos publicados en revistas científicas. Su último libro publicado sobre Carlos Saura y codirigido con Nancy Berthier se titula *Carlos Saura o el arte de heredar* y fue publicado en la editorial Shangrila en 2021.

Contacto: marianne.bloch-robin@sorbonne-universite.fr

Referencia de este artículo

Bloch-Robin, M. (2023). De Madrid al infierno: la ciudad en el cine de Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 23-36.

FROM MADRID TO HELL: THE CITY IN THE FILMS OF CARLOS SAURA

Abstract

Although he could not be called a Madrid filmmaker, Carlos Saura directed three films set in the city that problematise the Spanish capital as a hostile space and reflect its evolution over different periods. *The Delinquents* (Los golfos, 1959), *Faster, Faster* (Deprisa, deprisa, 1980) and *Taxi* (1996) all deal with the common theme of marginalisation and violence in Madrid, used as a synecdoche for Spanish society as a whole under the Franco regime, during Spain's transition to democracy, and in the crisis of the 1990s. This article explores the aesthetic and narrative roles of Madrid in these three films. The first two films establish a dialectic between the city and an urban periphery identified with the protagonists, who are rejected by the city centre and equated with urban waste, while the third film depicts a phantasmagorical city that has no room for the marginalised, who are persecuted and annihilated.

Key words

Carlos Saura; Madrid; Filmic Space; City and Film; *The Delinquents*; *Faster, Faster*; *Taxi*.

Author

Marianne Bloch-Robin is a lecturer at the Sorbonne Université in the Department of Iberian and Latin American Studies and a member of the CRIMIC research group. She holds a PhD in Hispanic and Latin American Studies and is a specialist in film music and the work of the Spanish filmmaker Carlos Saura. Although the focus of her research is mainly aesthetic and narratological, she is also interested in the historical and cultural aspects of films. She is the author of several articles published in scholarly journals. Her latest book on Carlos Saura, co-edited with Nancy Berthier, titled *Carlos Saura o el arte de heredar*, was published by Shangrila in 2021.

Contacto: marianne.bloch-robin@sorbonne-universite.fr

Article reference

Bloch-Robin, M. (2023). From Madrid to Hell: The City in the Films of Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 23-36.

Edita / Published by



Licencia / License



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

LA REPRESENTACIÓN DEL MADRID EN GUERRA EN FRENTE DE MADRID

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

MARÍA MARCOS RAMOS

I. CINE Y GUERRA CIVIL

Es evidente que el cine se convirtió desde la más inmediata posguerra en un poderoso instrumento al servicio de la propaganda franquista a través del que difundir «aquellas ideas que legitimaban su victoria y justifican la represión que siguió a la misma» (Pérez Bowie, 2004: 24). Controladas por el férreo sistema de censura y por los mecanismos intervencionistas a través de los que el poder político condicionaba la producción en un contexto de autarquía económica, las películas rodadas a finales de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 se caracterizaron por adoptar, de forma maniquea, el discurso oficial del nuevo régimen¹.

Dentro de la uniformidad ideológica de las producciones de la época, la crítica ha tendido a establecer una serie de variantes entre las que destaca la representada por films «de inspiración castrense donde se relataban hazañas que inscribían la sublevación y el triunfo [sublevado] en la historia

inmediatamente anterior» (Sánchez-Biosca, 2006: 114). Tal y como ha señalado Jean-Claude Seguin, «el primero que realiza una película sobre la Guerra Civil» (1996: 33) de este tipo fue Edgar Neville que, en 1939, dirigió *Frente de Madrid*, dando inicio así al denominado «cine de cruzada» que desarrollarían en los meses siguientes *El crucero de Baleares* (Enrique del Campo, 1940), *Sin novedad en El Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

No obstante, pese a su título y a la inclusión de diversas escenas en las trincheras que desde el otoño de 1936 cercaron Madrid, *Frente de Madrid*, adaptación de un relato homónimo del propio Neville², solo puede ser adscrita al cine bélico si se parte de una definición laxa que lo identifique simplemente con un género que aborde el impacto de la guerra en la sociedad, y no con una estructura formal de «naturaleza repetitiva» (Alt-

MÁS DE OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE LA INSTAURACIÓN DE LA DICTADURA, RESULTA INNECESARIO INSISTIR EN CÓMO EL CINE SE CONVIRTIÓ DESDE LA MÁS INMEDIATA POSGUERRA EN UN PODEROSO INSTRUMENTO AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA FRANQUISTA

man, 2000: 48) en la que se suceden los mismos tópicos. Y es que en la película no aparecen combates, ni hay escenas de acción ni de aventuras militares, sino que la guerra se hace presente en el argumento que vertebra el film a través de la trama de espionaje por la que un soldado del bando sublevado ha de traspasar las líneas enemigas y contactar con los quintacolumnistas que operan en Madrid. Toda la puesta en escena, eso sí, está condicionada por la contienda, ya que se combinan los planos dedicados a recrear el ambiente castrense en el que conviven los combatientes del bando sublevado con los que exponen la transformación experimentada por la sociedad madrileña durante el conflicto. Semejante dualidad responde a la peculiar realidad, casi inédita en la historia militar hasta ese momento, que vivió Madrid durante la guerra, cuando fue al mismo tiempo frente y retaguardia: por un lado, se combatía en los alrededores de la ciudad, que permaneció sitiada durante prácticamente todo el conflicto, con trincheras en zonas como la Ciudad Universitaria, la Casa de Campo o los arrabales de la zona sur; por otro, en el interior resistía, entre los bombardeos salvajes de un bando y la violencia incontrolada con la que el otro reprimió a sus enemigos, una sociedad escindida que hubo de convivir con el frío, el hambre, la miseria y el miedo.

La elección de Madrid como escenario de la película —también motivado probablemente por el conocimiento de Neville de lo que allí había acaecido durante la guerra³— parece responder «al intento del franquismo de recuperar la ciudad

más allá de una perspectiva estrictamente militar [...] para reconquistarla, arrebatársela a las clases populares, que habían ido ocupando desde 1931 todo el territorio de la urbe» (Castillo, 2016: 99). No en vano, durante toda la guerra, al mismo tiempo que los republicanos difundieron el mito del «Madrid de la resistencia» y del «No pasarán», los franquistas fueron configurando la imagen de la capital como una ciudad que era necesario rescatar y de la que era prioritario extirpar todos sus males, ejemplificados en el *terror rojo* que la azotó desde el verano de 1936. El propio Neville reconoció en un artículo publicado en 1937 en la revista *Vértice*, y titulado de forma tan sintomática como simple «Madrid», que los franquistas no luchaban *contra*, sino *por* la capital, para defenderla de quienes la habían invadido con «su rencor y su envidia». El autor llegó a decir que la ciudad se había «convertido en el estercolero de la carroña mundial» e incluso que hubiera «preferido morir antes de ver Madrid en poder de esa chusma» (Tranche, 2007: 103-104). En consonancia con ese artículo, el film, al igual que el relato en el que se basa, puede ser interpretado como una más de las muestras «de la necesidad que tuvo el franquismo no solo de vencer la defensa de Madrid, sino de borrar la memoria de la ciudad resistente» (Gómez Bravo, 2018: 11). De hecho, la representación del *Madrid rojo* como un espacio chabacano, violento y caótico está presente en otros títulos fílmicos de la época, como *Rojo y negro* o *Boda en el infierno*, que, pese a sus divergencias argumentales, coinciden al abordar, en algún momento de su metraje, el encierro de sendos personajes femeninos en alguna de las *checas* que, como instrumento represivo alejado de toda legalidad, poblaron la ciudad durante los primeros meses de guerra. Ahora bien, trascendiendo la dimensión ideológica, en el caso de Neville la utilización del espacio físico y humano de Madrid ha de entenderse también teniendo en cuenta la vinculación que tenía, desde su propio nacimiento, con la ciudad y, en especial, con los ambientes aristocráticos que frecuentaban las

clases elevadas, interpretados por él como rasgos fundamentales de la esencia castiza y costumbrista de la capital que los republicanos pretendían destruir.

2. FRENTE DE MADRID: ESPACIOS FÍSICOS Y HUMANOS

Frente de Madrid surgió como consecuencia de los acuerdos de colaboración que, en materia cinematográfica, firmaron los regímenes franquista y fascista⁴, gracias a los que «surgieron veinticuatro largometrajes entre 1938 y 1943 [...] que para España supusieron el 15% de su producción cinematográfica» (Álvarez Rodrigo, 2022: 234). De estos, otros dos fueron también dirigidos por Neville, que permaneció largas temporadas en Italia entre 1939 y 1941: *Santa Rogelia* (1939) y *La muchacha de Moscú* (1941)⁵. Aunque en muchas ocasiones estos acuerdos simplemente implicaron el rodaje en el país transalpino, habitualmente en los estudios Cinecittá, y el doblaje inmediato al castellano y al italiano, a veces llegaron a rodarse dobles versiones en ambos idiomas e, incluso, como sucedió en *Frente de Madrid*, a utilizarse actores diferentes⁶. El hecho de que la película se inscriba en el marco de estas relaciones internacionales de colaboración resulta especialmente relevante, pues si, por un lado, permitió a Neville disfrutar de unos medios y unas infraestructuras imposibles de conseguir en la España del momento, ayuda a explicar, por otro, por qué en un film que desde su propio título está remarcando su vinculación con Madrid apenas aparecen imágenes exteriores de la ciudad más allá de algunos planos, de evidente carácter documental, que representan escenarios fácilmente reconocibles, como la torre de la Telefónica o las trincheras y los edificios desventrados de la Ciudad Universitaria⁷. Hay también algunos planos rodados en decorados que exponen un espacio degradado, con suciedad en las calles, pintadas en las paredes y grandes colas de personas delante de los establecimientos.

Esta ausencia casi total de referentes urbanos provoca que la representación de la capital en la película sea más social que geográfica, y que encaje a la perfección con el mito del *Madrid rojo*, presente en toda la retórica franquista sobre la guerra. En ese sentido, la representación de *Frente de Madrid* se basa en la convicción de que la capital compendió durante la guerra «la animadversión hacia unas ideas, hacia un determinado sistema político y un modelo de sociedad» (Castillo, 2016: 89), al simbolizar a un enemigo al que el franquismo interpretaba de forma absolutamente denigrante a través de una operación ideológica basada en «deshumanizar al rojo [...] [y presentarlo como] un verdadero subhumano con apariencia humana, un ser incapaz de reconocer a su Dios, a su nación (como antiespañol), o a su familia» (Marquez, 2006: 86-87). Todo el film incide en esta interpretación —ya presente en el relato, en el que las «legiones de canallas» que conforman el bando republicano se enfrentan al «sentido común» (Neville, 2013: 44) que guía la lucha de los rebeldes—, puesto que en el desarrollo de su trama se van a ir contraponiendo de forma sucesiva dos espacios bien diferenciados, identificados respectivamente con la «ciudad combatiente [...] que tomó las armas para defender la República ante el asedio de los sublevados» y con la «ciudad clandestina», formada por aquellos madrileños que, ante el devenir de los acontecimientos, siendo «contrarios al Frente Popular [...] se encontraron en territorio enemigo y [...] decidieron colaborar en la victoria de sus correligionarios» (Cervera, 2006: 24).

Evidentemente, la representación de estos dos ambientes no fue ajena al afán propagandístico que caracteriza toda la película, que retrata a los personajes republicanos como seres brutales, casi demoniacos —con alguna excepción—, y a los franquistas como héroes capaces de sacrificar todo por la defensa de los que se consideraban valores tradicionales de España. La *ciudad combatiente* y la *ciudad clandestina* adquieren, así, un valor diferente en la película, puesto que, si con la primera

se trata de transmitir el carácter caótico, violento y antiespañol de los republicanos, con la segunda se intenta legitimar la acción golpista de los sublevados como forma de *salvar* al país y devolverle la *esencia nacional* que se le había tratado de usurpar.

La historia comienza dos días antes del inicio Guerra Civil —en concreto, el 16 de julio, como indica un oportuno plano de detalle de un calendario—, cuando una joven pareja, Carmen y Alfredo —Javier en la versión española, al igual en el relato literario—, ultima los preparativos de su boda. El escenario interior de los primeros planos revela la posición social de los protagonistas, que, vestidos elegantemente, se encuentran en un amplio salón decorado con muebles y objetos de lujo entre los que destaca un piano. Semejante panorama contrasta con el que el protagonista masculino se encuentra cuando va a la calle a buscar su coche para iniciar un viaje hacia la ciudad de Salamanca, pues, al salir de la vivienda, se topa con un hombre malencarado, sucio y mal vestido que está regañando de forma brusca a un niño. Al ser reprendido por Alfredo, el hombre contesta entre dientes «eso cambiará muy pronto», poniendo de manifiesto el clima de tensión social del momento y anticipando una de las consignas ideológicas que, con el paso del tiempo, serían esenciales en la interpretación de la guerra del franquismo: la idea de que los republicanos no actuaron movidos por la defensa de sus convicciones ni de la legitimidad política, sino, simplemente, por el *rencor social* que habían ido acumulando tras décadas de sometimiento. De ese modo, la primera secuencia evidencia de forma sintomática el maniqueísmo de la película, análogo al del relato del que parte, en el que el narrador llega a interpretar lo sucedido entre 1936 y 1939 señalando que no se trató «de una guerra civil ni de una guerra política, [sino de] un caso de justicia y ladrones» que enfrentó «a las personas decentes de un país que se sublevan contra los asesinos» (Neville, 2013: 158).

La sublevación y el consiguiente inicio de la contienda bélica sorprenden a Alfredo en Sala-

manca, desde donde intenta regresar a Madrid para reencontrarse con Carmen. Un grupo de militares rebeldes le advierte de que el acceso por carretera está cortado, ya que la ciudad se haya en poder de los republicanos, a los que sistemáticamente se refieren como *rojos*. El protagonista, extrañado, pregunta si «todavía no han purgado la ciudad». Como resulta evidente, el uso de un verbo que en su primera acepción es definido como «limpiar, purificar algo, quitándole lo innecesario, inconveniente o superfluo» (Real Academia Española, definición 1) no es anecdótico, puesto que confirma cómo la interpretación de la guerra que trata de transmitir Neville parte de la premisa de la superioridad ética de los franquistas frente a sus enemigos y, en consecuencia, de la legitimación de su acción golpista, necesaria para alejar del poder a quien en el relato se presenta como «mala gente», caracterizada por su elevado «volumen de bajeza moral» (Neville, 2013: 44).

La simplista distinción entre unos y otros adquiere también un cariz social y estético, tal y como se demuestra en el texto literario al referirse a los republicanos que controlaban la capital como «hez de los bajos fondos» e incluso como gente «tan fea [que] no parece de Madrid» (Neville, 2013: 24, 43). El film incide en esta maniquea caracterización, pues las primeras escenas que representan la situación de Madrid tratan de denunciar la brutalidad de los milicianos, a quienes se observa destrozando imágenes religiosas o reconociendo sin ambages su intención de «aniquilar a los enemigos de la revolución». También se narra en esa parte inicial cómo una patrulla de la CNT irrumpe violentamente en casa de Carmen. Frente al decoro y a la elegante vestimenta de la protagonista y de sus familiares, los milicianos transmiten descuido y suciedad, y se comportan de forma indecorosa y maleducada: utilizan palabras malsonantes, rompen un lujoso jarrón, abren los cajones de las cómodas, incomodan a Carmen con comentarios procaces, golpean a su padre, etc. Para subrayar su inferioridad intelectual y cultural, se muestra

como uno de ellos golpea de forma aleatoria las teclas del piano que, en las imágenes iniciales de la película, tocaban con primor los protagonistas.

La secuencia termina con la detención de Carmen y de su padre, conducidos hasta una *checa* en la que serán objeto de la denominada «justicia por consenso» (Cervera, 2006: 60), por la que, sin legitimidad ni procedimiento regulado alguno, fueron enviados a prisión o directamente ejecutados numerosos madrileños, en muchos casos por la mera sospecha de ser simpatizantes del enemigo, por no mostrar con entusiasmo su adhesión al bando republicano, por tener convicciones religiosas o por el simple hecho de haber sido víctimas de rencillas personales⁸. La aleatoriedad de los procesos queda confirmada cuando uno de los responsables de la *checa* —curiosamente, el mismo hombre con el que Alfredo se había enfrentado al comienzo del film— se dirige al padre de Carmen y, tras decir «en este caso lo tengo claro», anuncia su inminente ejecución. Junto a los *paseos* —que aparecen representados veladamente en este diálogo y en unos planos posteriores en los que se muestra un parque y se oyen, fuera de campo, disparos—, otra de las formas de represión de los comités políticos y sindicales que se hicieron con el control en el Madrid republicano de los primeros meses de guerra fueron los encarcelamientos, representados en una escena que muestra a Carmen compartiendo celda con otras dos mujeres. Su periplo presidiario durará poco, ya que la acción de un vecino, Fabricio, resulta primordial para que sea liberada. Rompiendo el granítico mensaje de la retórica franquista, se trata de un personaje republicano que no está descrito con trazas diabólicas, sino de alguien de quien se da una visión positiva en la medida en que se arriesga para salvar a Carmen, confiesa haber apoyado a los partidos republicanos «para intentar mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos, no para acabar asesinando a sus conciudadanos» y acusa directamente a sus correligionarios de estar matando «a inocentes».

ALFREDO Y CARMEN, COMO PERSONAJES PRINCIPALES, VAN A SER LOS NEXOS QUE VINCULEN LOS DIFERENTES ESPACIOS DE LA CIUDAD CLANDESTINA Y LA CIUDAD COMBATIENTE EN LOS QUE SE DESARROLLA LA ACCIÓN

Además de remarcar de forma clara y simplista las principales notas distintivas del mensaje propagandístico que se pretende transmitir, las primeras secuencias de *Frente de Madrid* exponen cómo la destrucción de Madrid, más entendida en términos humanos que estrictamente físicos, es uno de sus temas centrales. A Neville parece interesarle narrar el proceso por el que la apacible convivencia que mostraban los primeros planos, con una familia feliz celebrando la inminente boda de los protagonistas, termina rota y separada por culpa de la guerra —o, más exactamente, de la acción en ella de los republicanos—. Mientras que Alfredo permanece aislado en otra zona del país, la familia de Carmen sufre los horrores de la represión: cárcel para ella, *paseo* para su padre y encierro forzoso para su hermano, condenado a vivir encerrado en casa para librarse de ser capturado por los milicianos. La puesta en escena de la película subraya este cambio, al ir virando progresivamente hacia una iluminación cada vez más tenue, casi lúgubre en algunos casos. También las actuaciones actorales, especialmente la de Carmen, debida a Conchita Montes, incide en esta modificación, ya que su personaje marca el tránsito de la jovialidad al sufrimiento. La importancia del valor simbólico de la protagonista, cuyo devenir parece representar al de toda la ciudad, ha llevado a Fernández-Hoya y Deltell Escolar a señalar que «*Frente de Madrid* revisita el planteamiento de la mujer como alegoría de la tierra, [...] [humanizando] los acontecimientos acaecidos en Madrid y [...] [expresándolos] emocionalmente a través de Carmen» (2021: 41).

Alfredo y Carmen, como personajes principales, van a ser los nexos que vinculen los diferentes espacios de la *ciudad clandestina* y la *ciudad combatiente* en los que se desarrolla la acción. De hecho, la trama argumental, deudora de los patrones del cine de espionaje y del cine sentimental, va a basarse en la peripecia que ambos van a protagonizar para volver a encontrarse en el contexto hostil de la guerra tras su inicial separación. Alistado en el bando sublevado, Alfredo conocerá la vida en el frente, reflejada a través de la mirada idealizada que proyectan las imágenes de camaradería de los soldados, que ríen y cantan⁹ mientras permanecen en las trincheras de la Ciudad Universitaria. La descripción de los combatientes complementa este entusiasta ensalzamiento con la defensa del valor de Alfredo, que se presta a llevar a cabo una misión por la que tendrá que cruzar el frente y regresar de incógnito a Madrid para contactar con unos quintacolumnistas que complotan desde el interior. Se evidencia, así, que en la retórica franquista —y de forma especial en la impulsada por los falangistas— «coraje y heroísmo definirían la identidad masculina; la camaradería de las trincheras traía consigo la base de toda la relación entre hombres» (Vincent, 2016: 137). No obstante, el personaje, pese a arriesgar su vida por la causa por la que lucha, no termina de identificarse plenamente con los hombres «valientes y fuertes, [que] se mantenían impávidos al frente del peligro y [a quienes] les gobernaba la razón y la voluntad en vez de sus sentimientos» (Vincent, 2006: 138), puesto que su decisión de volver a la capital no parece tan impulsada por su ardor guerrero o su compromiso con unos ideales como por el deseo de volver a ver a Carmen. Durante toda la película se le muestra como alguien despreocupado, para quien la guerra es casi un juego y el amor resulta ser lo único importante.

La forma en la que Alfredo accede al interior de la ciudad es sumamente relevadora del discurso ideológico que pretende transmitir y, en especial, de su intención denigradora para con los republi-

canos. Por un lado, el protagonista ha de cruzar una serie de alcantarillas y túneles para llegar a la ciudad, que queda, así, gráficamente descrita como una especie de *submundo* ribeteado con evidentes tintes escatológicos¹⁰. Por otro, el hecho de que dentro de la capital haya toda una serie de individuos capaces de ocultar su verdadera identidad y su filiación franquista, como los que le ayudan a pasar de un lado a otro de la trinchera para llevar a cabo su misión, pone de manifiesto cómo la película trata de cuestionar la capacidad estratégica e intelectual de los republicanos. Y, por último, también resulta sintomático el modo que tiene de caracterizarse para pasar desapercibido en el *Madrid rojo*, vistiendo un sucio mono de miliciano, repleto de manchas.

Una vez en el interior de la ciudad, Alfredo lleva a cabo su doble propósito. Siguiendo su orden de prioridades, va primero a la casa de Carmen. Un plano general muestra la vivienda, que apenas ha sufrido variaciones desde el comienzo del film: tan solo hay suciedad en los alrededores y un cartel con la leyenda «Vale más que mueran cien inocentes a que se salve un fascista» —que, pese a tener una base ligeramente real¹¹, jamás fue utilizada en la propaganda republicana, por lo que parece solo dirigida a incidir en la podredumbre moral de los *rojos*—. Más allá de ocultar las huellas de la destrucción que los franquistas provocaron en la ciudad con sus recurrentes bombardeos —y, por tanto, de difundir una interpretación de la contienda en la que todos los actos violentos se adjudicaban a los republicanos—, la ausencia de destrozos o impactos de artillería en el edificio se corresponde con la realidad histórica, pues el Cinbarrio de Salamanca, en el que se halla la calle de Serrano en la que vive la protagonista, apenas fue objeto de ataques durante la contienda, no solo por ser la residencia de clases acomodadas afines a la sublevación, sino también por contener numerosas embajadas (Cervera, 2006). La ubicación del domicilio de Carmen en semejante contexto parece responder también al intento de Neville de

identificar la esencia tradicional y castiza de Madrid con zonas del centro de la ciudad, tradicionalmente habitadas por la burguesía y la aristocracia, oponiéndolas a la periferia, que había acogido la llegada de las masas de trabajadores que se habían incorporado a la ciudad a comienzos del siglo XX. De ese modo, la película lanza el mensaje de que la recuperación de la ciudad que pretendían los franquistas era, más que un mero objetivo bélico, la consecuencia de un proceso que había comenzado con el advenimiento de la Segunda República, cuando «Madrid se había convertido en una ciudad tomada por las masas, por unas clases populares que reivindicaban una serie de reformas que chocaban con los valores y las formas de vida que hasta entonces habían definido a la sociedad española» (Castillo, 2016: 18).

Después de reencontrarse con Carmen, Alfredo entra en contacto con un miembro de la Falange que, emboscado en Madrid, ha conseguido integrarse dentro de la estructura de poder republicana para espiar y llevar a cabo actos de sabotaje. Aparece, así, en la película la Quinta Columna, recurrente en la mitología franquista sobre el Madrid de la guerra representado en los habituales estereotipos del héroe y del mártir. En esta ocasión, la resistencia clandestina se presenta a través de una asociación secreta que trata de enviar información sobre los planes estratégicos de los rojos a los combatientes rebeldes apostados en los frentes que cercaban la ciudad. En los diversos encuentros que Alfredo tiene con los miembros de la organización clandestina falangista con la que debe colaborar para llevar a cabo su misión se van mostrando algunos de los elementos que se revelaron indispensables en la clandestinidad madrileña antirrepublicana. Entre ellos, destaca, por ejemplo, la radio, que «desempeñó un papel de enorme importancia» (Cervera, 2006: 148), al permitir mantener comunicaciones entre el interior y el exterior y disponer de informaciones sobre el desarrollo de la guerra imposibles de conocer en el Madrid sitiado, sometido a la censura de los

poderes republicanos. Las conversaciones entre los miembros de la organización —trasunto de la «Falange clandestina» que operó durante la guerra— insiste en los mismos valores de virilidad y sacrificio que denota el retrato de los combatientes en las trincheras, ya que los diferentes personajes se apelan unos a otros reclamando valentía y asegurando que no hay que dudar «si hay que perder la vida por una causa».

EL PERSONAJE FEMENINO TRASCIENDE EL ROL PASIVO Y SUMISO Y EVIDENCIA CÓMO «EN EL COMPLEJO MOLDE IDEOLÓGICO DEL PRIMER FRANQUISMO [...] LA ÚNICA IGUALDAD DE GÉNERO PERMITIDA [ERA] LA DE LA SUMISIÓN Y EL ACTIVISMO POLÍTICO EN EL SERVICIO A LA PATRIA»

En términos muy semejantes se expresa Carmen, que, después de ver el impacto de la guerra en su familia, decide también colaborar con la organización, reconociendo que es necesario «hacer sacrificios» y admitiendo ante Alfredo que, aunque uno y otro estén al otro lado del frente, «luchan por la misma causa». De ese modo, el personaje femenino trasciende el rol pasivo y sumiso y evidencia cómo «en el complejo molde ideológico del primer franquismo [...] la única igualdad de género permitida [era] la de la sumisión y el activismo político en el servicio a la Patria» (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021: 42). En consecuencia, Alfredo y Carmen representarían los mismos valores —aunque expresados con mayor convicción en el caso de ella, que, a diferencia de él, no antepone en ningún momento sus sentimientos amorosos a la causa bélica—, confirmando, de esa forma, que los requisitos de sacrificio y abnegación que tradicionalmente identificaban a la mujer servían también para la construcción de los modelos masculinos en el ámbito militar y en el contexto del combate.

En el desarrollo de sus acciones clandestinas, Alfredo y Carmen tendrán que encontrarse en el Bar Shang-Hay, donde ella, fingiendo ser una vendedora de cigarrillos, va a actuar como enlace para que él se reúna con un quintacolumnista infiltrado que le va a proporcionar información sobre los planes de la estrategia militar republicana. Como epítome del *Madrid rojo* y, por extensión, de toda la España republicana, el establecimiento en el que coinciden presenta un aspecto lúgubre y confuso, lleno de bullicio y suciedad, que termina por convertirse en un absoluto caos cuando se desata una tremenda pelea en la que todos parecen luchar contra todos. Las mujeres que por allí pululan aparecen representadas como la antítesis del modelo femenino franquista, sumiso y de recatada moralidad, y, de hecho, muchas de ellas son prostitutas. En cuanto a los hombres, destaca la proliferación de nacionalidades —al referirse al tumulto, un personaje señala que «se han peleado un negro y un chino»—, lo que demuestra la intención de Neville de difundir la idea de que el de Madrid de la guerra es una ciudad extranjera, supeditada a poderes internacionales —durante la contienda llegó a popularizarse el término de *Madridgrado* entre los rebeldes— y alejada de los valores propios de la nación. Lejos de ser baladí, el hecho de que el establecimiento tenga un nombre de connotaciones cosmopolitas, como Shang-Hay, refuerza esta interpretación, pues no conviene olvidar que, después de la guerra, en casi todas las ciudades del país surgieron bares y cafeterías bautizados como *Nacional* o directamente *España*.

La película termina cuando Alfredo, después de haber salido de Madrid para transmitir a sus superiores las informaciones obtenidas, descubre, gracias al sistema de radiocomunicaciones que les mantiene en contacto con los quintacolumnistas, que Carmen ha sido descubierta y que un grupo de milicianos se dispone a prenderla. Decidido a salvarla, y demostrando que el amor es más importante para él que cualquier causa política, Alfredo traspasa las trincheras para intentar volver

a Madrid. Es descubierto por los republicanos que vigilan el frente y, después de un tiroteo, cae gravemente herido al lado de otro hombre, en la *tierra de nadie* que se extiende entre las trincheras de uno y otro bando. Comienzan a hablar y descubren que, pese a pertenecer a bandos distintos, vivían ambos en el centro de Madrid —uno en la calle Cádiz y otro en la calle Trujillos, en la que, curiosamente, había vivido el propio Neville— y, sin saberlo, habían coincidido varias veces antes de la guerra. En plena agonía, terminan atendiéndose el uno al otro ante la cercanía de la muerte, dejando de un lado sus diferencias ideológicas. Se ofrece, así, una imagen de reconciliación muy poco habitual en la maniquea y enfervorecida retórica del primer franquismo, que ya estaba presente en el relato del que parte, que terminaba abogando por un futuro en el que se produjera una «unión de españoles, los buenos, los nobles de los dos lados, contra los infames y los asesinos, vinieran de donde vinieran» (Neville, 2013: 81). Incluso en las escenas en las que se muestra el día a día en las trincheras, se observa este espíritu de convivencia, cuando soldados de uno y otro lado del frente hablan a voces, evidenciando sus gustos comunes, descubriendo sus conexiones en la vida anterior a la guerra y, en definitiva, anteponiendo lo que les une a lo que les separa.

Ahora bien, para que no hubiera dudas de la adecuación del film a la propaganda franquista, esta escena no cierra la película. Después de morir pronunciando el nombre de Carmen, sobre la imagen del cadáver de Alfredo, mediante un fundido encadenado, van mostrándose, a través de un procedimiento de prolepsis, imágenes de Madrid después de ser tomada por los franquistas —aviones sobrevolando la Puerta del Sol y el edificio de la Telefónica, soldados en formación, multitudes haciendo el saludo fascista, etc.— que desembocan en un plano en el que Alfredo y Carmen miran juntos al frente con una bandera española ondeando al fondo mientras se escucha un himno militar. La presencia final de los protagonistas, convirti-

dos en mártires que han conseguido en el cielo la unión que en la tierra se les negó, proyecta la idea de que su muerte no ha sido en vano y de que sus esfuerzos sirvieron para recuperar Madrid de las garras del terror rojo¹².

3. NOSTALGIA Y PROPAGANDA

El análisis efectuado en las páginas precedentes pone de manifiesto la ambivalencia de *Frente de Madrid*, que se amolda a los propósitos de legitimación del nuevo régimen, propios de toda la propaganda franquista, al tiempo que ofrece pequeños signos de disidencia, como los que han ido apuntándose —que, quizá, puedan entenderse como resultado de la ambigüedad que rodea el posicionamiento político y la actitud respecto al franquismo de Neville, de los que se han ocupado Burguera (1999), Ríos Carratalá (2007) y Torreiro (2016)—. La representación del espacio físico y humano de Madrid, realista y documentada, a pesar de su evidente subjetividad, resulta fundamental en la proyección de ese mensaje, pues permite oponer de forma sencilla los valores de los dos bandos y adscribir la película al mito del *Madrid rojo*, que hizo fortuna en el primer franquismo. No obstante, el escenario urbano parece tener una función que trasciende lo estrictamente ideológico, en la medida en que Neville utilizó recurrentemente el escenario de Madrid en el cine, en títulos como *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de carnaval* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El último caballo* (1950), *El baile* (1959) o *Mi calle* (1960). De ahí que la interpretación de la guerra que acomete

te la película no pueda entenderse solo en términos políticos, sino también —y fundamentalmente— sociales, pues al director también le interesa lanzar una mirada nostálgica hacia el ambiente castizo, aristocrático, elegante e ilustrado al que pertenecía y con el que identificaba la esencia de la capital que durante la contienda se había tratado de usurpar. De esa forma, se demuestra cómo Madrid en *Frente de Madrid* es, más que el simple marco escénico de la trama argumental, un símbolo con cuya representación se intentan borrar las huellas del mito de la resistencia republicana, proyectar los valores del nuevo régimen y transmitir el amor de Neville por la que fue su ciudad.

NOTAS

- 1 Para profundizar en la dimensión propagandística del cine de los primeros años del franquismo y, de forma especial, en la importancia de la representación de la guerra, pueden consultarse los trabajos de Monterde (1995), Pérez Bowie (2004) o Sánchez-Biosca (2006).
- 2 El relato apareció en 1941 en la compilación *Frente de Madrid*, en la que también se incluían las narraciones de corte bélico «La calle Mayor», «F.A.I.», «Las muchachas de Brunete» y «Don Pedro Hambre», publicadas en algunos casos con anterioridad en la revista falangista *Vértice*.
- 3 Neville permaneció intermitentemente en el frente de Madrid desde mayo de 1937 hasta enero de 1938, encuadrado en la compañía de Radio y Propaganda. Según Hernández Francés León y Justo Álvarez (2022: 275), llevó a cabo actividades como la instalación de altavoces en las trincheras, la preparación y alocución de discursos, la realización de fotografías, el acompañamiento al frente a periodistas extranjeros, etc. La experiencia del autor en el frente madrileño —reconstruida por Burguera (1999) y Ríos Carratalá (2007) y completada gracias al hallazgo de su diario bélico *Los que teníamos muchas moscas*, escrito en 1937 y aún inédito— resultó fundamental para la creación de los relatos «Frente de Madrid» y «F.A.I.», así como del documental *Ciudad Universitaria* (1938), realizado con fines propagandísticos para el Departamento Nacional de Cinematografía.

FRENTE DE MADRID SE AMOLDA A LOS PROPÓSITOS DE LEGITIMACIÓN DEL NUEVO RÉGIMEN PROPIOS DE TODA LA PROPAGANDA FRANQUISTA AL TIEMPO QUE OFRECE PEQUEÑOS SIGNOS DE DISIDENCIA

- 4 El régimen de Franco estableció convenios internacionales con Alemania e Italia. En concreto, los firmados con el gobierno fascista conllevaron, además de la coproducción de una serie de películas, la colaboración recíproca de actores, directores y técnicos. Como ha explicado Cabrerizo, los acuerdos implicaban la inversión económica italiana, gracias a la que se sufragaban casi todos los costes, a cambio de que proteger la distribución en España e Hispanoamérica de sus películas, obteniendo ventajas frente a otras filmografías (2004: 122-124).
- 5 Según Ríos Carratalá (2007: 259-261), para la estancia de Neville de Italia resultó fundamental el apoyo del productor Renato Bassoli y, sobre todo, del por entonces Director General de Propaganda Dionisio Ridruejo, que posibilitó la traducción y posterior publicación de algunos de sus relatos —entre ellos, «Frente de Madrid»— en la revista *Nuova Antología. Rivista di scienze, lettere e arti*.
- 6 Mientras que en la versión española el papel protagonista masculino fue interpretado por Rafael Rivelles, en la italiana, que se estrenó bajo el título *Carmen fra i rossi* (*Carmen entre los rojos*), el actor fue Fosco Giachetti. Según Monguilot-Benzal (2017: 155-156) y Ríos Carratalá (2007: 262-266), el proceso de distribución de la película se complementa con la aparición de otras dos versiones: una alemana, basada en la italiana, estrenada con éxito en 1942 como *In der roten hölle* (*En el infierno rojo*), y otra española, que fue a la postre la que se estrenó en marzo de 1940 en Madrid, modificada por la acción de la censura, que suprimió algunas escenas y diálogos.
- 7 Ambos lugares tuvieron un destacado papel en la guerra y en el posterior relato mítico que sobre su interpretación construyó el franquismo. El rascacielos de la Telefónica, que albergaba el mayor centro de comunicaciones republicano, fue duramente castigado por los bombardeos, tanto por su elevada altura como por su localización, cercana al Cerro de Garabitas de la Casa de Campo, donde se hallaban las tropas franquistas. Se ubicaba en la Gran Vía, que llegó a ser conocida durante la contienda como la Avenida «de los Obuses» o «del Quince y medio» —en alusión al tipo de proyectiles empleado— por la recurrencia con la que fue atacada. En cuanto a la Ciudad Universitaria, el proyecto de reconstrucción de sus ruinas de guerra implicó una resignificación que la llevó a erigirse en «lugar de memoria» del franquismo, que opuso su espíritu regenerador al afán aniquilador de los republicanos.
- 8 Según Oviedo Silva, «estas prácticas acusatorias son un elemento reconocible, casi un lugar común, de la memoria del Madrid bélico» (2018: 374), y fueron en muchos casos efectuadas por los porteros de las fincas. La importancia de este colectivo en los procesos de delación se refleja en *Frente en Madrid* a través de la portera del domicilio de la familia de Carmen, en permanente contacto con los comités de milicianos, a quienes advierte de la presencia de desafectos a la República en el edificio, y protagonista de pequeños robos en las viviendas que en teoría debía custodiar.
- 9 En concreto, entonan *Adiós, Pamplona*, una canción popular que nació en los Sanfermines como cierre de fiestas, pero que pasó a ser utilizada como forma de despedida por los quintos que se incorporaban al ejército rebelde. Su inclusión provoca que el retrato de los combatientes en la película tenga un cariz más populista que el que se efectúa en el relato, que acentúa la condición ilustrada de los soldados charlando sobre Chopin, Beethoven, Mozart, Debussy o Falla, leyendo libros de historia o recitando a Shakespeare.
- 10 Para Monguilot-Benzal, la presencia de los pasadizos oscuros y las galerías que ha de atravesar Alfredo conecta con el interés de Neville por «retratar en sus obras [...] espacios subterráneos, a menudo lúgubres y claustrofóbicos, que hacen de puente entre diversas realidades y cuyo mejor ejemplo lo encontramos en *La torre de los siete jorobados* (1944)» (2007: 159).
- 11 Aunque hay diversas teorías respecto a su origen, hay coincidencia en adjudicar la frase a Dolores Ibárruri *Pasionaria*. Su formulación exacta fue, al parecer: «Más vale condenar a cien inocentes a que se absuelva a un solo culpable», y se pronunció en el contexto de los enfrentamientos internos que se vivieron en el seno del bando republicano en la primavera de 1937. *Los culpables* a los que se refería no eran, por tanto, los

franquistas, sino los miembros del P.O.U.M., a quienes los comunistas consideraban disidentes.

- 12 Pese a todo, la crítica, que, en términos generales, valoró positivamente el realismo y la factura técnica de la película, cuestionó su «inconsistencia ideológica» (Pérez Bowie, 2004: 113 y Monguilot-Benzal, 2007: 152-155).

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez Rodrigo, A. (2019). Las estrellas cinematográficas durante el franquismo desde una perspectiva de género. En I. Escobedo y H. Kurdelsku (eds.), *Experiencias en común* (pp. 26-45). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Burguera, M. L. (1999). *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Cabrerizo, F. (2004). Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista. *Archivos de Filmoteca*, 48, 122-133. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>
- Castillo, F. (2016). *Los años de Madridgrado*. Madrid: Fórcola.
- Cervera, J. (2006). *Madrid en Guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*. Madrid: Alianza.
- Fernández-Hoya, G., Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 35-50. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/888>
- Gómez Bravo, G. (2018). *Asedio: historia de Madrid en la guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Hernández-Francés León B., Justo Álvarez R. (2020). ¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios. *Área Abierta*, 20(3), 273-300. <https://doi.org/10.5209/arab.68998>
- Márquez, C. J. (2006). *Cómo se ha contado la Guerra Civil española*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Monguilot-Benzal, B. (2017). Volver al frente: reconstrucción de la película «Frente de Madrid» (1939) de Edgar Neville. En J. A. Ríos Carratalá (ed.), *Universo Neville* (pp. 147-166). Málaga: Instituto Municipal del Libro.
- Monterde, J. E. (1995). El cine de la autarquía 1939-1950. En VV.AA. (eds.), *Historia del cine español* (pp. 181-238). Madrid: Cátedra.
- Neville, E. (2013). *Frente de Madrid*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- Oviedo Silva, D. (2018). Denuncias y prácticas acusatorias en el Madrid bélico: los Comités de Vecinos. En G. Gómez (ed.), *Asedio: historia de Madrid en la guerra civil (1936-1939)* (pp. 367-401). Madrid: Ediciones Complutense.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Real Academia Española (s.f.). Purgar. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/purgar?m=form>
- Ríos Carratalá, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- Seguin, J. C. (1996). *Historia del cine español*. Madrid: Acen-to.
- Torreiro, C. (2016). Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945). Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Tranche, R. (2007). El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12, 95-118. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIY-C0707110095A/7259>
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 135-151. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110135A/6807>

LA REPRESENTACIÓN DEL MADRID EN GUERRA EN FRENTE DE MADRID

Resumen

En este artículo se analiza la representación de la ciudad de Madrid en la película *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), adaptación de un relato homónimo del mismo autor. Neville, consciente de la importancia del cine como uno de los más eficaces medios de propaganda, representa la ciudad de Madrid como un espacio bélico al que los franquistas, caracterizados como héroes, deben salvar de los rojos, que son retratados como seres brutales. La película, adscrita al denominado *cine de cruzada*, no solo se contextualiza en la capital española por cuestiones estrictamente argumentales, sino por el valor simbólico que la ciudad adquirió durante la contienda para los dos bandos en lid. Más allá de la evidente carga ideológica y política del espacio urbano, la representación adquiere un marcado tinte social en la medida en que se insiste en cómo la guerra ha destruido el ambiente castizo, burgués e ilustrado que Neville identifica de forma idealista con la ciudad.

Palabras clave

Frente de Madrid; Edgar Neville; Madrid; Cine de cruzada; Guerra Civil española.

Autores

Javier Sánchez Zapatero (Salamanca, 1979) es doctor en Filología por la Universidad de Salamanca, institución en la que es profesor titular, codirector del Congreso de Novela y Cine Negro y responsable de un grupo de investigación sobre la literatura de la Guerra Civil. Sus líneas de investigación se centran en la dimensión memorística de la literatura y el cine contemporáneos. Entre otros títulos, es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (Montesinos, 2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (Renacimiento, 2014) y *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (Renacimiento, 2020). Contacto: zapa@usal.es

María Marcos Ramos (Valladolid, 1979) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca, institución en la que es actualmente profesora contratada doctora y miembro del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Su línea de investigación principal versa sobre el análisis de la ficción audiovisual contemporánea. Entre otros títulos, es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas y del libro *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) y editora de *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) y *Joyas escogidas: Pequeñas (pero grandes) películas en español y portugués* (Dykinson, 2021). Contacto: mariamarcos@usal.es.

THE DEPICTION OF MADRID AT WAR IN FRENTE DE MADRID

Abstract

This article analyses the depiction of the city of Madrid in the film *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), an adaptation of the director's short story of the same name. Aware of the importance of cinema as one of the most effective forms of propaganda, Neville depicts Madrid as a war-torn city that the Francoists, characterised as heroes, must save from the "Reds", who are portrayed as brutal thugs. The film, associated with what came to be known in Spain as *cine de cruzada* ("crusade cinema"), is set in the Spanish capital not only for the purpose of the storyline, but also because of the symbolic value that the city acquired during the Spanish Civil War for both sides in the conflict. Beyond the obvious ideological and political significance of the city, the depiction takes on a markedly social dimension through its emphasis on how the war destroyed the traditional, bourgeois, enlightened atmosphere that Neville idealistically identifies with the city.

Key words

Frente de Madrid; Edgar Neville; Madrid; *Cine de cruzada*; Spanish Civil War.

Authors

Javier Sánchez Zapatero holds a PhD in Philology from Universidad de Salamanca, where he is currently a senior lecturer, co-director of the Noir Novel and Film Noir Congress and head of a research group on Spanish Civil War literature. His lines of research focus on the dimension of memory in contemporary literature and cinema. He is the author of the books *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (Montesinos, 2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (Renacimiento, 2014) and *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (Renacimiento, 2020), among other titles. Contact: zapa@usal.es

María Marcos Ramos holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad de Salamanca, where she is currently a professor and a member of the Audiovisual Content Observatory. Her main line of research involves the analysis of contemporary audiovisual fiction. She is the author of various articles published in scholarly journals and in books such as *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021). She is also the editor of the books *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) and *Joyas escogidas: Pequeñas (pero grandes) películas en español y portugués* (Dykinson, 2021). Contact: mariamarcos@usal.es

Referencia de este artículo

Sánchez Zapatero, J., Marcos Ramos, M. (2023). La representación del Madrid en guerra en *Frente de Madrid*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 37-50.

Article reference

Sánchez Zapatero, J., Marcos Ramos, M. (2023). The Depiction of Madrid at War in *Frente de Madrid*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 37-50.

recibido/received: 07.11.2022 | aceptado/accepted: 08.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

CHICAS DE SERVIR Y SEÑORITAS DE CLASE MEDIA EN EL MADRID PREDESARROLLISTA. SAURA Y PATINO EN EL IIEC

ASIER ARANZUBIA

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

MADRID EN LA ESCUELA DE CINE

Para dar buena cuenta de la forma en que el cine español del periodo franquista ha representado la ciudad de Madrid es indispensable atender a la producción cinematográfica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora, la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Y es que durante el periodo comprendido entre 1947 y 1976 los exteriores de las prácticas de la escuela de Madrid se ruedan —salvo contadas excepciones— en las calles, parques, solares, equipamientos municipales y monumentos de la capital. Estamos hablando de varios centenares de películas de corto y medio metraje que llevan la firma, además, de quienes, poco años después, una vez hayan finalizado sus estudios, protagonizarán algunos de los hitos más importantes del cine español de la segunda mitad del siglo pasado.

La precariedad de medios —tanto en lo que atañe a los equipos como a los plató— y la creciente

influencia que sobre los aprendices de cineasta ejerce, desde principios de los cincuenta, la moda realista harán que, al igual que había sucedido en la Italia de posguerra, los escenarios naturales se conviertan en una solución casi inevitable a la hora de ambientar sus historias. Las ruinas de la Ciudad Universitaria —*Paseo por una guerra antigua* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, 1949) (Pérez, 2016; Deltell y García Sahagún, 2020; Aranzubia, 2021)—, el aeropuerto —*Barajas* (Juan Antonio Bardem, 1950)—, el Rastro —*Dos veces trece* (Florentino Soria, 1951)— los suburbios —*Áspero camino* (José Gutiérrez Maesso, 1950)— se convierten así en los escenarios privilegiados para unas prácticas, las de las primeras promociones del IIEC, que declinan, de distintas maneras, el concepto de realismo. Pero cuando mediada la década siguiente el fantástico (y otros géneros) sustituyan al realismo como modelo a seguir, los escenarios naturales seguirán, no sin cierta paradoja, siendo la opción más socorrida para unos films de ciencia ficción —*Los*

buenos samaritanos (Francisco Montolio, 1966), *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967) (Aranzubia, Aguilar y Castro de Paz, 2022)— rodados sin apenas presupuesto en los que los solares abandonados y los descampados del extrarradio de Madrid se encargan de hacer imagen ese paisaje futurista y, en algunos casos, post-apocalíptico consustancial al género. Pero de entre todos los espacios de la villa a los que recurren los estudiantes del IIEC-EOC, el parque de El Retiro será el que albergue un mayor y más variopinto número de rodajes: desde la fábula moral con aires de cuento chino —*Gran plegaria ante los muros de la ciudad* (Carlos Gortari, 1967)— hasta el drama social protagonizado por un asesino de niños —*Luciano* (Claudio Guerín-Hill, 1965) (Aranzubia y Castro de Paz, 2010)— pasando por la diatriba política —*Antoñito vuelve a casa...* (Manuel Revuelta, 1969)— o por ese ramillete de prácticas que parten de un mismo *a priori* (*Una tarde de domingo en la ciudad*) y de entre las que destacan dos ejercicios de título prácticamente idéntico —*La tarde del domingo* (1957) y *Tarde de domingo* (1961)— dirigidos, respectivamente, por Carlos Saura y Basilio Martín Patino.

LA CHICA DE SERVIR

Tras dos prácticas iniciales sin sonorizar —*Tío vivo* (1954) y *La llamada* (1955)—, que Carlos Saura rueda en su segundo y tercer curso en el IIEC, y después de un fallido —y suspenso— trabajo final de diplomatura —*Pax* (1955)— el también aragonés Eduardo Ducay le aconseja de cara a la siguiente convocatoria que proponga «una cosa más sensata, más cotidiana» (Santesmases, 2021: 32) y, de algún modo, más cercana a los entonces fulgurantes postulados del neorrealismo italiano. Pese a que Saura pretendía insistir con «algo [...] experimental, con muchos movimientos de cámara y todo eso [y] había elegido una novela americana, de William Irish, una cosa un poco hitchcockiana», —sin duda impactado por el estreno madrileño en octubre de 1955 de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred

Hitchcock, 1954), basada en otro relato del escritor estadounidense—, se deja guiar finalmente por la convincente opinión del que fuera su director en *Carta de Sanabria* (Eduardo Ducay, 1955) y, junto a este, en apenas una noche según sus propias palabras, adaptan un cuento de Fernando Guillermo de Castro acerca de un otoñal y frustrado domingo por la tarde en la vida de una humilde *chacha* de pueblo empleada por una familia de la más zafia y corta de miras clase media nacional-católica de entonces¹.

Aunque el punto de partida neorrealista es indiscutible —y el propio Saura reconocería que es quizás su única película nacida bajo el influjo más o menos directo del movimiento italiano, aunque deba asimismo vincularse con la Generación Literaria del Medio Siglo, algunos de cuyos miembros (Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Daniel Sueiro...) compartirán tertulias y amistad con el cineasta—, el impacto del muy reciente y decisivo estreno de *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem no parece menos determinante a la hora de acceder a la comprensión profunda de algunas de sus estrategias de sentido. De hecho, la *voice-over* del narrador con la que comienza el film, mientras la cámara se desplaza sobre los tejados de un Madrid dominical y amaneciente, no oculta un nítido carácter didáctico y generalizador² que si en último término pudiera provenir tanto del cine italiano como del temprano uso del narrador extradiegético en el cinema herido de la posguerra española —el Rafael Gil de las adaptaciones de Fernández Flórez, Luis García Berlanga, el propio Bardem—, se amalgama aquí con esa voluntad naturalista del autor de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), que aspiraba a presentarse «como un “modelo reducido” de la sociedad española, tomada en su globalidad», «a dar forma plena al viejo sueño naturalista que pretendía poder reconstruir la forma total de una sociedad a partir del fragmento de una uña perdida» (Zunzunegui, 2005: 167).

De hecho, el obvio didactismo que de inicio puede achacársele a la primera parte del film — desarrollada casi íntegramente en el piso de la familia durante la mañana de ese domingo (los burgueses demasiado desagradables con la chica, la jovencita demasiado desgraciada)— no responde a otra cosa que a un, en cierto modo *bardemiano*, popular y melodramático, punto de partida en el que poder encajar con soltura la mostración de la vida cotidiana de una de esas pobres muchachas dedicadas entonces al servicio doméstico y va a dar pie, de hecho, a una minuciosa descripción de sus ingratas e inacabables tareas domésticas y de las a menudo humillantes relaciones con *los señores* y sus hijos.

En idéntico sentido, y en plena consonancia con ese buscado tono de reconocimiento y accesibilidad con su público potencial de cara a facilitar el acceso del mismo hacia zonas discursivas más complejas y oscuras, el estudio de la banda sonora del film resulta no menos relevante, al inaugurar con pleno derecho una trayectoria filmica por la que Saura llegará a ser calificado como un «autor acústico» (Vernon, 2021: 313-331), capaz no solo de concebir la música «como un elemento temático central y un indicio fundamental del estilo autorral» (Gorbman, 2007: 149), sino también de convertir «el ambiente acústico, el timbre de la voces [...], el ritmo de los eventos sonoros y del silencio, [y] la relación de los fenómenos sonoros con los efectos dramáticos y afectivos» (Wierzbicki, 2012: 12). Con total convicción acerca del peso dramático y discursivo que quería para la música de su película, Carlos Saura y el compositor Rafael Martínez Torres trabajan a partir de la entonces famosísima *Canción de la calle* de las hermanas Elia y Paloma Fleta³, cuya constante emisión a través de los enormes receptores radiofónicos de esos años —como el que aparece en numerosos planos del film que nos ocupa— iba a convertirla en el fondo musical de multitud de domicilios españoles, resultando por ello del todo natural y verosímil para el espectador de 1957. Por otro lado, la letra de la



Imagen I

canción, que hace referencia a juveniles amores frustrados cuyo recuerdo «va de boca en boca por los arrabales»⁴, y una música de tonalidad profundamente melancólica, sirven de base para todo tipo de usos y variaciones a lo largo del film —orquesta, viento, cuerda y piano por parte de la banda musical no diegética; canción original que se escucha en la radio; versión interpretada por la banda de la sala de fiestas del cine Salamanca...— que a la vez que señalan a fuego la imposibilidad de Clara de salir de su lastimosa situación vital y laboral —anticipando subrepticia pero poderosamente el desolador final— son capaces también de penetrar, a través de destacadas composiciones audiovisuales, en la evolución interior y emotiva del personaje protagonista, interpretado por una a veces insegura pero casi siempre ajustadísima Isana Medel.

Al poco de iniciarse los créditos, mientras escuchamos una inicial versión de trompeta de la *cancioncilla* y se nos muestran planos de la calle —recogiendo las urbanas actividades matinales de un domingo cualquiera (la música comparte espacio sonoro con el ruido de los carros de los humildes traperos en un Madrid con sectores to-



Imagen 2

davía muy atrasados y casi decimonónicos y con las campanas de las iglesias llamando a misa...), en una composición general, en semipenumbra y caminando por la acera del fondo, vemos a Clara por primera vez, aun prácticamente indistinguible en un primer visionado. El tomavistas parece anticipar su trayectoria y se eleva para mostrar el exterior del piso en el que sirve.

El ABC dominical que el repartidor introduce por debajo de la puerta es el centro visual de la primera composición plástica y la portada del mismo muestra a una mujer *espigando* o recogiendo la cosecha, lo que rima de inmediato con la entrada de la chica por la izquierda: dos mujeres agachadas en tiempos y lugares distintos, que posibilitan con absoluta naturalidad diegética una lectura ligada a la denuncia de la injusta situación de las *criadas*.

Mientras escuchamos una nueva y ambiental versión instrumental de la canción, la joven, que apenas sabe leer, intenta descifrar con dificultad algún anuncio y se sienta cansada en la mesa de la cocina, recreada esta con eficazísimo esmero objetivo y realista (muebles, moedor del café, platos, tazas, manteles, la escoba...).

Aunque los escasos estudios del film han resaltado la a primera vista evidente cita de *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) e incidido así en su inequívoca filiación neorrealista, se ha solido pasar por



Imagen 3

alto el no menos relevante inicio de un sofisticado trabajo sobre el punto de vista de Clara, capaz de formalizar fílmicamente la imposibilidad de alcanzar incluso sus más modestos sueños vitales. Podría decirse que, en un momento dado, Saura deja atrás la composición ambiental de raíz italiana y se centra en un luminoso primer plano de la joven sonriente que mira con esperanza la hoja del calendario (Domingo, 20 de septiembre).

Entonces, e instaurando con violencia el modelo de mirada sesgada que de diversas formas preside la puesta en escena de este primer segmento, el grito de la malencarada señora de la casa —«¡Clara! ¡Clara! Empiezas bien el día, sentada. Vamos, a preparar el café»—, con la que Saura se despacha a gusto al presentárnosla como una amenazante bruja con su pelo mal recogido y su bata larga de tan poco gusto como pretendidamente elegante, deshace bruscamente la composición subjetiva. De este modo da comienzo toda una serie de (im)posibilidades visuales de la muchacha, rotas siempre por la presencia o la voz de uno de los miembros de la familia, que cortan de raíz la fugaz ensoñación de una Clara que, en realidad, solo podrá comunicarse y no sin dificultades con Visi, la criada del piso de arriba, con la que contacta a través de la ventana de la cocina. Un recurso éste que, apoyado por las correspondientes panorámicas ascenden-

tes, muestra la amistosa solidaridad de clase, pero la circunscribe a un incómodo y forzado exterior de agujeros negros en encuadres sucios. Más tarde, cuando los señores se vayan, se reunirán brevemente preparando su salida vespertina y escucharemos por vez primera el nombre de Juan, que según le dice Visi, «no deja de hablar de ti» y está guapísimo «de militar». Aunque disimula delante de su amiga, la ilusión de Clara aflora en su rostro tan pronto se queda sola.

Un breve pero enjundioso interludio en el parque de El Retiro, donde han quedado con otras amigas, criadas como ellas, se pone en escena mediante composiciones solitarias, dominicales y por

ello melancólicas, en las que destacan las conversaciones sobre sus deseos de disfrutar esa tarde —«Como el domingo lo pases mal, el resto de la semana lo tienes aguado»—, los hombres que les gustan y con los que han quedado o sobre su azorado rubor ante el seno descubierto de la estatua de El Retiro, pero también las quejas de Clara sobre el trato que recibe en la casa donde trabaja —«lo que es ellos, insultan lo que quieren... Pero que los insultes tú, ni te se ocurra [sic]»—.

Juan no aparece, y aunque sus amigos intentan justificar su ausencia por algún motivo vinculado al servicio militar, la ensoñación romántica de Clara —«lo que es es un fresco que se ha ido a otro lado», sentenciará Visi— se desmorona sin remedio. Amigas y muchachos tratan de consolarla sin éxito, y todos los componentes supuestamente ilusionantes del esperado baile (la sala abarrotada, la música, los chicos que quieren sacarla a bailar) habrán de convertirse en violentos significantes de agresión.

Como se ha señalado con acierto, esta segunda parte de la película —la larga secuencia del baile— inaugura de pleno derecho ese realismo documental que caracterizará el cine inmediatamente posterior del cineasta. De hecho, Saura documentó previamente con su notabilísimo talento de fotógrafo (Berthier, 2017: 355-387) la sala de baile del Cine Salamanca, donde buena parte de la secuencia está filmada con cámara oculta, mezclando los actores con el público en el baile real de un domingo, y ello solo fue posible gracias al uso del negativo Tri-X que había sobrado del rodaje de *Carta de Sanabria*:

Yo creo que es la primera vez que se usaba en la Escuela de Cine (y quizá en España) el Tri-X que había sobrado de [...] [la película de Ducay] y que se conocía en fotografía, pero no en cine. Nadie se atrevía a utilizar este material en cine, porque era muy rápido, unos 400 ASA, una barbaridad. Gracias a eso pude rodar en el baile del cine Salamanca, donde yo iba muchas veces. Y como en aquella época no podías tirar nada —se montaba el 90% del material que

Arriba. Imagen 4. Abajo. Imagen 5





Imagen 6

se rodaba— por mucho que los resultados fueran deficientes, como sucedía en la secuencia de baile, pues había que dejarla (Sánchez Vidal, 1998: 19).

Clara se va sumiendo progresivamente en un estado de desesperación y, mientras toma una Coca-Cola con el amigo que trata de animarla, un montaje rápido de planos de la cara de la joven y de los músicos de la orquesta va creando un *crescendo* de angustia que concluirá con la huida del baile —la versión de la *Canción de la calle* interpretada por la orquesta de la sala, distorsionada e hiriente para los oídos de la joven, será el detonante definitivo— y su angustiado retorno por las calles madrileñas, en las que la frenética actividad y las luces de los escaparates parecen amenazarla sin piedad gracias a la citada nueva emulsión. Lo interesante, con todo, no es solo el ritmo creciente de este montaje alternado que parece anticipar la violencia visual de la célebre caza de conejos en el film de 1965, sino también aquellos planos de relativamente larga duración en los que la joven juega primero con el cierre de su cartera, y después con la chapa de la botella del refresco, y en los que el tiempo queda de alguna manera en suspenso, prefigurando la valorización de los tiempos



Imagen 7

muestrados y la ambigüedad temporal que caracterizarán los cines de la modernidad.

Otra vez en su (no)hogar, Clara debe ocuparse de la cena de la familia, «filmada e iluminada en picado, desde la lámpara de araña que con sus hilos, como algo impuesto y aplastante, no solo envuelve a la criada, sino también a sus propios componentes» (Sánchez Vidal, 1998: 19). Las risas y los aplausos del concurso radiofónico que escuchamos contrastan con el definitivo hundimiento

Imagen 8



emocional y el llanto incontrolable de la chica, que arranca la hoja del calendario con tristeza mientras una lenta panorámica parece mostrarnos su oscuro presente y negro porvenir. Una de tantas Claras, condenada, por la desigualdad social, a algo muy parecido a la muerte en vida.

LA SEÑORITA DE CLASE MEDIA

Después de dos piezas previas no conservadas —*El descanso*, rodada en 1957 y correspondiente al segundo curso, a partir de fotografías de un obrero de la construcción que debía recorrer Madrid al terminar su trabajo para regresar a casa cada día, y *El parque*, protagonizada por su amigo Mario Camus al año siguiente (tercero), sobre una pareja que coincidía con un pobre hambriento en un parque madrileño—, Basilio Martín Patino se propone en su práctica final indagar en el vespertino tedio de una *señorita* de clase media acomodada una vez que sus padres y la criada —que, como la protagonista del film de Saura, solo tiene libre la tarde del domingo— abandonan el domicilio, un piso situado en la céntrica calle Barceló —en el madrileño barrio de Justicia, junto a la calle Fuencarral—, para dedicarse a sus respectivas actividades dominicales.

Tarde de domingo parte de un guion, no sin lógica solo aprobado inicialmente con «reservas»⁵ por José Luis Sáenz de Heredia a principios de 1960, que llevaba inscrito en el título original, *Muchacha a la ventana*, el decisivo peso en su estructura profunda de la mirada subjetiva de la chica sin nombre que lo protagoniza⁶ y de sus reacciones ante lo visto. Dicha estructura habrá de constituir a la postre solo un elemento más del andamiaje textual de un film de vocación experimental e innovadora que, sin apenas diálogos y renunciando asimismo a una posible *voice-over* narradora e incluso a la interna mental de la protagonista, es capaz de poner en pie con ligereza, de modo aparentemente casual e intrascendente, un sombrío discurso acerca de los casi imperceptibles y solo levemente sugeridos

LAS RISAS Y LOS APLAUSOS DEL CONCURSO RADIOFÓNICO QUE ESCUCHAMOS CONTRASTAN CON EL DEFINITIVO HUNDIMIENTO EMOCIONAL Y EL LLANTO INCONTROLABLE DE LA CHICA, QUE ARRANCA LA HOJA DEL CALENDARIO CON TRISTEZA MIENTRAS UNA LENTA PANORÁMICA PARECE MOSTRARNOS SU OSCURO PRESENTE Y NEGRO PORVENIR. UNA DE TANTAS CLARAS, CONDENADA, POR LA DESIGUALDAD SOCIAL, A ALGO MUY PARECIDO A LA MUERTE EN VIDA

anhelos, temores y angustias *existenciales* de una joven que decide no salir esa tarde, tejiendo sutiles combinaciones audiovisuales que no solo dan cuenta del paso y el peso de ese interminable y melancólico tiempo muerto del domingo en el que siempre parecen confluír los terrores de la infancia y las angustias de la madurez, sino también, y sobre todo, buscan dar forma filmica —utilizando con audacia los instrumentos de su recién estrenada pero llamativamente bien pertrechada paleta de cineasta— a ciertas *experiencias mentales* de la muchacha; a actitudes, movimientos y gestos casi inconscientes, detalles aparentemente normales y anodinos, mecanizados incluso, pero en última instancia profundamente reveladores y modelados en buena medida a partir de una concepción del mundo, de un entorno, una educación y una familia históricamente localizados y fechados; de un sistema sociopolítico y cultural, conformado por usos, valores, costumbres y relaciones familiares y sociales sólidamente codificados y condicionados por la losa pesadísima de un catolicismo asfixiante en sus vacuas formalidades retóricas, visibles y audibles a cada instante en la todavía grisácea cotidianeidad pública y privada de la España franquista de principios de los sesenta, en la que solo desde bien lejos se atisbaba signo alguno de modernidad.



Imagen 9

De inequívocas resonancias *bardemianas*⁷, los planos más o menos cercanos de la muchacha mirando a través de las ventanas constituyen uno de los grandes recursos formales de la película y están asimismo en directa relación con el origen diegético de sus otras dos fuentes sonoras: los sonidos y voces procedentes de la calle y las voces y canciones que llegan del guateque que tiene lugar en el piso de arriba.

La mayoría de esas composiciones⁸ tienen lugar desde el ventanal del balcón del salón donde se encuentra el piano y que da a los Jardines del Arquitecto Ribera que rodean el antiguo Real Hospicio de San Fernando, hoy Museo de Historia de Madrid. La protagonista —que compartirá con la metafórica jaula de su canario, colgada junto al balcón y cuyo canto puntúa la banda sonora una y otra vez, numerosos planos— observará los ecos visuales y sonoros de una realidad desde luego no demasiado alentadora y apetecible. De hecho, si

la primera composición subjetiva se corresponde con la criada y el militar alejándose agarrados por la calle, en la segunda tres jóvenes *piropean* a una chica rodeándola y cerrándole momentáneamente el paso —«¡Guapa, preciosa, bonita! ¿A dónde vas? ¡Adiós, muñeca!»—. Mucho más tarde, próximo ya el final del film, dos hombres mayores se dirigirán directamente a la protagonista desde la calle en términos similares tras verla mirando por la ventana —«Oye ¡Qué mujer! ¡Está un rato bien...! ¡Guapa!»—, con lo que Patino parece querer dejar claro a lo que las mujeres debían enfrentarse diariamente.

Instantes después dos jóvenes llegan en una vespa y se detienen delante de su edificio, saludando alegremente a otro grupo que les responde desde el balcón del piso superior, algunos con una copa en la mano. Justo entonces, a la vez que oímos el sonido de unas campanas, ella retira la jaula del canario y se echa ligeramente hacia atrás hasta desaparecer por completo tras las cortinas después

de volver a reparar en el grupo que *atosigaba* a la joven caminante, cuyos miembros parecen ahora haberse fijado en ella y miran con insistencia hacia arriba. La conjunción de datos casualmente coincidentes —campanas de una iglesia, inicio de la fiesta en la casa vecina, jóvenes que la miran, retirada— ofrece sugerencias, pistas nunca demasiado marcadas pero legibles, sobre algunas posibles motivaciones de su actitud reservada y retraída.

Las relaciones visuales —y sonoras— con los jóvenes del guateque son centrales temporal y semánticamente en el film, y de ellas habrá de intentar extraer Patino algunas de las más sugerentes de esas buscadas y sutiles relaciones y sensaciones *mentales* a las que nos referíamos. Las muy conocidas piezas de rock, jazz, blues, calypso o bolero

Arriba. Imagen 11. Abajo. Imagen 12



Imagen 10

reproducidas en el *picú* —*pick up*— del guateque, por ejemplo, convierten desde entonces la banda sonora diegética en un completo muestrario de las variadas músicas de moda en 1960 (*Jailhouse Rock* de Elvis Presley, *Will His Love Be His Rum* y, más tarde, *Hossana* de Harry Belafonte, *Jumpin Jack* de The Kalin Twins, *Slam Slam Blues* de Charlie Parker, *C'est Si Bon* de Louis Armstrong...) que todavía habrán de entremezclarse en ciertos instantes con las procedentes de la radio⁹, produciéndose entonces breves pero singularísimos y chirriantes entrecruzamientos musicales, inesperadas fricciones sonoras que nos sugieren modelos, formas y transformaciones culturales, históricas y sociales entonces solo latentes y muy difícilmente transmisibles de otro modo. Por un momento, incluso, la muchacha trata de interpretar al piano alguna de las canciones escuchadas —el *Quizás, quizás, quizás* de Nat King Cole—, pero retorna de inmediato a su más practicada y codificada *Para Elisa*. Algo después, el célebre *Volare* de Domenico Modugno se entrecruzarán con el fragmento de *La verbena de la Paloma* que un organillero hace sonar justo delante del edificio y al que Patino dedica un cercano plano *ad hoc* rodado en la calle, mientras la protagonista ha terminado por dormirse, aburrida, sentada en la mesa camilla de la sala. Cuando despierte y le vaya a arrojar algunas monedas, tras asomarse y observar cómo lo hacen también



Imagen 13

desde el balón de arriba los chicos del guateque, verá en la calle a otro joven que llega entonces a la fiesta con dos botellas en las manos, realizando, tras fijarse en ella, gestos susceptibles de ser leídos como insinuaciones sexuales.

El descubrimiento por parte de los jóvenes *guatequeros* de la mujer *corazón solitario* del piso de abajo —si se nos permite recurrir a la expresión *hitchcockiana*— se había producido poco antes, al salir ella a la pequeña terraza de la cocina. Sin aproximarse demasiado, intentando no ser vista, miraba las dos ventanas del piso superior, con parejas bailando, bebiendo y besándose en varios planos subjetivos —incluso alguno más próximo que otros, mostrando explícitamente su interés—. En otro plano la muchacha fija toda su atención en un chico que trata de besar sin resultado a su compañera de baile. Tras descubrirla mirando, Patino le concederá al hombre el *derecho* al plano subjetivo e incluso un intento de diálogo —«¡Eh, morena, ¿Por qué no subes a bailar un poquito con nosotros?»— que provocará el extremo azoramiento de la protagonista, que recoge rápidamente la ropa que está colgada en la terraza, cayéndosele incluso un sujetador antes de retirarse.



Imagen 14

Los festivos vecinos no cesarán en su empeño y la llamarán dos veces por teléfono para invitarla a subir, sin obtener respuesta, aunque llega a descolgar intrigada la primera vez.

Nuevas y reiteradas miradas de la chica hacia los jardines, con el canario de nuevo en su jaula colgada en el balcón como toda compañía, mientras escuchamos las canciones de la fiesta y los sonidos musicales y ruidos provenientes de la calle y la tarde que (no) pasa sigue su curso. En un momento dado, una de las románticas melodías proveniente del guateque comienza a entremezclarse con la infantil tonada de significativa letra que canta una niña en la acera mientras bota una pelota —«Una, dos y al pollo pera, muerto se le ve la calavera...»— y con el potente sonido de unas campanas en primer término.

Tras fundido a negro, todavía vemos a la criada en la calle despidiéndose del novio recluta. Un bus regresa de un domingo en la sierra. Ya es de noche, vuelven los padres y el vals retorna. Ella trata de tocar el piano. Cuando se levante a abrir la puerta, las partituras volarán con el viento que entra por el balcón abierto. El ruido del timbre y el de las contraventanas batiéndose se sumarán

así finalmente, con el vals, el rock y las campanas, a un extraño popurrí que inunda sonoramente el vacío y desolador plano final.

CONCLUSIONES

Salvo excepciones, la imagen de Madrid que emana del cine español de finales de los cincuenta tiene poco que ver con la que dejan entrever los dos medimetrajes de los que nos ocupamos en este artículo. Frente a ese Madrid de interiores modernos —en los que ya empiezan a alborear esas cocinas blancas que podían verse en las películas americanas y que para la protagonista de *Calle Mayor* representaban el culmen del lujo— y avenidas luminosas a todo color (Gran Vía, Alcalá, Paseo de la Castellana...) que se ajusta como un guante a esa imagen de progreso que es consustancial a la comedia desarrollista, las prácticas de licenciatura de Saura y Patino parecen empeñadas en reflejar una ciudad bien distinta.

El Madrid de *La tarde del domingo* es una ciudad que remite antes a esa España autárquica de traperos, emigrantes y estraperlistas que tan bien retratará José Antonio Nieves Conde en *Surcos* (1951) que a esa España del boom turístico y la creciente motorización que anuncian las películas de Masó, Dibildos, Lazaga, Salvia y compañía. Pero por encima de cualquier otra consideración, la ciudad en la práctica de Saura es un entorno hostil como ponen de manifiesto la estrechez y oscuridad de los patios interiores a través de los que difícilmente se articula una tímida solidaridad de clase; el viaje en tranvía de las criadas — un trayecto cuya planificación, voluntariamente incómoda para el ojo espectral, construye una realidad inhóspita y sin sitio real para ellas—; la larga y desasosegante secuencia del baile y, sobre todo, esa huida postrera por las calles de un Madrid nocturno que no hace sino agravar, con las luces insidiosas de los escaparates y la frenética actividad propia de la urbe, la desesperación de la protagonista. Ni que decir tiene que esta imagen

poco complaciente de Madrid tendrá continuidad en el cine de Carlos Saura. Estamos pensando, sin ir más lejos, en su inminente debut profesional, *Los golfos* (1959), que viene a suponer algo así como la puesta de largo de algunas de las probaturas que el joven Saura había acometido en la escuela cine.

Como señaló Pérez Millán (2002: 49), las conexiones entre las prácticas de Saura y Patino llegan al extremo de que pareciera que la una «prolongara, proyectara o complementara» la otra. Y no es sólo que la protagonista de la primera sea un personaje secundario en la segunda, sino que desde el punto de vista del retrato de la ciudad también parece haber una cierta sintonía. Porque en última instancia, es esa misma urbe hostil que se ensaña con la *chica de servir* la causante del encierro de la *señorita* de clase media. Pero el Madrid de *Tarde de domingo* no es tanto una ciudad material como un cúmulo de sensaciones o experiencias mentales provocadas por una serie de estímulos —auditivos, visuales, verbales...— que llegan del exterior —de la calle, del piso de arriba, por el teléfono, por la radio...— y que son, en cierta medida, la traducción de un determinado sistema de valores, usos y costumbres; o, mejor, manifestaciones diversas de ese orden familiar, religioso, social y cultural sobre el que se apoya un Régimen que ha dejado de ser autárquico pero que, no sin cierta paradoja, aboca a algunos de sus súbditos a una suerte de encierro voluntario. No sabemos si transitorio o definitivo. ■

NOTAS

- 1 «En la película —resume con acierto Sánchez Vidal (1998: 18)— queda perfectamente plasmada la vida cotidiana de una joven criada, así como su sujeción ante las exigencias de una familia muy de clase media, de bicarbonato y gaseosa La Casera, ABC, misa y fútbol dominguero. El verdadero tema se centra en sus expectativas para la tarde libre del domingo y su frustración en el baile con sus amigos. El ritmo de las anodinas y casi rituales andanzas de la criadita en la casa

- hasta el crescendo de la sala de baile que [...] agrade a Clara está perfectamente conseguido».
- 2 «Esto puede ocurrir en Madrid un domingo cualquiera del año... Quizás un domingo de otoño, cuando el sol luce levemente, cuando quedan pocas hojas en los árboles, cuando se tiene ilusión y se esperan cosas que no llegan. Quizás, un domingo de septiembre que amanecía como todos: las calles solitarias, los carros de los traperos, las tiendas cerradas, la misa temprana y Clara; Clara, que con otras muchas Claras, esperaba la tarde del domingo...».
 - 3 Un dúo cuyo extraordinario éxito (destacadísimas ventas desde su primer disco editado en 1953, Premio Ondas a la mejor atracción nacional del año en 1954) conseguía introducir en España nuevos aires y ritmos de música ligera y melódica al margen de la potente tradición de la copla, totalmente dominante hasta entonces.
 - 4 «Una simple cancioncilla de la calle/va de boca en boca por los arrabales/despertando en tantas almas mil recuerdos/de despreocupada y dulce juventud. Una simple cancioncilla de la calle/con palabras que el amor ha envejecido/y que siempre hay quien la escucha conmovido/recordando un tiempo que no volverá. Un ventanal se iluminó/y poco a poco se entreabrió/alguien se asoma a escuchar y a suspirar. Una simple cancioncilla de la calle/ va de boca en boca por los arrabales/para quien espera y sueña con amores/es la eterna y dulce historia del amor/para quien espera y sueña con amores/es la eterna y dulce historia del amor/es la eterna y dulce historia del amor».
 - 5 En su informe, el entonces director de IIEC advierte de la extrema dificultad del proyecto, dado «el carácter intimista y la levedad de la anécdota, apoyada solo en el puro matiz, [lo que] hace muy difícil la realización de este guion, que, por su tema, exige un lenguaje formal muy afinado. Se precisaría una orquestación muy medida de todos los elementos —cámara, ambientación, interpretación— difícil de obtener con experiencia insuficiente y medios limitados» (Filmoteca Española, Archivo IIEC-EOC, «Tarde de domingo»).
 - 6 Interpretada en el film por Matilde Marcos, una joven elegida por el director tras verla casualmente en unos almacenes en Salamanca y que no volverá a dedicarse al cine. «[...] [P]ensé que daba perfectamente el tipo que yo estaba buscando: no era una estrella, ni un rostro conocido, sino una joven normal, anónima... Ella debía ser oficinista o estudiante, no sé... Le propuse que trabajase con nosotros, aceptó encantada y puso interés extraordinario. Pero no era actriz, y eso se nota. Creo que calculé mal mis posibilidades», dado que sobre ella descansaban «buena parte de las posibilidades comunicativas de la película» (Pérez Millán, 2002: 52).
 - 7 Basilio Martín Patino incluiría *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) como una de sus películas españolas favoritas en la encuesta realizada en 1961.
 - 8 Pero no todas, ya que además de las de la cocina —a las que nos referiremos— mirará también una vez por la ventana de su dormitorio que da a la concurrida entrada de un cine donde se proyecta la versión de *Drácula* (*Horror of Dracula*) dirigida por Terence Fisher en 1958 e interpretada por Christopher Lee, que da vida a un vampiro de imponente físico y atractivo, en un film definitivamente centrado en la sangre, el sexo y la muerte.
 - 9 La chica gira, en dos ocasiones el botón del clásico receptor radiofónico de entonces y las melodías que brotan de su interior construyen, con tanta brevedad como precisión, el *sonido de una época*, anticipando embrionariamente el interés por los sonidos y las canciones como conformadoras del imaginario social español que estará en la base de su posterior *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971): resultados futbolísticos, retransmisiones taurinas con clarines, vítores y aplausos, coplas (*A la lima y al limón*, en la voz de Concha Piquer), cuplés (*El lindo Ramón*, interpretada por Lilian de Celis), zarzuelas (*La rosa del azafrán*, con música de Jacinto Guerrero), marchas y publicidad militares (*El ejército aumenta*) o canciones dedicadas por los oyentes a sus familiares..., que además habrán de entremezclarse, como decimos, con los sonidos de la calle y con las canciones que llegan del guateque.

REFERENCIAS

- Aranzubia, A., Castro de Paz, J. L. (2010). Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1964-65). *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 15 (29), 13-30.
- Aranzubia, A. (2021). Cineasta a la vista. Berlanga en el IIEC. En J.L. Castro de Paz y S. Zunzunegui (eds.), *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta. Volumen I. El hombre y su obra* (pp. 147-181). Valencia: Filmoteca Valenciana IVAC/Filmoteca Española.
- Aranzubia A., Aguilar S., Castro de Paz, J. L. (2022). El cine fantástico de la Escuela Oficial de Cinematografía. Matheson, Bradbury y Sheckley en Monte Esquinza. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1335-1351. <https://doi.org/10.5209/aris.78592>
- Berthier, N. (2017). Carlos Saura años cincuenta: en el principio era la fotografía. *Atlante. Revue d'Études Romanes*, (7), pp. 355-387.
- Deltell, L., García Sahagún, M. (2020). Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). *Historia y comunicación social* 25(2), 355-367. <https://doi.org/10.5209/hics.72268>
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. En D. Goldmark, K. Lawrence y R. Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack Representing Music in Cinema* (pp. 149-162). Berkeley: University of California Press.
- Pérez, L. (2016). Paseo por una guerra antigua (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, 16(2), 41-53. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52065
- Pérez Millán, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Sánchez Vidal, A. (1998). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada.
- Vernon, K. M. (2021). Carlos Saura, 'autor acústico'. En N. Berthier y M. Bloch-Robin (eds.), *Carlos Saura o el arte de heredar* (pp. 313-331). Valencia: Shangrila.
- Santesmases, M. (2021). *Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones*. Getafe: TECMERIN/CRIMIC/Instituto del Cine.
- Wierzbicki, James (ed.) (2012). *Music, Son and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (pp. I-XV). New York: Routledge.
- Zunzunegui, S. (2005). Duende y misterio de Cesáreo González. En J.L. Castro de Paz y J. Cerdán (eds.), *Suevia Films-Cesáreo González* (pp. 155-195). A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

CHICAS DE SERVIR Y SEÑORITAS DE CLASE MEDIA EN EL MADRID PREDESARROLLISTA. SAURA Y PATINO EN EL IIEC

Resumen

La producción cinematográfica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) ofrece, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, un material de primer orden a la hora de estudiar cómo el cine español del periodo franquista ha representado la ciudad de Madrid. A partir del análisis pormenorizado de dos medimétrajes producidos por dicha institución, este artículo propone un primer acercamiento a un objeto de estudio (las relaciones entre Madrid y el IIEC-EOC) sobre el que necesariamente habrán de volver futuras investigaciones. Las similitudes entre *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957) y *Tarde de domingo* (Basilio Martín Patino, 1960) no se circunscriben al título y a una premisa compartida, sino que alcanzan también al rol que desempeña la ciudad. Madrid es, en ambos relatos, un espacio hostil que funciona como una proyección de la angustia de las dos protagonistas. Pero mientras que en la práctica de Saura la amenaza de la ciudad tiene una encarnadura física (el agobio del tranvía, las luces de los escaparates, la actividad frenética...) en la de Patino Madrid es, sobre todo, un cúmulo de sensaciones, una experiencia mental antes que real.

Palabras clave

IIEC-EOC; Madrid; *La tarde del domingo*; *Tarde de domingo*; Basilio Martín Patino; Carlos Saura; Pre-desarrollismo

Autores

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros, destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es

Asier Aranzubia (Bilbao, 1973) es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Ha escrito, entre otros, *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Fimoteca Española, 2007) y *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). También ha colaborado en revistas como *Secuencias*, *Archivos de la Fimoteca*, *Revista de Occidente* y *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contacto: aaranzub@hum.uc3m.es

MAIDSERVANTS AND MIDDLE-CLASS SEÑORITAS IN PRE-DEVELOPMENTALIST MADRID: SAURA AND PATINO AT THE INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATográfICAS

Abstract

The film production of the Spanish film schools Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) and its successor, Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), offers some excellent material, both in quantitative and qualitative terms, for studying how Spanish cinema during the years of the Franco regime depicted the city of Madrid. This article proposes an initial approach to an object of study (the relationship between Madrid and IIEC-EOC) based on a detailed analysis of two medium-length films produced by this institution, which should necessarily be the subject of future research. The similarities between *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957) and *Tarde de domingo* (Basilio Martín Patino, 1960) are not limited to their title and premise, but also extend to the role played by the city in both films. In both stories, Madrid is a hostile space that functions as a projection of the anguish of the two protagonists. But while in Saura's film the threat of the city is embodied physically (the stifling tram, the lights in the shop windows, the frenetic city bustle, etc.), in Patino's production the city is primordially an accumulation of sensations, an experience more mental than real.

Key words

IIEC-EOC; Madrid; *La Tarde del Domingo*; *Tarde de Domingo*; Basilio Martín Patino; Carlos Saura; Pre-developmental Spain

Authors

José Luis Castro de Paz is a film historian and professor of communication studies at Universidad de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in academic journals, contributed to anthologies, and edited books on various aspects and important figures of cinema. Notable among his many publications are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011), and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es

Asier Aranzubia is a lecturer at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group Diversidad Audiovisual. His publications include *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Fimoteca Española, 2007) and *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). He has also contributed to journals such as *Secuencias*, *Archivos de la Fimoteca*, *Revista de Occidente* and *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contact: aaranzub@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Aranzúbia, A., Castro de Paz, J. L. (2023). Chicas de servir y señoritas de clase media en el Madrid predesarrollista. Saura y Patino en el IIEC. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 51-66.

Article reference

Aranzúbia, A., Castro de Paz, J. L. (2023). Maidservants and Middle-class *Señoritas* in Pre-developmental Madrid: Saura and Patino at the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 51-66.

recibido/received: 26.11.2022 | aceptado/accepted: 31.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

CONTRAPUNTOS DE MADRID: DESARROLLISMO Y POLÉMICA EN EL DOCUMENTAL INSTITUCIONAL DE INTERÉS TURÍSTICO DURANTE EL BOOM*

LUCÍA RODRÍGUEZ GARCÍA DE HERREROS

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, la historiografía ha relacionado la evolución del cine español durante los años cincuenta con un creciente interés por el realismo. Se ha afirmado que, en esa década, «el cine español sale a la calle y habla con mayor o menor contundencia de lo que rodea al ciudadano medio» (Arocena, 2005: 92). La idea de la cámara en la calle es bastante literal, puesto que en la segunda mitad de esta década aumentaron los rodajes en exteriores, lo que contribuyó al cierre de algunos estudios cinematográficos (Deltell, 2006: 36-37). La elevada concentración de la industria favoreció que muchas de estas películas se rodaran en las calles de Madrid.

No obstante, los historiadores señalan que la concepción predominante de realismo cambió notablemente a lo largo de la década de los cincuenta y, junto con ella, la imagen proyectada de la capital. Así, además de la (en ocasiones cuestio-

nada) influencia del neorrealismo italiano, el cine español de la época incorporó también elementos sainetescos o costumbristas para reflejar la vida cotidiana, para finalmente ceder hacia visiones más edulcoradas de la realidad que alcanzaron un importante éxito en taquilla.

Este artículo centra su interés en la actitud de las instituciones turísticas franquistas en relación con este cambio de imagen. El objetivo es tratar de identificar si estas instituciones fueron precursoras, beneficiarias o indiferentes a esta significativa variación iconográfica y discursiva en torno a la capital de España, dado que a menudo se ha subrayado el relevante impacto del *boom* turístico sobre las comedias desarrollistas. La hipótesis es que las autoridades turísticas fueron por detrás del auge de la comedia desarrollista y su éxito en taquilla, pero que se sirvieron de estos para respaldar nuevos imaginarios y representaciones turísticas de un Madrid más moderno y cosmopolita, incluso en su proyección hacia el exterior.

La investigación se encuadra en la historia del cine, y tiene como fuente principal las películas de no-ficción comisariadas por el propio Ministerio de Información y Turismo para promocionar el turismo en España; concretamente, aquellos documentales centrados en Madrid rodados en los cincuenta. A pesar de lo relevante de los aspectos pragmáticos relacionados con el documental, y de la importancia de los aspectos contextuales según la perspectiva histórica, no se ha querido dejar de lado el análisis del discurso de los films, para no caer en la paradójica marginación de las películas de la que en ocasiones ha adolecido la historiografía del cine español, según algunos autores (Castro de Paz, 2020; Zunzunegui, 2018).

Por este motivo, se ha utilizado una metodología articulada sobre tres patas. En primer lugar, el análisis fílmico, en el cual la segmentación de los elementos visuales, verbales y sonoros de una película permite dar lugar posteriormente a una reconstrucción de la estructura narrativa, temática y discursiva subyacente. En este apartado, se toman elementos de la propuesta clásica de Casetti y Di Chio (2007). Las fuentes audiovisuales necesarias han podido consultarse en la Filmoteca Española y la web del Archivo de RTVE.

En segundo lugar, se ha considerado fundamental subrayar que las películas que se quiere analizar fueron concebidas en relación a su uso: la propaganda turística de España. Por esta razón, resulta útil la propuesta de Elsaesser (2009: 23) en su aproximación al cine de no-ficción. Se trata de una metodología histórico-pragmática en la cual las tres preguntas básicas son: quién comisiona la película, con qué ocasión se produce, y a quién se dirige/con qué objetivo. La necesidad en el ámbito del documental de plantear metodologías cercanas a la pragmática ha sido puesta de relieve por otros teóricos (Plantinga, 2014: 21), y el sistema de Elsaesser ha sido bien recibido por autores que han analizado algunas formas de no-ficción útil, como por ejemplo el cine industrial (Hediger y Vonderau, 2009: 46). Las fuentes documentales necesarias para esta

sección se han obtenido, fundamentalmente, en el Archivo General de la Administración.

En tercer lugar, más allá del acto comunicativo que rodea a un título en concreto, la perspectiva histórica implica siempre una contextualización más amplia, que permita valorar la evolución de los discursos. Existen documentos complementarios que permiten entender las redes de significados en torno a una película, incluyendo algunos textos relativos a su recepción. De nuevo, en el caso que nos ocupa serán de especial relevancia los documentos oficiales consultados en el Archivo General de la Administración.

Para poder atender a esta metodología triembre, ha sido necesario centrar el interés en pocos títulos. Se ha elegido *Contrapunto de Madrid* (José López Clemente, 1957) por tratarse de un cortometraje representativo de la primera hornada de documentales comisariados por las autoridades turísticas del franquismo, tanto en su discurso como en su modelo de producción. Además, se trata de un film que, por su propuesta iconográfica y discursiva, fue objeto de una encendida polémica que ilustra las prioridades, inquietudes y aspiraciones de diferentes actores en el seno del Ministerio de Información y Turismo.

Esa interesante polémica hace que resulte necesario realizar una breve caracterización de la película con la cual las autoridades turísticas reemplazaron al film de López Clemente. Se trata de *Sobre Madrid* (Jorge Grau, 1960).

ESTADO DE LA CUESTIÓN: MADRID Y LOS DISCURSOS TURÍSTICOS EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

La imagen de Madrid en el cine del franquismo ha sido analizada en numerosas publicaciones, casi siempre partiendo de la dualidad casticismo/desarrollismo (Aubert, 2013). Los años cincuenta son el marco de transición de la hegemonía de la primera tendencia a la segunda. En la primera mitad de la

década, la modernidad y el desarrollo del entorno urbano eran a menudo sinónimos de sordidez, frustración y corrupción física y moral, en la estela del Madrid planteado por *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), también patente en obras de Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga.

La asociación de algunas de estas películas con el neorrealismo italiano fue, en un primer momento, una de las principales vías para su análisis, si bien en los últimos años se ha señalado que esa relación es quizá mucho más indirecta de lo que tradicionalmente se sugirió (Deltell, 2006: 31-32). Incluso, se ha apuntado, el término neorrealista fue, ocasionalmente, una moda «desusubstanciada» antes que una verdadera inspiración (Monterde, 2006: 59). Y es que hasta la sainetesca *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) llegó a ser anunciada como «una gran superproducción del neorrealismo español» (Gil Vázquez, 2017: 63). Precisamente, destaca en muchas comedias del periodo la herencia de anteriores medios y tradiciones, como el sainete, a través de la cual se realizan aproximaciones alternativas a esa incipiente modernidad. Pese a su mayor estilización, autores como Cerdán y Castro de Paz (2011: 52) o Gil Vázquez (2017: 64) señalan cómo existen en estas películas discursos ambiguos, difíciles de clasificar como estrictamente afines al Régimen.

Como plantea Deltell (2006: 89-100), el realismo de corte sainetesco predominante en la comedia del primer quinquenio de los cincuenta (*Así es Madrid*) fue cediendo paso a un realismo más costumbrista, con ribetes de picaresca (*Los tramposos*, Pedro Lazaga, 1959) o incluso de esperpento (*El pisito*, Marco Ferreri e Isidoro Ferry, 1959). No obstante, a finales de la década estas tendencias también convivieron con un ciclo de comedias románticas, obsesionadas con el progreso y caracterizadas por embellecer sus escenarios, que se han catalogado como comedias desarrollistas: *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael Salvia, 1958), *Las aeroguas* (Eduardo Manzanos y Mario Costa, 1958), entre

otras. El Madrid castizo y de tipos, predominante en los ciclos anteriores, se ve aquí sustituido por una capital en la que modernidad es sinónimo de cosmopolitismo, progreso, sofisticación y consumismo. La imagen de Madrid en el cine de este ciclo queda bien ejemplificada en filmografías como la de Pedro Lazaga —analizada en profundidad por Grijalba de la Calle (2016)— o Rafael Salvia.

Los elementos dinamizadores y modernizadores más representativos de la capital quedan concisamente capturados, por ejemplo, en los títulos de crédito de *Las chicas de la Cruz Roja*: se trata de elementos arquitectónicos (Edificio España y Torre de Madrid, Ciudad Universitaria...) o de ocio (el Hipódromo, el estadio Santiago Bernabéu), que conviven con otros cuyo principal sentido puede asociarse con el auge del turismo (la Puerta de Alcalá, el Palacio Real...). Como se ha dicho, el sector turístico y su incipiente *boom* se convirtió muy pronto en uno de los elementos más importantes del discurso desarrollista.

Los discursos turísticos en el cine español han sido abordados en profundidad en la publicación colectiva *La huella del turismo en un siglo de cine español* (Del Rey Reguillo, 2021a). Según Del Rey Reguillo (2021b: 159), en la posguerra el turismo era una actividad que el cine retrataba como propia de las clases aristocráticas. Sin embargo, en los años cincuenta, las películas entrarían en mayor sintonía con el interés del gobierno de expandir una actividad presentada como sinónimo de modernidad y apertura (Del Rey Reguillo, 2021b).

No obstante, esas imágenes de modernidad convivían con el pintoresquismo demandado por los extranjeros, que quedaba patente sobre todo en las representaciones de Andalucía. Como señala Moreno Garrido, en los años cincuenta cerca de un tercio de los carteles oficiales de turismo español tuvieron como elemento central imágenes de flamenco, toros u otras representaciones de la Andalucía folclórica (Moreno Garrido, 2007: 210). Esta preferencia a veces se plasmó en la ficción audiovisual en combinación con el frecuentado tropo de la

luna de miel (Del Rey Reguillo, 2021c), por ejemplo, en la coproducción *Luna de miel* (Michael Powell, 1959); y, ya en los sesenta, aparecerá asociada a una autoconsciencia de su propia inautenticidad que, según se ha dicho, puede asociarse con el pastiche postmoderno (Crumbaugh, 2010: 11).

En definitiva, la representación de Madrid fue punta de lanza para una iconografía desarrollista cuya hegemonía durante el *boom* debe siempre matizarse, por su convivencia con otras imágenes turísticas de aspectos más tradicionales, herederas de una tradición iconográfica de tipos. Esto es válido para una parte destacada (y taquillera) del audiovisual de ficción de finales de los cincuenta, pero, ¿y en el caso del documental? Mucho menos estudiado que la ficción, el documental de los cincuenta ha solido relacionarse sobre todo con la labor de NO-DO. Además de los trabajos de referencia sobre la institución (Tranche y Sánchez-Biosca, 2000), se han hecho monográficos centrados en los documentales de la casa (Matud Juristo, 2007), pero la entidad no detentaba el monopolio en este ámbito, a diferencia de lo que ocurría con el noticiario.

Junto con los temas turísticos y festivos, frecuentes tanto en NO-DO como en las productoras privadas de no-ficción, la imagen de Madrid en el documental de los cincuenta aparece también ligada al mundo del arte. Por ejemplo, Madrid es un elemento clave en muchos documentales sobre Goya, como señalan Lázaro Sebastián y Sanz Ferrerueta (2010: 188).

Un último gran tema ligado a la capital es el de la expansión y el crecimiento urbanístico; se trata de una cuestión muy visitada en el documental de los sesenta (Sanz Ferrerueta y Lázaro Sebastián, 2013) pero que comenzaba a interesar ya a finales de la década anterior. La vida en ese nuevo extrarradio fue uno de los temas que interesaron a los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía en sus prácticas, con una perspectiva social relativamente inexplorada en el panorama documental de esos años.

DOCUMENTALES DE INTERÉS TURÍSTICO SOBRE MADRID. UN ANÁLISIS EN TRES SECCIONES

Seleccionar un documental de los años cincuenta sobre Madrid al que someter a un análisis en profundidad en función de su interés turístico no es una tarea sencilla. Si se cruza la base de datos de permisos de rodaje del Archivo General de la Administración con la información disponible en los anuarios cinematográficos (del Valle Fernández, 1962) y con el catálogo de Filmoteca Española, se puede constatar que cada año se solicitaban varios permisos para rodar cortometrajes documentales que retrataban Madrid desde un punto de vista artístico (*San Antonio de la Florida*, Santos Núñez, 1957), festivo (*Fiestas de San Isidro*, Julián de la Flor, 1957), estético (*Música para un jardín*, José María Hernández Sanjuán, 1957), etc. Es dudosa la idea de que estos no tuvieran, en el fondo, parecida función a aquellos que buscaban dar una imagen más completa de la capital y se presentaban abiertamente como documentales turísticos.

Si atendemos a ese punto de vista pragmático, y consideramos que la principal prueba de interés turístico es el hecho de que los documentales en cuestión se utilizaran como propaganda turística, cobra especial relevancia el papel en esos años de la Dirección General de Turismo. Ubicada en el seno del Ministerio de Información y Turismo desde la creación de este en 1951, esta dirección general puso en marcha, en 1956, un proyecto de filmoteca de documentales de interés turístico. Los dos principales títulos centrados en Madrid durante los primeros años de esta filmoteca son *Contrapunto de Madrid* y *Sobre Madrid*.

ANÁLISIS DISCURSIVO E ICONOGRÁFICO DE LOS DOCUMENTALES

Contrapunto de Madrid es un cortometraje de José López Clemente de unos doce minutos, rodado en un Gevacolor apenas distinguible en la copia



Imagen 1. Plaza de España, escenario icónico del desarrollismo, en *Contrapunto de Madrid*

conservada. Se trata de un documental expositivo clásico, sin sonido directo: el audio se compone exclusivamente de música y la voz en *off* del locutor, Guillermo Fañanas. Como indica el título, el documental busca presentar Madrid como una ciudad de contrastes entre tradición y modernidad, que se mostrarán en cada uno de los bloques temáticos en que se divide la película: por orden, transportes, alojamientos, urbanismo, compras, sectores productivos, educación y ocio. Generalmente, cada bloque da una visión de lo moderno y sofisticado, que suele ir acompañada de un instrumental sinfónico con predominio de los instrumentos de cuerda, y otra de lo tradicional y popular, habitualmente acompañada de piezas en las que destaca el organillo, el acordeón o los vientos. En general, las partes relacionadas con el Madrid moderno y sofisticado ocupan más tiempo de metraje que las relacionadas con el Madrid tradicional y popular: por ejemplo, en el bloque sobre

transportes, los planos asociados al primero ocupan cerca de un minuto y veinte segundos frente a apenas los cuarenta del segundo.

La locución puede identificarse con el lenguaje pomposo identificado por Tranche y Sánchez-Biosca en la mayoría de producciones de NO-DO (2000: 242), caracterizado por la incorporación de términos engolados, hipérbatos, epítetos, etc. (por ejemplo: «de tiempos pasados guardamos las más bellas reliquias pictóricas»). También destaca el uso reiterado de la primera persona del plural («nuestra ciudad»). Son mayoría abrumadora los planos generales fijos estabilizados, cuya duración sobrepasa con frecuencia los seis segundos, incluso cuando la acción y el movimiento internos son escasamente significativos. Ese ritmo lento apenas se ve roto en la parte de la sección de compras dedicada a los escaparates y neones del Madrid nocturno, en el que se utilizan planos cortos e imágenes superpuestas.

LO CASTIZO Y LO POPULAR SE PRESENTAN COMO VESTIGIO DE OTRO TIEMPO, MIENTRAS QUE LA MODERNIDAD SE CONSTRUYE CON MÁS CLARIDAD EN LAS PRÁCTICAS DE LAS CLASES ACOMODADAS

La organización de los bloques temáticos puede, como ocurre en muchos documentales de interés turístico del periodo, entenderse como cronológica respecto a la experiencia del visitante. Así, primero se aborda la cuestión de la llegada a la ciudad, después la del alojamiento, luego una aproximación urbanística que puede relacionarse con un paseo preliminar, sigue lo relacionado con compras y, quizá al final de un hipotético día de turismo, con el atardecer (marcado por el encendido de farolas) y la noche en el centro. El segundo rollo de film se inicia con los alrededores de la Plaza de la Villa desparezándose, y luego pasa a retratar sectores productivos, cuestiones educativas y, finalmente, actividades de ocio típicamente asociadas a la tarde, como los toros, el fútbol, el hipódromo, etc.

Sin embargo, esta organización temporal no es estricta y no está sujeta al protagonismo de un visitante concreto. En las primeras escenas, una mujer de chaqueta roja desciende de un tren Talgo y, posteriormente, pide un taxi para dirigirse a un hotel, pero su experiencia se diluye después. Así, la principal organización del texto no depende de la experiencia del turista, sino de la idea de contraste. El aeropuerto de Barajas y las autopistas y automóviles contrastan con el «pintoresco» carro, y los trenes populares que llegan a la antigua Estación de Goya, de los que los trabajadores saltan en marcha, con los veloces modelos modernos de ferrocarril. Del mismo modo lo hacen los hoteles de lujo con las posadas; los puestos callejeros con las tiendas elegantes; las callejuelas del Madrid antiguo y sus talleres con las nuevas fábricas, etc.

El motivo central de contraste es la dualidad entre viejo y nuevo, que se hace explícita en la locución a menudo («todavía como vestigio de otra época, nos quedan posadas y masones en los viejos barrios»). Pero, además, existe una asociación explícita entre lo viejo y lo popular («no es fácil hallar talleres tan primitivos y elementales como los que a veces se encuentran en las calles de nuestros barrios populares») y lo nuevo y lo sofisticado y cosmopolita (la Ciudad Universitaria es frecuentada, «además de por los [estudiantes] españoles, por más de 1.500 alumnos extranjeros»).

El urbanismo desarrollista es un tema potencialmente problemático, puesto que se incluyen menciones no solo a los rascacielos o los grandes proyectos insignia, sino también a «la creación de nuevas barriadas, como la de la Concepción o la de San Blas». El plano que acompaña a esta afirmación es el de un descampado poblado por niños con sus madres, en el que se ha instalado un tióvivo; al fondo, nuevos bloques componen un retrato prototípico de barrio de aluvión. Este es un ejemplo de inusual asociación de la modernización de la ciudad con sus clases populares, más allá de algunos otros detalles que sirven para matizar el cosmopolitismo de las clases acomodadas (por ejemplo, la música de fondo en la coctelería del apartado

Imagen 2. Sobreimpresiones y planos aberrantes al mostrar neones en *Contrapunto de Madrid*



de ocio: el estilo *lounge* del piano, muy adecuado al local, está, en realidad, versionando algunos de los chotis más conocidos). Generalmente, lo castizo y lo popular es, por tanto, un vestigio de otro tiempo, mientras que la modernidad se construye con más claridad en las prácticas de las clases acomodadas. Esta es la estrategia de López Clemente para compatibilizar la autenticidad que en teoría el turista busca con los avances de la modernidad. El punto de síntesis, que se ofrece hacia el final del documental, es la hospitalidad de ambos estratos: «Es posible que el secreto del encanto de Madrid lo lleven dentro sus habitantes, inclinados al trato social tanto en los ambientes populares y castizos como en los más distinguidos».

Por otra parte, en *Sobre Madrid* la información sí se organiza alrededor de dos protagonistas en su visita a Madrid. La película, de algo menos de veinte minutos y con problemas de color y audio en la copia conservada en Filmoteca Española, es también un documental esencialmente expositivo

sin sonido directo, pero en este caso la locución está a cargo de Alfredo Mañas, que presenta un punto de vista más impersonal, y Gemma Mañas, cuyos comentarios aportan un punto de vista identificado con el de las turistas, lo que incorpora trazas de performatividad. La voz en *off* de esta última da a entender que se trata de turistas extranjeras («¿a quién se le ocurre preguntar a nadie sin saber una palabra de español?»); no oculta, además, que las forasteras llegan a España con expectativas previas, de tintes orientalistas («Y sueña el organillo. ¡Como en las películas! [...] Pero es tan emocionante estar cerca de un organillero de verdad. De esos que salen en las novelas de Hemingway»), que reafirmarán con su asistencia a un espectáculo flamenco.

Por tanto, la ordenación cronológica es, en este caso, explícita: el recorrido se organiza a lo largo de tres días. Aunque se traten prácticamente los mismos temas que en *Contrapunto de Madrid*, los bloques temáticos están menos remarcados, y la

película se estructura atendiendo principalmente a las andanzas de las turistas. Algunos de los espacios que visitan se conciben como ligados a la tradición castiza (por ejemplo, las zonas aledañas a la Plaza Mayor), y otros a la incipiente modernidad (la Gran Vía), pero, a diferencia de la película de López Clemente, tradición y modernidad nunca se presentan como dos polos opuestos dentro de una misma temática. Al contrario, más bien se propone que la mirada moderna del turista puede sobreimprimir nuevos significados en entornos castizos o tradicionales: así parece ocurrir con la mirada idealizada de las turistas sobre el Rastro, escena que se acompaña con la canción *Cheek to cheek*, de Frank Sinatra; o bien con el montaje alterno de una

Imagen 3. Barriadas en *Contrapunto de Madrid*



corrida de toros, un partido de fútbol y una carrera en el hipódromo, espectáculos que aparecen presentados como perfectamente equivalentes en cada una de sus partes ceremoniales.

Las dos protagonistas no solo visitan los lugares más emblemáticos de Madrid, sino que su experiencia está marcada por circunstancias que van más allá de la mera contemplación. En primer lugar, conocen a un organillero, que recupera el pañuelo que una de ellas pierde y se lo devuelve en una escena posterior, haciendo gala de caballerosidad; además, las turistas encontrarán casualmente a este joven ejerciendo otros oficios callejeros, como, por ejemplo, vender globos en el parque del Retiro. La película terminará con este chico, cuya presencia suele remarcar con música de organillo, contemplando el atardecer desde el Puente de Toledo, mientras las turistas se marchan; el joven representa la pervivencia del Madrid más castizo. Según Fuentes Vega (2017: 177-185), los visitantes extranjeros de los cincuenta plasmaron en sus libros de viaje sobre España una indisimulada fascinación por la pobreza y la mendicidad del país, que vinculaban incluso con iconografías de la pintura barroca (Murillo, etc.). Esta autora explica cómo el régimen, que encontraba intolerable estas imágenes, sustituyó en sus fotografías y folletos la figura del mendigo por la de diferentes profesiones callejeras de aire castizo, como el limpiabotas o, en el caso de Madrid, el organillero o el vendedor de globos.

En segundo lugar, las turistas conocerán a un nativo de clase más acomodada. Mientras recorren la Gran Vía en taxi, la voz en *off* afirma que «un semáforo en rojo puede ser el principio de una nueva aventura». En ese semáforo en rojo, las extranjeras entablan conversación con el joven que conduce el descapotable de al lado. En una escena posterior, las turistas volverán a coincidir con ese mismo descapotable cuando, cruzando imprudentemente, este tenga que frenar a su paso. El joven conductor sale del coche, dispuesto a invitar a las extranjeras al aperitivo del domingo; este conduc-

tor personifica al Madrid moderno, hedonista y desarrollista, y, al igual que en *Contrapunto de Madrid*, se sugiere que la hospitalidad es el elemento común que unifica las costumbres de esta clase privilegiada y las clases populares.

Con esta aproximación más experiencial, es necesario destacar que *Sobre Madrid* incorpora como dignas de contemplación algunas actividades no presentes en *Contrapunto de Madrid*: por ejemplo, la preparación de los aspirantes a torero en la Casa de Campo, un tropo cuya autenticidad queda acreditada por el interés que despertó después en varios documentales de los años sesenta, incluso en propuestas marcadamente autorales (*Torerillos 61*, Basilio Martín Patino, 1962). Todo ello contribuye a reforzar un mensaje presente en la película: que el turismo consiste tanto en buscar la postal, como en darle vida.

En definitiva, *Sobre Madrid* recoge el punto de vista del extranjero y no carga las tintas en la oposición entre tradición y modernidad, si bien explícita la existencia de esas dos caras complementarias de la ciudad.

ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE LOS DOCUMENTALES

Las autoridades turísticas españolas habían valorado el uso de documentales con fines de promoción desde los años veinte (Soto Vázquez, 2021). Sin embargo, pese a algunos proyectos pioneros como las series *Estampas Españolas* o *Ciudades Españolas*, la insuficiencia presupuestaria hizo que este medio de atracción de turistas fuera apenas utilizado de forma sistemática hasta la creación del Ministerio de Información y Turismo, en 1951.

En 1956, la Dirección General de Turismo convocó un concurso de guiones de cortometraje para películas turísticas. Uno de los principales motivos para la creación de esta convocatoria eran las necesidades de las Oficinas de Turismo en el Extranjero (OTE), red de diplomacia turística creada antes de la Guerra Civil que, hacia 1955, contaba

ya con sedes en Bruselas, Buenos Aires, Chicago, Estocolmo, Londres, México, Nueva York, Roma o Tánger, después de haber conocido una acudísima decadencia durante el conflicto armado y la posguerra. Según uno de los responsables del Plan Nacional de Turismo, Jesús Romero Gorriá, estas oficinas demandaban de forma «continua y reiterada» films para proyectar en sesiones privadas para agentes de viajes, empresarios y trabajadores, asociaciones o estudiantes de español (AGA (3), 49.001 21/5709, 25-5-54, Carta del director del Departamento de Obras del Plan Nacional de Turismo al ministro de Información y Turismo).

En el concurso de 1956, se premiaron doce propuestas; entre ellas, *Contrapunto de Madrid*, guion presentado por Salvador Vallina y Gonzalo Rodríguez Castillo. La realización de los doce textos seleccionados fue pagada por el Ministerio de Información y Turismo, pero encargada a NO-DO, para así poder crear una filmoteca de cortometraje documental de tema turístico que cumpliera con las necesidades de las OTE. NO-DO asumió esa responsabilidad, pero realizando solo una parte de las obras y subcontratando el resto con pequeñas productoras. La entidad se reservaba para sí la realización de los documentales «más complicados de llevar a efecto y, al propio tiempo, más costosos y difíciles» (AGA (3), 49.001 21/5710, 24-12-55, Carta del director de NO-DO al ministro de Información y Turismo).

Contrapunto de Madrid se encargó al colaborador de NO-DO José López Clemente, que tenía una pequeña productora, Studio Films. Pese al planteamiento de subcontratación, lo cierto es que

LAS PELÍCULAS CIRCULARON POR ESPAÑA, PERO SOBRE TODO LO HICIERON FUERA DEL PAÍS, GRACIAS A LOS PRÉSTAMOS QUE REALIZABAN LAS OFICINAS DE TURISMO EN EL EXTRANJERO



Imagen 4. Viajeros apeándose en la Estación de Goya en *Contrapunto de Madrid*

el equipo técnico de la película coincide en buena medida con figuras habituales de NO-DO, como el director de fotografía Manuel Rojas o el montador Rafael Simancas. El proyecto acumuló sobrecostes hasta superar las 230.000 pesetas de presupuesto (AGA (3), 49.002 9780, 11-4-57, Carta del director de NO-DO al ministro de Información y Turismo).

Para el año 1962, había unas 2000 copias de los doce títulos resultantes del concurso de cortos del Ministerio en circulación, en diferentes idiomas (inglés, francés, alemán, sueco, italiano y español) (AGA (3), 49.010 40063, 15-11-62, *Listado de doce películas en color de 16 mm propiedad de la DGPT*). Las películas circularon por España, pero sobre todo lo hicieron fuera del país, gracias a los préstamos que realizaban las Oficinas de Turismo en el Extranjero a agencias de viajes, empresas, escuelas e incluso televisiones de todo el mundo, que consolidaban por esas fechas sus parrillas y buscaban rellenarlas.

Mientras el circuito se consolidaba, las Oficinas alegaban que eran necesarias películas más adaptadas a la finalidad de atraer turistas. En Madrid, la filmoteca se veía como una herramienta más compleja de relaciones exteriores, pero, aun

así, se atendió a esa petición, canalizando la actividad audiovisual del departamento de turismo hacia compras a productoras privadas, más ágiles que NO-DO a la hora de sintonizar con las nuevas tendencias. Fue en este contexto en el que se adquirió *Sobre Madrid* a la productora Procusa, que fue posteriormente enviada a numerosas OTE, de tal modo que la película empezó a constar en las relaciones de documentales atesorados por estas oficinas (AGA (3), 49.010 40063, 15-12-65, *Relación de las películas existentes en el Almacén en el día de la fecha, con indicación de las que se encuentran prestadas por orden del Servicio de Propaganda Turística*).

EL DESARROLLISMO, GENERADOR DE DEBATE: LA DISCUSIÓN DETRÁS DE LA EVOLUCIÓN DEL DISCURSO

Las comedias desarrollistas se centraron en personajes de los estratos más ricos de Madrid, se ale-

jaron del sainete y viraron de los escenarios más castizos, como las Vistillas, a los más icónicos de la modernidad, como la Plaza de España; además, incorporaron iluminación y colores saturados (Deltell, 2006: 37, 103-104). Ejemplo canónico de todo ello, como ya se ha mencionado, es la exitosa película *Las chicas de la Cruz Roja*, rodada prácticamente a la vez que el documental *Contrapunto de Madrid*. El notable contraste entre la imagen de la capital proyectada en estas dos películas parece, probablemente, la línea de pensamiento que motivó las quejas de diversas OTE. Existen pruebas de estas reticencias desde 1959, año en que el jefe de la oficina de Chicago manifestaba sus primeras reservas respecto a la escena rodada en la Estación de Goya: «Aparecen unos pies de película mostrando un tren destartado, cargado de obreros en los estribos y saltando del tren en marcha, cuya escena, un poco larga, nos parece inoportuna, fea, que se presta a equívocos, y que solicitamos permiso

Imagen 5. Las viejas posadas en *Contrapunto de Madrid*



para suprimirla» (AGA (3), 49.010 40064, 14-1-59, Carta del jefe de la OTE de Chicago al director general de Turismo).

Unos años después, la OTE de Nueva York aseguraba que el documental de López Clemente solía defraudar a su público (AGA (3), 49.010 40065, 21-2-63, Carta del jefe de la OTE de Nueva York al subsecretario de Información y Turismo). La OTE de Puerto Rico lamentaba que, siendo la peor película de la filmoteca, era la más solicitada: «Da la impresión de vieja, los colores son pobres y no logra dar una impresión afortunada de ese pretendido contraste entre el viejo Madrid o el Madrid popular y la parte moderna» (AGA (3), 49.010 40064, 14-2-63, Carta del jefe de la OTE de San Juan de Puerto Rico al subsecretario de Información y Turismo). Por su parte, la oficina de Copenhague explicaba directamente en 1966 que no incluía *Contrapunto de Madrid* en su catálogo porque «su proyección perjudicaría, más que ayudar, a nuestra labor de promoción» (AGA (3), 49.022 45954, 24-2-66, Carta del jefe de la OTE de Copenhague al ministro de Información y Turismo). En su argumentación, el responsable de la oficina rechazaba las imágenes de pobreza dadas en las partes populares de la ciudad: posadas y tabernas, carros, corralas, etc. En ese mismo sentido, la oficina de Marsella destacaba explícitamente que «las secuencias de los barrios humildes, queriendo ser pintorescas, se quedan en sórdidas» (AGA (3), 49.010 40065, 7-12-62, Carta del jefe de la OTE de Marsella al subsecretario de Turismo).

Estas opiniones habían comenzado a llegar por carta a Madrid de forma espontánea, pero, con la reordenación que supuso la llegada de Manuel Fraga al Ministerio, se preguntó explícitamente a las OTE cómo debían ser los documentales de promoción turística. En un documento llamado *Puntos de vista de las Oficinas de Turismo en el Extranjero sobre nuestros documentales* (AGA (3), 49.010 40063, ca. 1963) se resumen algunas de las ideas más repetidas desde las OTE. Las dos más destacadas eran las siguientes:

Las películas deberían realizarse sobre la base de filmar la vida y los acontecimientos que aguardan a los turistas en España, eligiendo precisamente aquello que más les atrae y más les agrada. Conviene enseñarles hoteles lujosos y confortables, los avances técnico-turísticos de nuestro país, escenas de playas, restaurantes, bañistas, piscinas. [...] Conviene compaginar lo artístico con lo típico pero procurando siempre que lo típico, ya sean corridas de toros, danzas gitanas o bailes flamencos se vean encuadrados siempre dentro de un marco de esplendor evitando la miserable choza gitana, o el mísero tablado (sic) flamenco.

De este modo, se optó por utilizar en la filmoteca de la nueva Dirección General de Promoción del Turismo una película como *Sobre Madrid*, que cumplía mejor con estas intenciones y cuyas pinceladas performativas parecían conectar con el imaginario de las comedias desarrollistas. No obstante, ni siquiera este documental suscitó un entusiasmo generalizado en las OTE, que siguieron considerando el film de Grau como insuficiente para dar «una imagen adecuada de la ciudad» (AGA (3), 49.010 40065, 22-2-63, Carta del jefe de la OTE de Toronto al subsecretario de Información y Turismo). Las oficinas deberían esperar a que se asentara este imaginario y se reestableciera la colaboración entre la Dirección General de Promoción del Turismo y NO-DO, años después, para contar con una película que recogiera con mejor calidad de imagen las bondades del Madrid desarrollista: *Madrid y sus alrededores* (José Luis Tarfur, 1969).

CONCLUSIONES

Antes de que existiera siquiera Ministerio de Información y Turismo, NO-DO rodó un documental titulado *Así es Madrid* (Joaquín Soriano, 1949) que se adelantaba en dos años a la ficción homónima. Lo más llamativo del film es que, además de los que seguirían siendo focos de interés habituales diez años después (Gran Vía, el estadio

Santiago Bernabéu, el Retiro, etc.), la ensoñación de un anciano que dormita en un banco justifica un flashback que remite al «Madrid de la verbera», una escenificación folclórica de esa tradición castiza que se apoyará en los chotis más famosos, los trajes populares y demás. En una línea parecida, *El pulso de Madrid* (Santos Núñez, 1945), de la productora Hermic Films, retrata la capital desde la retórica del «caserón manchego».

El gran cambio discursivo de los documentales sobre Madrid en los años cincuenta, década en que se inicia la acción audiovisual sistemática de la Dirección General de Turismo, fue la marginación de todo ese casticismo, hasta convertirse en un discurso solo aceptable cuando se enunciaba sin más aspiraciones costumbristas, folclóricas o pseudoetnográficas que las propias del turista. En general, triunfó la imagen del Madrid desarrollista, moderno, cosmopolita y asociado a las clases más pudientes.

A pesar del papel central del turismo en este cambio, lo cierto es que, en materia audiovisual, las autoridades turísticas fueron a rebufo de las corrientes cinematográficas más exitosas en taquilla. Sin negar la coincidencia casi plena de intereses entre Ministerio y productoras en lo relativo al ciclo de comedia desarrollista, lo cierto es que considerar al régimen como motor primero de la circulación de esos nuevos discursos implica infravalorar la potencia *per se* de determinadas representaciones o tendencias, como el consumismo, y simplifica la red de actores implicados, que incluye entre otras cosas las expectativas de los propios turistas extranjeros. Sin embargo, es justamente sobre ese humus sobre el que se erigieron los éxitos discursivos institucionales del Ministerio de Información y Turismo en los sesenta, donde la proyección hacia el futuro conviviría con una tradición a menudo convertida en pastiche mercantilizado. ■

NOTAS

- * Este artículo se ha realizado con apoyo del proyecto de I+D Cine y televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (ref. PID2019-106459GB-I00).

REFERENCIAS

- Arocena Badillos, C. (2005). Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962). En Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 78-129). A Coruña: Vía Láctea.
- Aubert, J.P. (2013). *Madrid à l'écran (1939-2000)*. París: Presses Universitaires de France.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Crumbaugh, J. (2010). *Destination: Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. Albany: State University of New York Press.
- Castro de Paz, J.L. (2020) Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales. *Archivos de la filмотeca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 78, 49-62.
- Cerdán, J. y Castro de Paz, J.L. (2011). Del sainete al eserpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta. Madrid: Cátedra.
- Del Rey Reguillo, A. (ed.) (2021a). *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)*. Madrid: Síntesis.
- Del Rey Reguillo, A. (2021b). El turismo en el cine del primer franquismo (1939-1958). En del Rey Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 143-161). Madrid: Síntesis.
- Del Rey Reguillo, A. (2021c). El viaje de novios, un cliché argumental del cine turístico español de posguerra. En Villaverde y Galant (eds.), *¿El turismo es un gran invento? Usos políticos, identitarios y culturales del turismo en España* (pp. 111-133). Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

- Del Valle Fernández, R. (ed.) (1962). *Anuario español de cinematografía (1955-1962)*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Elsaesser, T. (2009). Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. En Hediger y Vonderau (eds.), *Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (pp. 19-34). Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Fuentes Vega, A. (2017). *Bienvenido, Mr. Turismo: Cultura visual del «boom» en España*. Madrid: Cátedra.
- Gil Vázquez, A. (2017) Arniches va al cine: conservadurismo y elementos disruptivos en la comedia asainetada *Así es Madrid* (Marquina, 1953). *Cuadernos de Aleph*, 9, 61-77.
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Hediger, V. y Vonderau, P. (2009). Record, Rhetoric, Rationalization. *Industrial Organization and Film*. En Hediger y Vonderau (eds.), *Films that work. Industrial film and the productivity of media* (pp. 35-50). Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Lázaro Sebastián, F.J. y Sanz Ferreruela, F. (2010). Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos. *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 25, 185-208.
- Matud Juristo, A. (2007). *El cine documental de NO-DO*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Monterde, J.E. (2006). Del neorrealismo y el cine español. En Nieto y Company (eds.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (pp. 51-60). Valencia: La Filmoteca.
- Moreno Garrido, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanz Ferreruela, F. y Lázaro Sebastián, F.J. (2013). El desarrollo urbanístico como expresión de modernidad en el género cinematográfico documental del tardofranquismo. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 3, 69-84. <http://dx.doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.1.269>
- Soto Vázquez, B. (2022). Un proyecto de construcción de imagen cinematográfica de España (1923-1929): de la propaganda turística al catálogo patrimonial. En Cánovas y Aliaga (eds.), *El documental de arte en España* (pp. 19-29). Madrid: Akal.
- Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, Santos (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Shangrila.

CONTRAPUNTOS DE MADRID: DESARROLLISMO Y POLÉMICA EN EL DOCUMENTAL INSTITUCIONAL DE INTERÉS TURÍSTICO DURANTE EL BOOM

Resumen

La Dirección General de Turismo comenzó, en los años cincuenta, a utilizar documentales de cortometraje de forma sistemática con fines de promoción turística. La imagen de Madrid en estas películas pronto dejó definitivamente atrás el casticismo imperante en el cine del primer quinquenio de la década para acercarse más a los iconos, discursos y propuestas del desarrollismo, al igual que sucedió en el cine de ficción. Se propone el análisis de las dos primeras películas sobre la capital utilizadas profusamente por esta institución, *Contrapunto de Madrid* (José López Clemente, 1957) y *Sobre Madrid* (Jorge Grau, 1960), con el fin de detectar cuál fue la postura de las autoridades turísticas en este cambio (patrocinadores, beneficiarios, opositores...). Además del análisis discursivo de los films, se realiza un estudio pragmático de los documentales, atendiendo a sus usos y los motivos de su realización, y un estudio contextual, en el que se explican los términos de la discusión que terminó por marginar las iconografías y discursos más casticistas sobre la capital en el ámbito turístico.

Palabras clave

Documental; Madrid; Boom turístico; Desarrollismo; Casticismo.

Autora

Lucía Rodríguez García de Herreros (Alicante, 1991) es graduada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid, en cuyo departamento de Comunicación disfrutó de un contrato predoctoral de Formación del Profesorado Universitario y desarrolló la tesis *Turismo y documental en la España contemporánea*. Forma parte del proyecto de I+D *El cine y la televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumos y formas de producción*. Ha publicado en revistas como *Doxa Comunicación* o la *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. Contacto: lucrodri@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Rodríguez García de Herreros, L. (2023). Contrapuntos de Madrid: desarrollismo y polémica en el documental institucional de interés turístico durante el boom. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 67-80.

CONTRASTS OF MADRID: DEVELOPMENTALISM AND CONTROVERSY IN INSTITUTIONAL DOCUMENTARIES OF INTEREST TO TOURISTS DURING THE BOOM

Abstract

In the 1950s, the General Directorate of Tourism began systematically using short documentaries for tourist promotion purposes. The image of Madrid in these films soon left behind the traditional nativist stereotypes of Spain characteristic of the first half of the decade to embrace the icons, discourses and notions of developmentalism, as was the case in Spanish fiction films. This article analyses the first two documentaries about the Spanish capital that were widely used by the tourist authorities, *Contrapunto de Madrid* (José López Clemente, 1957) and *Sobre Madrid* (Jorge Grau, 1960) with the aim of identifying the official stance in relation to this change (promoters, beneficiaries, opponents, etc.). In addition to a discursive analysis of the films, the article presents a pragmatic study of the documentaries, considering how they were used and the reasons for their production, as well as a contextual analysis, which seeks to explain the terms of the controversy that led to the withdrawal of more traditional iconographies and discourses of Madrid in tourism promotion.

Key words

Documentary; Madrid; Tourism Boom; Developmentalism; Traditionalism.

Author

Lucía Rodríguez García de Herreros holds a BA in Journalism and Film, TV & Media Studies from Universidad Carlos III de Madrid. She worked under a pre-doctoral University Teacher Training (FPU) contract in the Communication Department of the same university, where she developed the PhD project "Tourism and Documentary in Contemporary Spain". She is a member of the R&D project "Cinema and TV in Spain in the Age of Digital Change and Globalisation (1993-2008): Identities, Reception and Forms of Production", and she has published in journals such as *Doxa Comunicación* and *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. Contact: lucrodri@hum.uc3m.es

Article reference

Rodríguez García de Herreros, L. (2023). Contrasts of Madrid: Developmentalism and Controversy in Institutional Documentaries of Interest to Tourists during the Boom. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 67-80.

recibido/received: 23.11.2022 | aceptado/accepted: 30.05.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

ESPACIO NARRATIVO, VEROSIMILITUD Y EXPRESIÓN ACTORAL EN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS*

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA

En mayo de 1971, las zonas más céntricas de Madrid acogen durante seis semanas el rodaje de *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971) (AGA, 36/04217). Su director intenta reflejar en la película «la realidad que inunda el quehacer cotidiano del momento» (Cotán Rodríguez, 1993: 53-54), y traslada al espacio público un tema tabú de aquella sociedad: la represión sexual y sus consecuencias para la adolescencia. Lógicamente, el tema central aparece velado por una idílica historia de amor. La narración toma la perspectiva de las niñas y niños que la protagonizan, y mediante el humor, la ternura y una retórica infantil deja al descubierto el sinsentido de la norma, la irracionalidad de las directrices de una sociedad represiva y reprimida que vive engañada respecto a su propia salud moral (Rajas Fernández, 2009; Heredero, 2022; Olid Surero, 2022).

Summers selecciona deliberadamente los lugares de la capital que forman parte de su infancia y

juventud. No resulta extraña la elección de las localizaciones pues el cineasta es uno de los autores del denominado Nuevo Cine Español y, pese a la heterogeneidad del grupo, todos ellos comparten una tendencia autobiográfica (Monterde, 2022). En la película, la ciudad sirve como refugio a una pandilla de menores con anhelos de libertad que rechazan los opresores preceptos institucionales y familiares. Así, el telón de fondo de la acción principal son los espacios madrileños, estableciéndose un nexo interesante entre estos y la narración del film. La ficción contribuye a generar imaginarios colectivos, constructos que favorecen la creación de ideas comunes en la población (Larson, 2021; Larson y Sambricio, 2021).

Las calles, plazas y parques de Madrid sirven como platós naturales de la cinta, siguiendo la estela de multitud de largometrajes previos (Deltell Escolar, 2006; Grijalba de la Calle, 2016). El discurso audiovisual y, en consecuencia, las metrópolis

reflejadas en este, genera pensamientos y sentimientos que el público asocia a los espacios de la pantalla y a las localizaciones del rodaje (Ramkisson y Uysal, 2011).

En definitiva, el cine elabora un imaginario espacial que los espectadores interiorizan con facilidad «ya que la mente del receptor está abierta tanto en su dimensión consciente como subconsciente [...] y por tanto sus efectos persuasores se hacen mayores» (Stanishevski, 2007: 50). La memoria visual de la ciudadanía, desde mediados del siglo XX, se cimenta primordialmente sobre las imágenes audiovisuales (Barber, 2006). El lenguaje fílmico, como cualquier sistema de comunicación semiótico consensuado, ofrece una lectura del mundo y cada producción actúa como agente cultural pudiendo transformar la consideración de los territorios respecto a lo que representaban con anterioridad (Lotman, 1979). De este modo, el cine significa o resignifica las ubicaciones reales a través de la ficción o el documental (Benjamin, 2013; Deltell y García Sahagún, 2020). Los espacios, no siempre atendidos con amplitud en los análisis cinematográficos, suponen un importante campo de expresión para el cineasta y una fuente de conocimiento e información para el público (Bazin, 2005; Chatman, 2013; Aumont 2020).

Este artículo estudia las dimensiones y funciones del espacio ficcional en *Adiós, cigüeña, adiós*, en dos fases diferenciadas: un primer análisis histórico y fílmico de la película (Zunzunegui, 2018) que permite comprender su valor como agente social activo en la realidad de la época (Trenzado, 1999); y un análisis del espacio audiovisual, entendiéndolo como una parte relevante de la estructura fílmica, utilizando como metodología el modelo narratológico, proveniente de la teoría literaria (Bajtín, 1991; Weisgerberg, 1990; Welleck y Warren, 2009; Prince 2012; Chatman, 2013), sin olvidar conceptos clave de la estética y la semiótica cinematográfica (Lotman, 1979; Bazin, 2005; Aumont, 2020).

HUMOR, AMOR Y LA BENDICIÓN DE SAN AGUSTÍN, O CÓMO HACER FRENTE A LA CENSURA

El argumento de *Adiós, cigüeña, adiós* surge del entonces septuagenario Antonio de Lara, conocido popularmente como Tono y miembro fundacional de la Otra Generación del 27. El experimentado autor plantea una trama sobre la educación sexual y sus consecuencias en los jóvenes. Junto a Manuel Summers redactan un guion marcado por grandes dosis de ternura, un humor aparentemente ingenuo y una estilización verbal que replica con virtuosismo la retórica infantil. Elementos que de forma sorprendente conjugan sin fisuras con un tema subversivo para el momento. Esta estrategia del film se aleja de los arquetipos cimentados desde la pantalla bajo el franquismo (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021), donde los niños prodigio eran utilizados como «arma propagandística» (Durán Manso, 2015: 128).

Ambos coautores, Summers y Tono, comparten muchos aspectos creativos y profesionales: primero, mostrando una suerte de pluriempleo creativo y segundo, participando de algunas características expresivas similares que les permitieron comunicarse en la misma clave artística. Así, Tono llevaba desde finales de los años veinte cultivando el humorismo a través de la crítica al lugar común, el discurso pueril y el disloque verbal hasta llegar al absurdo (Fernández-Hoya, 2023). Además, su peculiar estilo le había llevado a realizar coleccionables, cómics o historias para los más pequeños. El autor sevillano, mucho más joven, había recogido el testigo del humor *codornicista* (Castro de Paz y Aranzubia, 2022: 16), al que añadía sus propias dosis de melancolía, humor negro y denuncia (Herederó, 2022). En el caso de Summers, el acercamiento al universo de los más pequeños es una pasión personal recurrente en su cine: «Los niños son un mundo tan surrealista, tan inocente, tan tierno» (Figueró, 1984: 9); «Me gustan mucho los niños [...] quiero seguir toda la

vida tirando pelotillas, quiero jugar, quiero seguir siendo un niño, no perder la curiosidad [...]. Quiero observar la vida, no quiero comer comida mastificada» (Petit, 1989).

En *Adiós, cigüeña, adiós* se narra la historia de amor entre Paloma, de 13 años, y Arturo, de 15. Ella tiene una vida difícil, su madre abandonó el hogar familiar al poco de su nacimiento y vive con su abuela y un padre siempre ausente por el trabajo. En cambio, Arturo es el hermano mayor de una familia normativa y acomodada. En una excursión con el colegio, ambos jóvenes se apartan del grupo por azar y al quedarse a solas mantienen relaciones sexuales, pese a la manifiesta resistencia de Paloma. Al poco tiempo ella comprueba que está embarazada y con Arturo y su habitual pandilla de amigos deciden ocultar la situación a los adultos. Logran acceder a una buhardilla abandonada donde la adolescente se esconde mientras el resto de menores buscan información sobre la gestación y consiguen todo lo necesario para atender el parto. Finalmente, las niñas obran como enfermeras y Paloma da a luz a un bebé que todos celebran.

Los dos guionistas construyen el texto con sumo cuidado para evitar la censura franquista. Introducen multitud de referencias católicas verbales y visuales, ninguna señal de imágenes pecaminosas, las voces de los menores resuenan como altavoces de la denuncia, y colocan una cita de San Agustín estratégicamente al inicio: «Si lo que escribo sobre la generación de los hombres escandaliza a las personas impuras, que se acusen de su impureza y no de mis palabras».

Las tácticas para saltar los obstáculos gubernamentales son constantes desde los primeros pasos de la preproducción de la película. Para obtener una valoración positiva en la evaluación del guion, la productora *Kalender Films* presenta una serie de cartas de distintas personalidades que avalan el texto. El censor Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso, encargado de valorar el guion, sintetiza de este modo, y no sin cierta gracia, las misivas:

Respaldado por el escritor más de derechas del mundo, católico oficial por añadidura, José María Pemán; por un sacerdote más bien “pogre” [sic], el Padre Aradilla; por el psicólogo más enlazado con el Ministerio de Información y Turismo, Álvarez Villar; por Chuchi Frago, a quien sus diecinueve hijos parecen conceder cierta autoridad sobre el tema, y con la laica bendición de un técnico de la Unesco [...]. Por mi parte autorizo el guion, aunque con las advertencias más severas para que la realización no malogre la ternura de que está impregnado [...]. Habrá que repetir que Summers es el realizador español más personal, aunque sea el que más acostumbra a “meterse” con la cesura [...] posee nivel suficiente para condicionar el interés especial, apartado 1º, al visionado de la película (AGA, 121 36/05072).

La cinta se presenta para ser valorada por la Junta de Censura y Apreciación de Películas en julio de 1971. A pesar de las cartas de recomendación, y tras el visionado, la mayoría de sus miembros vetan la exhibición y la Subdirección General de Cinematografía convoca una nueva valoración solicitando la ampliación de los informes explicativos. En esta ocasión se autoriza su proyección para mayores de 18 años con algunos cortes y se deniega cualquier ayuda económica. Lógicamente, también se rechaza la mención de «interés especial» (AGA, 36/04217).

Por último, en septiembre de 1971¹, *Adiós, cigüeña, adiós* consigue llegar a la cartelera. El día del estreno, sus protagonistas, intérpretes no profesionales de entre 7 y 14 años, no pueden acceder a la proyección por no alcanzar la mayoría de edad, generando un conflicto del que la prensa se hace eco en artículos como el del diario *Pueblo* titulado «¡Adiós, sentido común, adiós!» (Camarero, 1971). Un primer suceso que parecía presagiar la controversia que acompañará a la producción y su eterno peregrinaje por instancias estatales.

Tras su estreno público se reciben de forma masiva cartas y comentarios dirigidos a las instituciones, los medios, la productora, y al propio

MULTITUD DE REFERENCIAS CATÓLICAS VERBALES Y VISUALES, NINGUNA SEÑAL DE IMÁGENES PECAMINOSAS, LAS VOCES DE LOS MENORES COMO ALTAVOCES DE LA DENUNCIA, Y UNA CITA DE SAN AGUSTÍN COLOCADA ESTRATÉGICAMENTE AL INICIO

Summers. Docentes, sacerdotes y jóvenes piden que se rebaje la edad de acceso al largometraje. El Ministerio de Información y Turismo registra una solicitud firmada por quinientas religiosas que, después de ver el film en unas jornadas formativas, instan a que se proyecte en sesiones para las chicas menores de catorce años. La prensa, como *ABC* (1972), *Informaciones* (Company, 1972) o el diario *Pueblo* (Soraya, 1972), también apoya desde sus páginas esta moción ciudadana.

El impacto de la película es sorprendente. Acuden a verla 3.300.000 personas en los 24 meses que se mantiene en cartel (Olid Suero, 2022). Se recaudan «noventa y seis millones de pesetas», un gran éxito económico teniendo en cuenta que «el coste de una producción media en España rondaba entre los 12 y 16 millones» (Cotán Rodríguez, 1993: 55). En el extranjero, la aceptación y difusión es también formidable. Se exhibe en Francia, Italia, Bélgica, Uruguay, Paraguay, Argentina y Venezuela (AGA, 36/042179). Aunque el aplauso más clamoroso llega de Colombia: solo en Bogotá alcanza los 600.000 mil espectadores y su recaudación la coloca entre las tres películas más taquilleras junto con *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) (Brill, 1972). La producción se distribuye incluso en Japón, con gran regocijo de la embajada española en Tokio, como queda recogido en una carta de dicha institución (AGA, 36/042179).

La presión de la población, los medios y la crítica internacional motivan varias revisiones y

recalificaciones del film, tantas que se extienden durante todo el tardofranquismo y alcanzan la llegada de la democracia a España. El largometraje se vuelve a reevaluar en 1971 y 1972, dos veces más en 1978 y, por última vez, en 1984, hasta conseguir ser autorizado para mayores de 14 años o menores de esta edad acompañados de un adulto (AGA, 36/042179). Un triunfo jurídico y económico para Summers, tras el tremendo varapalo sufrido solo cinco años antes con su película *Juguetes rotos* (1966).

RESIGNIFICAR LA CIUDAD: LAS CALLES DE MADRID COMO SÍMBOLO DE LIBERTAD

Las localizaciones del film seleccionadas por Manuel Summers funcionan en primer término como marco o soporte de la narración. Son zonas céntricas de Madrid elegidas para proyectar sentimientos, pensamientos, fantasías, recuerdos y obsesiones del propio cineasta que llega a afirmar: «En esas películas acabamos también contando nuestra propia vida y adaptándola a una época. Lo que se cuenta es siempre como una vomitona particular» (Galán, 1975: 41). La intencionalidad del director para ubicar su universo personal dota al espacio de un carácter *simbolizador* (Lotman, 1970; Garrido Domínguez, 1996), que toma mayor relevancia cuando acoge sucesos o personajes de interés para los espectadores (Bajtín, 1991; Chatman, 2013), tal y como sucede con la película que nos ocupa.

Mientras, la dictadura franquista llevaba cuatro décadas trabajando en la creación de una imagen muy concreta de España y de la ciudad de Madrid como capital del estado. El ejemplo más claro es el noticiario documental NO-DO, de obligada proyección en todos los cines de la nación entre 1942 y 1981, y que consigue generar una serie de estereotipos e imaginarios comunes sobre las ciudades representadas. Largos años donde las salas de cine funcionan como repetidores del ideario franquista en la apertura de cada sesión

cinematográfica. *Adiós, cigüeña, adiós* rasga este imaginario establecido institucionalmente sobre Madrid. En sus secuencias recorre algunos lugares emblemáticos de la capital con una perspectiva de sus espacios completamente distinta a la oficial. La película resignifica los territorios a través de la ficción: El Museo del Prado, el Rastro, la Puerta del Sol, el estanque del Parque de El Retiro, el Paseo de Recoletos, la Cuesta de Moyano, etc., dan cabida a un sistema de valores distinto y Summers es muy consciente de ello:

Para mí el humor es lo más importante, porque me parece muy serio. Se trata de, como se dice ahora, cambiar las estructuras con él, pero las estructuras universales, no solo las estructuras políticas locales de un país. Con el humor tú te haces una escala de valores [...]. Lo importante es jugar con un mundo de importantes como si fueran soldaditos de plomo (Galán, 1975: 41).

Frente a la ciudad monolítica, imperial y próspera, con una dictada unidad social, moral y política, el cineasta propone las calles madrileñas como espacio de encuentro desde el que experimentar y soñar. Sus habitantes son una jovencísima generación amedrentada, pero comprometida, solidaria y con avidez por aprender, al margen de la sociedad opresora. La improvisación, el compañerismo, el juego y la risa de los niños son el bullicio de la ciudad. Solos acuden a la escuela, montan en barca, van a patinar o entran en el museo. Los adultos están al margen de la vibración de la vida, solo conforman la urbe como un vaivén silencioso de fondo.

El film resignifica la metrópolis madrileña, lo que a medio o largo plazo colabora promoviendo una opinión común hacia la problemática mostrada en la ficción (Trenzado, 1999). Su estreno movilizó a buena parte de la ciudadanía, seguramente porque la visión que ofrece se suma a un sentir colectivo latente en el clima de cambio sociopolítico y cultural por el que atraviesa el país.

Lógicamente, también otras películas trabajan por comunicar diversos mensajes y dotar de

nuevos significados a la capital durante el periodo dictatorial. No obstante, la particularidad de *Adiós, cigüeña, adiós* es su contribución al imaginario de una capital que lidera la petición de libertad individual y demanda educación integral, sin posicionarse políticamente. Igualmente, el enfoque del film varía sustancialmente respecto a otros largometrajes gracias a la edad de sus intérpretes y a los aciertos del guion, que refleja con mucha sensibilidad el mundo de la infancia, alejándose de los clichés y el paternalismo. Algo que Summers ya había iniciado en producciones como *Del rosa...al amarillo* (1963) y *Me hace falta un bigote* (1986) y que algunos cineastas calificaron como un subgénero de comedia infantil (García, 1996).

VEROSIMILITUD Y ANTICLERICALISMO EN *ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS*

El núcleo central de Madrid alberga la casi totalidad de los planos exteriores del film, a excepción de unas secuencias en la Sierra de Guadarrama. Aunque la película toma en su segunda parte cierto aire de «cuento» fantástico, en palabras del propio director (Galán, 1975: 41), el tratamiento general de la historia tiene una base estética realista que posibilita el uso de la ciudad como escenario natural.

El espacio urbano ilustra el momento histórico contribuyendo de manera decisiva al anclaje temporal y a matizar el significado de las acciones. También el discurrir de las localizaciones sirve como hilo conductor de la narración (Bajtin, 1991). El hecho de que los espacios filmados pertenezcan a una misma ciudad aporta una homogeneidad que contribuye a una representación realista (Bazin, 2005). La estructura narrativa que proporciona el tratamiento espacial del film suma coherencia y cohesión al mundo ficcional, lo que en última instancia concede a la cinta verosimilitud, «efecto de realidad» (Barthes, 2016), o «impresión de realidad» (Aumont, 2020).

Adiós, cigüeña, adiós no solo utiliza un espacio conocido para el público, sino que también comparte el momento temporal. Esta correspondencia de unidad espaciotemporal entre la ficción y la realidad de los espectadores facilita que el impacto ante el visionado sea mayor. El isomorfismo entre la pantalla y el receptor amplifica el «conocimiento sensorial» que ofrece el lugar (Garrido Domínguez, 1996: 209). Además, tratando la película un tema tan controvertido, el impacto entre los asistentes se duplica, pues les interpela de una manera directa (Weisberg, 1990; Prince, 2012).

Durante el film, el cineasta mantiene un constante equilibrio entre los sucesos argumentales y los elementos religiosos, para justificar la viabilidad de una relación sexual entre adolescentes dentro de un ámbito cristiano. Al igual que la película se inicia con un texto bíblico, se cierra con un plano de Paloma abrazando a su recién nacido, rodeada del padre de la criatura y tres niñas, en una buhardilla humilde y oscura, plagada de imágenes cristianas. Todo ello acompañado de música sacra, remite con claridad a los modos clásicos de representación del nacimiento de Jesús de Nazaret en la tradición cristiana.

Estos guiños a la moralidad imperante en la España de los años setenta no evitan que la narración muestre a las instituciones y las normas sociales como un obstáculo para el amor (García, 1996). La presencia de la mística religiosa es una constante en la filmografía del autor (Imagen 1), con estampitas, curas y constantes alusiones a la culpa y al miedo al pecado (Cotán Rodríguez, 1993). Las figuras eclesíásticas se aparecen como las máximas autoridades castradoras y son una parte del mundo adulto descrito. Aparecen insistentemente en lugares cerrados, la escuela, las capillas, los despachos, etc., y ejercen una autoridad impositiva. Una visión que le valió al cineasta el adjetivo de anticlerical y que él mismo aceptaba como válido:

Es que me parece que no tengo más remedio que ser anticlerical [...] no me han hecho más que daño.



Imagen 1. Fotogramas de *Del rosa... al amarillo* y *Adiós cigüeña, adiós*

Desde pequeño me han estado asustando, traumatizándome con el purgatorio, el infierno y las ánimas, demonios y castigos. No tengo más remedio que ser así, porque ellos no me han ofrecido nunca otra cosa; nunca me han ofrecido el cielo, sino la amenaza del infierno (Galán, 1975: 41).

LA DICOTOMÍA AXIOLÓGICA DE LOS ESPACIOS

La selección del espacio que ubica la trama está determinada por el punto de vista del autor (Weisberg, 1990). Por tanto, la perspectiva que presenta del lugar se vincula a la idiosincrasia del creador y tiene consecuencias respecto al sentido expresivo y a la exégesis del público (Ball 2006; Chatman 2013, Orcinolli, 2017). Summers toma el punto de vista de los menores, que crean sus pro-

pias normas para solucionar los problemas, una actitud que coincide plenamente con la idea vital del cineasta.

A partir de este posicionamiento, puede observarse que el espacio se *semiotiza* y muestra significados opuestos entre sí (Lotman, 1970: 281). Se aprecia una dicotomía en la significación y asignación de los espacios, que se muestran sistemáticamente asociados a unos conceptos y personajes concretos. En el film el mundo de los adultos se ubica en interiores como la escuela, las viviendas, las oficinas o la iglesia (Imagen 2); mientras que el universo infantil se desarrolla en los exteriores (Imagen 3). Los niños y niñas acceden también a lugares cerrados, pero en la gran mayoría de ocasiones van acompañados de sus mayores, que suelen ejercer un abuso de poder. Los menores se muestran apáticos y sometidos en los interiores junto a los adultos, únicamente cuando están en las calles se comportan como realmente son. Tal y como marca la naturaleza de los espacios y la acción de los personajes, puede apreciarse una división conceptual con relación a su ubicación: las localizaciones en interiores se rigen por una autoridad incuestionable, una religión castradora, un orden jerárquico establecido, la obediencia ciega, el silencio impuesto a los más pequeños y la violencia verbal hacia los menores; en cambio los exteriores están marcados por la risa, el juego, la religión como apoyo espiritual y, sobre todo, la libertad. Siguiendo la planificación del film a través de sus localizaciones, los lugares interiores con personajes adultos funcionan como metáfora (Wellek y Warren, 2009) de la opresión ejercida por el sistema sociopolítico y eclesiástico del momento y, por otra parte, los exteriores son ocupados por los más pequeños como una alegoría de la libertad.

Los espacios toman sentido por la acción ficcional que se desarrolla dentro de ellos y se definen por oposición axiológica (Garrido Domínguez, 1996; Barthes, 2016). La bifurcación entre estos dos territorios, espacio de represión versus espa-



Imagen 2. Fotogramas de *Adiós cigüeña, adiós*. Los espacios interiores son ocupados por adultos que ejercen su autoridad



Imagen 3. Fotogramas de *Adiós cigüeña, adiós*. Madrid como espacio de libertad ocupado por la infancia (el Rastro, el estanque del Parque del Retiro, el Paseo de Recoletos y la Calle Velázquez)

cio de libertad, desentraña la intencionalidad del cineasta, permitiendo desvelar información relevante a partir del estudio pormenorizado del espacio.

Otras dicotomías interesantes entre las localizaciones de la producción nos adentran en sus significados. Así, observamos el espacio social frente al de trasgresión. El primero abarca todos los lugares visibles a ojos de los demás, lo que incluye tanto el mundo de los adultos en la casa o la escuela, como los encuentros en las calles con la pandilla, pues en todos estos territorios las chicas y chicos están dentro de la estructura social donde deben comportarse conforme a las normas sociales hegemónicas. El segundo comprende zonas aisladas, donde es posible trasgredir las reglas: los baños públicos donde los niños intercambian sus pantalones cortos por unos largos para parecer mayores, el banco del parque apartado para leer un libro no permitido, el club de música donde Paloma y Arturo bailan abrazados, las ruinas que ocultan a los adolescentes en su encuentro sexual o la buhardilla donde la niña da a luz al bebé.

Las dimensiones del espacio son múltiples y también podemos apreciar otra división en cuanto al espacio del saber y el rutinario. El arte, los libros y el juego se presentan como las principales fuentes de conocimiento y siempre se accede a ellas fuera de los lugares dominados por el sistema establecido, quedan por tanto excluidas la escuela, el hogar o la iglesia. De nuevo, el espacio se convierte en signo, representando las zonas de acceso al conocimiento: los menores consultan libros elegidos en los parques alejados, ocultos en la buhardilla o aprenden cómo es el cuerpo de una mujer observando los cuadros de Rubens o Tiziano. Por el contrario, en los lugares rutinarios se vive respetando las formas de relacionarse impuestas por la autoridad y sus enseñanzas parecen no contribuir ni al bienestar, ni a la existencia.

Igualmente, la película diferencia el espacio soñado del real. Este último tiene un peso narrativo mucho mayor durante el film y se construye esco-



Imagen 4. Fotograma de *Adiós cigüeña, adiós*. El espacio y la expresión actoral informan sobre vínculos y jerarquías entre personajes

giendo como referencia a la clase media española en la década de los setenta. Los contados momentos de ensoñación llegan siempre de la mano del joven Arturo, que funciona como portal hacia un mundo onírico, tomando en ocasiones la voz del narrador. Un lugar «peculiar en el que hay un doble destinatario» el espectador y el propio personaje auto imaginándose, un ejercicio de metaficción donde se comparte espacio, pero en un tiempo diferido (Mínguez Arranz y Fernández Hoya, 2022: 216). Momentos que Summers aprovecha para introducir un humor con tintes más absurdos como, por ejemplo, cuando el chico imagina la muerte de otro compañero y el ataúd es cubierto con la bandera del Atlético de Madrid; o cuando aburrido frente al libro de historia coloca una fotografía propia y otra de su novia sobre las caras de Isabel la Católica y Fernando el Católico, respectivamente, bajo un epígrafe donde puede leerse «Edad Moderna». Aquí, el lugar explica el pensamiento y el estado anímico del personaje, una técnica muy habitual en las narraciones románticas, también literarias (Welleck y Warren, 2009).

El espacio está íntimamente vinculado a los personajes, y ambos elementos de ficción se retroalimentan entre sí. La ubicación de los actores en

el plano y sus comportamientos son una importante fuente de información respecto a los valores y relaciones de poder que se dan entre los protagonistas (Chatman, 2013), pero también proporcionan datos sobre lo que el espacio supone para ellos mismos y para la trama. La posición del intérprete en un lugar y sus acciones, en definitiva, su lenguaje no verbal, expresa vínculos y jerarquías respecto a los demás y colabora en la definición del espacio (Imagen 4). Así, cada personaje suele tener asignada una parcela concreta y existen

algunas fronteras que no deben franquearse (Garrido Domínguez, 1996). Véase, por ejemplo, cómo ante el televisor los chavales se agrupan en una esquina del sofá, mientras el progenitor ocupa un lugar más desahogado y privilegiado; o cómo el padre de Arturo, cabeza de la familia numerosa, trabaja en un amplio despacho al que sus hijos se asoman con reticencias. Se produce de esta forma una «polifonía espacial» (Lotman, 1979: 281-282) en función de los roles de los protagonistas y su autoridad sobre la situación.

UN CUENTO DE AMOR Y SEXUALIDAD CON MORALEJA EN EL MADRID DE LOS SETENTA

La película puede enmarcarse dentro de las propuestas cinematográficas de transición dirigidas a la clase media: producciones de calidad aceptable, donde un contexto amable en tono de comedia incluye una crítica moderada que permite la reflexión del público (Asión Suñer, 2022). El film tuvo una gran repercusión nacional en una convulsa época marcada por las movilizaciones estudiantiles, las luchas obreras y las protestas contra la pena de muerte. Desde la perspectiva actual, el

éxito de la película parece estar más relacionado con una intensa necesidad de disponer de recursos educativos sobre la sexualidad, al que da respuesta la narración, sin agredir a las autoridades estatales y religiosas.

Adiós, cigüeña, adiós plantea una trama sencilla y quizás inverosímil, pero el insistente reclamo del público por difundir su visionado entre los menores para encontrar un cauce a la citada carencia educativa elevó su carácter trasgresor en el panorama nacional de los setenta.

La idea del argumentista y coguionista, Tono, de utilizar las voces infantiles como altavoz de una necesidad social, sirve como fórmula para preservar el film ante la censura. Una maniobra de protección que Summers eleva construyendo un cuento fantástico lleno de humor y ternura, con trasfondo corrosivo. Las estrategias en la configuración de la película junto con los avalistas partidarios del régimen que apoyaron la presentación del guion lograron sortear los obstáculos institucionales: primero la censura previa del libreto y después la Junta de Censura y Apreciación de Películas. El criterio gubernamental que, en una segunda revisión, aprueba el largometraje para mayores de edad, se vio obligado a flexibilizar su postura debido a la gran presión ejercida por la población, el desacuerdo desde los medios de comunicación y la estupenda acogida de público y crítica foránea.

Los temas clave de la filmografía del cineasta sevillano regresan en esta cinta: la represión sexual, la falta de libertad individual y la Iglesia y la familia como los grandes elementos opresores de la sociedad. Al igual que en anteriores producciones, Summers selecciona como localizaciones del film los lugares de Madrid recorridos en su niñez, volcando en el relato audiovisual recuerdos, fantasías y denuncias personales, lo que dota al espacio de una capacidad simbólica. Colaborando, de este modo, en la fractura del imaginario colectivo creado por la dictadura a partir de la financiación de un cine muy concreto o del noticiario estatal.

Adiós, cigüeña, adiós propone una capital emancipada, personificada en una infancia que conquista los espacios urbanos como símbolo del libre albedrío.

El espacio ficcional se transforma en signo y adquiere significados que se definen por oposición entre sí y se asocian con unos u otros personajes. Así, por ejemplo, los lugares considerados seguros y educativos (la iglesia, la escuela, etc.) son opresivos para los menores y, por el contrario, los territorios madrileños, que podrían parecer arriesgados, les ofrecen protección. Se muestra una dicotomía axiológica espacial que incluye otras dualidades como el espacio social frente al de trasgresión, el del saber contrapuesto al rutinario, y el de ensoñación confrontado con el *real* para los personajes.

La ciudad de Madrid como escenario contribuye a la coherencia del relato, a la cohesión argumental y aporta realismo a lo narrado, proporcionando un efecto de verosimilitud. A la par, los lugares de la acción, las ubicaciones de los intérpretes en el plano y las interpretaciones actorales se retroalimentan informando al espectador de las características de cada territorio y de las relaciones entre los personajes, generándose una polifonía espacial y relacional. *Adiós, cigüeña, adiós* traslada a la opinión pública un tema tabú en los últimos años de la dictadura, los embarazos en adolescentes y la importancia de la educación sexual. El cine toma el pulso de las calles para trasladarlo a la gran pantalla.

El paso del tiempo ha afectado a la película, haciéndole perder una parte importante de su frescura y del arrojo con el que conectaron los espectadores, ávidos de un cambio estructural. No obstante, cabe preguntarse si más de medio siglo después, con una democracia asentada y supuestamente igualitaria, estamos ante un tema superado o frente a una asignatura pendiente². Lo cierto es que algunos cineastas continúan creando ficciones con esta problemática en películas como la reciente *La maternal* (Pilar Palomero, 2022). ■

NOTAS

- * Este artículo surge de la actividad del proyecto titulado *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788.
1. *Adiós, cigüeña, adiós* se estrena el 6 de septiembre en el cine Novedades de Barcelona y el día 11 del mismo mes en el cine Avenida de Madrid.
 2. En 2019, veintiún millones de niñas de entre 15 y 19 años quedaron embarazadas, un millón de ellas menores de 15 años (OMS, 2022). En España más de 130 menores al año viven esta situación (NIE, 2022).

REFERENCIAS

- ABC (1972, 2 de febrero). Panorama gráfico. ABC, s/n.
- AGA. Archivo General de la Administración (1971-1974). Expediente administrativo de la Junta Censora. Signatura: AGA, 121 36/05072, Signatura: AGA, 36/04217.
- Asión Suñer, A. (2022). *La Tercera Vía del cine español*. Barcelona: Laertes.
- Aumont, J. (2020). *Estética cinematográfica*. Amadora: La Marca
- Ball, M. (2006). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* 1. California: University of California Press.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes. R. (2016). *Análisis estructural del relato*. México: Coyocan.
- Brill, A. (1972, 31 de diciembre). Cinema. Las más taquilleras. *El Espectador*. Colombia Bogotá.
- Benjamin, W. (2013). *Sur le concept d'histoire suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien suivi de Paris, la capitale du XIXème siècle*. París: Editions Payot et Rivages.
- Camarero, J. (1971, 7 de diciembre). ¡Adiós, sentido común, adiós! Pueblo, s/n.
- Company, J. (1972, 25 de febrero). La prosaica cigüeña. *Informaciones*, s/n.
- Castro de Paz, J. L., Aranzubia, A. (2022). Summers en la escuela de cine. Ataúdes contra bicicletas. En C. Heredero (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 15-30). Málaga: Festival de Málaga.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Cotán Rodríguez, Z. (1993). *Manuel Summers, cineasta del humor*. Huelva: XIX Festival de Cine Iberoamericano.
- Deltell Escolar, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de gobierno de las artes.
- Deltell Escolar, L., García Sahagún M. (2020). Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 355-367. <https://doi.org/10.5209/hics.72268>
- Durán Manso, V. (2015). Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Historico-Educativo*, 1 (1), 128-145.
- Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/105299>
- Fernández-Hoya, G., Deltell, Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 32, 35-50. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=666>
- Fernández-Hoya, G. (2023). La huella transversal de Tono en el cine español: humor subversivo, lirismo y estilización verbal. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 26, 13-34. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15513>
- Figuroa, N. (1984, 29 de enero). Frente a Frente. Manuel Summers. ABC, 119-121.
- Galán, D. (1975, 14 de junio). Summers. El rojo, el azul y el morado. *Triunfo* 663, 40-41.
- García, J. L. (1993, 15 de abril). ¡Qué grande es el cine! RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/que-grande-es-el-cine/del-rosa-al-amarillo/5333000/>

- Garrido Domínguez, A. (1996). *El espacio narrativo*. Madrid: Síntesis
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38113/1/T37383.pdf>
- Herederó, C. (2022). La ternura caustica. En C. Herederó (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 7-14). Málaga: Festival de Málaga.
- INE. (2022). Datos provisionales. Año 2021. Nacimientos por edad de la madre, mes y sexo. Instituto Nacional de Estadística. Recuperado de <https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e301/provi/&file=01001.px>
- Larson, S. (2021). Introduction: Architecture, the Urban and the Critical Possibilities of Spanish Film Studies. En S. Larson (Ed.). *Architecture and the Urban in Spanish Film* (pp. 1-20). Bristol, Chicago: Intellect.
- Larson, S., Sambricio, C (2021). Who and What Was José Antonio Nieves Conde Criticizing in the Film *El inquieto* (1957). En S. Larson (Ed.). *Architecture and the Urban in Spanish Film* (pp. 208-222). Bristol, Chicago: Intellect
- Lotman, Y. (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mínguez Arranz, N., Fernández-Hoya, A. (2022). Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 34, 221-226. Recuperado de <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/960/744>
- Monterde, E. (2022). Los años sesenta. Una extraña coherencia. En C. Herederó (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 31-47). Málaga: Festival de Málaga.
- Olid Surero, M. (2022). 1971-1988: Dos décadas frenéticas. Un camino de ida y vuelta entre el éxito y el fracaso. En C. Herederó (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 49-76). Málaga: Festival de Málaga.
- OMS (2022, 15 de septiembre). El Embarazo en la adolescencia. Organización Mundial de la Salud. Recuperado de <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-pregnancy>
- Orcinolli, H. L. (2017). Boris Uspensky. A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. *Boletín De Filología*, 27, 340-343. Recuperado de <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46766>
- Petit, J. (1989, 29 de junio). Manuel Summers, director *Del Rosa... Al amarillo*. En Adivina quien viene a cenar esta noche. Canal Sur. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m7oIcfaa3V4>
- Prince, G. (2012). *A Grammar of Stories*. The Hague-París: De Gruyter Mouton.
- Rajas Fernández, M. (2009). Manuel Summers. Del Nuevo Cine Español a la comedia *landista*. En J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín y A. Rubio Alcover (Coords.). *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, (pp. 207-226). Castellón de la Plana: Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC).
- Ramkissoon, H., Uysal, M. (2011). The Effects of Perceived Authenticity, Information Search Behavioral, Motivation and Destination Imagery on Cultural Behavioral Intentions of Tourists. *Current Issues in Tourism* 14(6), 537-562. <https://doi.org/10.1080/13683500.2010.493607>
- Soraya (1972, 16 de marzo). Cine y teatro para menores. *Pueblo*, s/n.
- Stanishevski, K. (2007). La comunicación de los destinos turísticos. En A. Del Rey-Reguillo (Ed.). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (pp. 245-265). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Trenzado, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI.
- Weisgerber, J. (1990). *L'espace romanesque*. Lausana: L'Age d' Homme.
- Welleck, R., Warren, A. (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Zunzunegui, S. (2018). La línea general o las vetas creativas del cine español. En S. Zunzunegui (Ed.), *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila.

ESPACIO NARRATIVO, VEROSIMILITUD Y EXPRESIÓN ACTORAL EN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS

Resumen

El presente artículo estudia las dimensiones y funciones del espacio narrativo en el film *Adiós cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), rodado en Madrid. Para ello se realiza un análisis histórico-fílmico, que permite contextualizar y comprender el impacto de la película como agente social; y posteriormente, se desarrolla un estudio del espacio ficcional utilizando el modelo narratológico proveniente de la teoría literaria, incluyendo algunos conceptos clave de la estética y la semiótica cinematográfica. Se muestra la importancia de las localizaciones en sí mismas como elemento esencial de coherencia, cohesión y verosimilitud del largometraje. Igualmente, se observa como el espacio se *semiotiza*, a través del volcado de los recuerdos, experiencias, fantasías y deseos del propio cineasta, dejando al descubierto una dicotomía axiológica espacial que afecta a la significación del lugar y a la caracterización de los personajes, así como una retroalimentación entre el espacio y la expresión actoral ofreciendo al público información de valor respecto a las acciones y la trama.

Palabras clave

Cine español; Espacio narrativo; Rodajes en Madrid; Manuel Summers; Expresión actoral; Espacio fílmico; Espacio ficcional.

Autora

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Es profesora de Historia del Cine Español y de Técnicas de Interpretación Actoral en el Máster de Comunicación Audiovisual para la Era Digital, dentro del Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada (UCM). Forma parte del Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE). Es autora en diversos artículos publicados en revistas como *Historia y Comunicación Social* (2021) y *Communication & Society* (2022). Ha publicado los libros *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) y *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contacto: gemafern@ucm.es

Referencia de este artículo

Fernández-Hoya, G. (2023). Espacio narrativo, verosimilitud y expresión actoral en *Adiós, cigüeña, adiós*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 81-94.

NARRATIVE SPACE, AUTHENTICITY, AND DRAMATIC EXPRESSION IN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS

Abstract

This article studies the dimensions and functions of narrative space in the film *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), which was shot in Madrid. To this end, two strands of analysis are performed, firstly a historical analysis of the film is completed enabling it to be contextualised and understood as a social agent and secondly a study of the fictional space using the narratological model from literary theory, augmented with insights from key works in cinematographic aesthetics and semiotics. The film's locations are shown to be essential elements of coherence and integrity giving the film a sense of authenticity. Likewise, space is demonstrated to be *semiotised* through its connection to the memories, experiences, fantasies, and desires of the filmmaker himself, so generating a spatial axiological dichotomy affecting the meanings places and the characterization of the characters. Furthermore, the feedback between space and dramatic expression offers audiences valuable insights into the film's action and plot.

Key words

Spanish Cinema; Narrative Space; Filming in Madrid; Manuel Summers; Acting; Film Space; Fictional Space.

Author

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a doctorate in the History, Theory, and Aesthetics of Cinematography from the Complutense University, Madrid (UCM), and is a graduate of Dramatic Arts (RESAD). Now a professor at UCM, she teaches the subjects of Spanish Film History and Acting Techniques. She is a member of the Complutense ESCINE research group and is the author of a number of publications in a variety of journals such as *Historia y Comunicación Social* (2021) and *Communication & Society* (2022). She is also author of the books *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) and *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contact details: gemafern@ucm.es

Article reference

Fernández-Hoya, G. (2023). Narrative space, authenticity, and dramatic expression in *Adiós, cigüeña, adiós*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 81-94.

recibido/received: 16.03.2023 | aceptado/accepted: 21.04.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

UNA VISIÓN DE MADRID Y SUS BARRIOS A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL *LA CIUDAD ES NUESTRA* DE TINO CALABUIG*

ELENA BLÁZQUEZ

I. UN IMAGINARIO DE MADRID DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

Las producciones cinematográficas son fuentes valiosas de configuración de imaginarios: de formas posibles, individuales o colectivas, de representar el tiempo y el espacio (García Canclini, 1997). Como en cada época, también en los setenta, diversos cineastas plasmaron su particular visión de Madrid en imágenes (Sánchez Noriega, 2014: 207-226). A partir de cada una de ellas, se comenzó a configurar un imaginario de una ciudad que mutaba con celeridad ante los cambios socio-políticos que se estaban produciendo durante los últimos años del franquismo. Un imaginario que se veía condicionado por la apremiante construcción simbólica de la urbe que se buscó llevar a cabo durante la dictadura, con el fin de hacer de la ciudad «la capital imperial del Nuevo Estado»¹. Este afán se materializó con prontitud en una concentración de poder a través de sím-

bolos de dominación dispuestos a soterrar la idea de Madrid como bastión de la resistencia republicana durante la guerra civil². Sin embargo, ante la magnificencia de esa imagen de la capital como núcleo de poder franquista se encontraba, a su vez, inevitablemente, un contrapoder, un Madrid de resistencia. Una oposición que se materializaba a través de las reivindicaciones de los ciudadanos, que iban cobrando fuerza y haciéndose cada vez más visibles en diversos escenarios de contestación durante los años setenta. Del mismo modo, frente a la representación oficial destinada a promover una imagen de Madrid próspera y exenta de violencia, emergieron prácticas audiovisuales, como las de Tino Calabuig, capaces de ofrecer un contrarrelato.

El cineasta madrileño Tino Calabuig (1939) inició su carrera como pintor en los años sesenta. Tras una estancia formativa en Estados Unidos, a su regreso a España en 1968, se unió a la célula de pintores del Partido Comunista Español. Desde

finales de 1975 formó parte de un grupo cinematográfico, el Colectivo de Cine de Madrid, con el que apostó por un cine contrainformativo de claro compromiso político³. Fue, precisamente, ese carácter de denuncia el que convirtió a Calabuig en uno de los testigos más destacados de los cambios de ese Madrid de contestación de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. Para él, la ciudad se constituía como soporte y como tema. No era un pretexto para narrar algo, ni un decorado, sino que era en sí misma el objeto de estudio y de trabajo. En sus proyectos, mirar Madrid implicaba analizar las profundas transformaciones político-sociales que se estaban produciendo en la ciudad. Para Calabuig, la capital, envuelta en una dinámica de cambios sucesivos durante el tardofranquismo y la transición, se prestaba difícilmente a una representación de carácter estático y unívoca. No resulta extraño, por tanto, que la pintura le resultase insuficiente para captar toda su complejidad. De ahí que los proyectos que concibiera en torno a la ciudad estuvieran caracterizados por dos rasgos fundamentales que suscitaban un pensamiento complejo sobre el entorno urbano: el uso del cine como herramienta contrainformativa y la defensa de una autoría colectiva. Entre estos proyectos, cabe destacar el film que llevó a cabo antes de unirse al Colectivo de Cine de Madrid: *La ciudad es nuestra* (1975), un documental de espíritu colaborativo cuyo principal objetivo era visibilizar las reivindicaciones vecinales de tres barrios del extrarradio madrileño: el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas.

2. PRECEDENTES DE LA CIUDAD ES NUESTRA

Desde principios de los años setenta, Calabuig se fue alejando progresivamente de la pintura a favor de los llamados «ambientes», una serie de instalaciones multimedia marcadas, en su caso, por un claro interés por reflexionar sobre el espacio

urbano⁴. Ejemplo de ello fue *Un recorrido cotidiano* (1971), una propuesta que, en sus palabras, pretendía reflejar «las condiciones [...] de la vida urbana cotidiana, las represiones y los choques que se sufren cada día en [...] una ciudad, en el tránsito» (1971a). En la carta de presentación de la propuesta, se narraban las idas y venidas de un trabajador sumido en un obligado e invariable recorrido de casa al trabajo y del trabajo a casa. Su jornada comenzaba a las seis y media de la mañana en Vallecas, y terminaba a las nueve y media de la noche en el mismo lugar (Calabuig, 1971b). La finalidad de *Un recorrido cotidiano* era ofrecer una mirada crítica sobre la alienación sufrida por los trabajadores en la ciudad. Para llevar a cabo este fin, Calabuig creó un recorrido oscuro y laberíntico, por el que debían circular aquellos que visitaran la instalación, y en el que desplegó una serie de objetos y proyecciones, acompañado todo ello por una banda sonora compuesta por ruidos estridentes de la ciudad. El estado de alerta que la experiencia provocaba pretendía desencadenar una reflexión sobre las relaciones de opresión y desigualdad que se generaban en el entorno urbano. No es de extrañar que, debido a la capacidad de ese *recorrido* para enardecer los ánimos del visitante, Calabuig presentara la propuesta como un «espectáculo total» (1971b).

Tras esta primera experiencia con instalaciones multimedia, denominadas *ambientes*, Calabuig empezó a decantarse por el audiovisual como medio más propicio para captar el entorno urbano. No solo estaba interesado en la representación cinematográfica de la urbe, sino en la capacidad del cine para generar modos posibles de «hacer ciudad»⁵. Así, a principios de los setenta, llevó a cabo una propuesta audiovisual basada en el registro de lo cotidiano bajo el título *La edad del ocio y la herramienta* (1974)⁶. Como relató el propio Calabuig, este cortometraje surgió de su interés por filmar el espacio urbano y denunciar las condiciones de vida de los trabajadores (en Benito, 1976: 59). En el film, unas pinzas de excavadora se alzaban acechantes

sobre los ciudadanos: en el metro, en las calles y en los lugares de trabajo (Figura 1). Esta representación amenazante tenía la intención de desenmascarar la llamada «edad del ocio» que sería disfrutada, no por todos los ciudadanos, sino por una determinada clase social. Como dijo Calabuig acerca de esta obra: «El “mundo del ocio”, asociado con la vida de la gente que se levanta a las seis de la mañana para ir al trabajo y que vuelve cansada ocho, diez o doce horas después, es una mentira» (en Benito, 1976: 59). El cortometraje *La edad del ocio y la herramienta* se presentaba, así, como una continuación crítica de lo planteado en

Un recorrido cotidiano, al mismo tiempo que como la primera muestra explícita del uso por parte de Calabuig del cine como herramienta contrainformativa y de denuncia⁷.

Tras esta breve propuesta cinematográfica Calabuig filmó, en la primavera del año siguiente, su primer mediometraje documental, *La ciudad es nuestra*, un film, también contrainformativo y de denuncia, acerca de la carencia de servicios que sufrían los barrios populares de Madrid. Esta película no solo evidenciaba su interés por denunciar las condiciones de vida de los trabajadores, sino también la constante preocupación de Calabuig por establecer colaboraciones con los habitantes de los barrios del extrarradio. Como indicó el investigador Alberto Berzosa: «Calabuig mantuvo siempre un gran interés en colaborar [...] con los barrios, las asociaciones de vecinos y las organizaciones de jóvenes que dinamizaban la vida política de la periferia madrileña; he aquí el germen que hizo surgir el proyecto» (2015). El film mostraba el importante tejido asociativo que se había gestado en los barrios más castigados de Madrid antes de

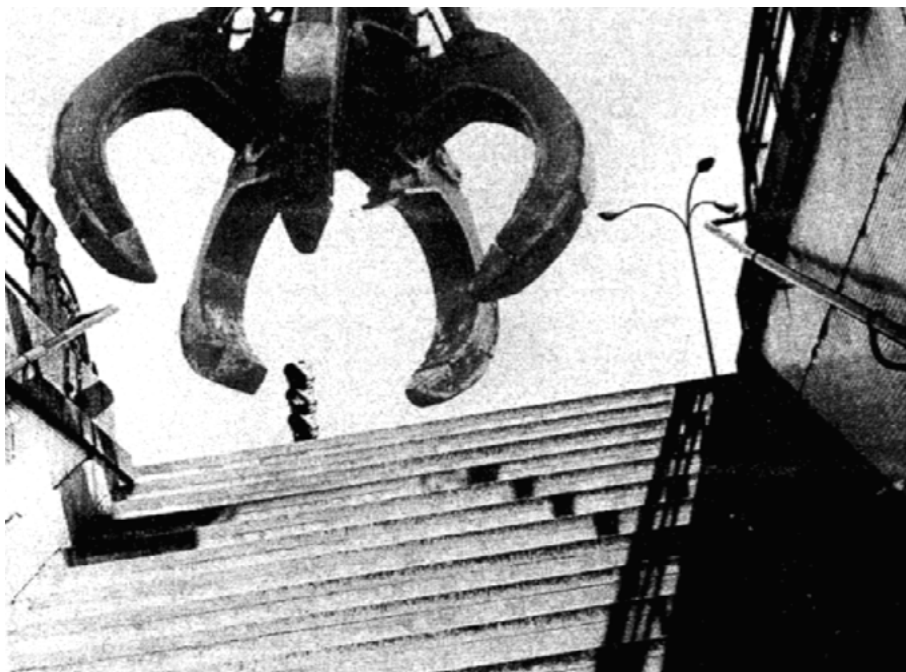


Figura 1. Tino Calabuig, *La edad del ocio y la herramienta*, 1974. Cortesía de Tino Calabuig

la muerte de Franco. Calabuig eligió tres zonas —el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas— como muestra de esos procesos asociativos que se replicaban de igual forma en otros barrios de la ciudad, y también en otros núcleos urbanos del país⁸. Este documental se construyó de acuerdo con las premisas que condicionaban el trabajo de Calabuig: buscar una nueva forma de expresión, en este caso el medio audiovisual, y realizar su registro de forma colectiva. Es por ello que, en las páginas que siguen, se mostrará, primero, de qué modo se filmó *La ciudad es nuestra*; segundo, cómo la filmación se llevó a cabo gracias a una dinámica grupal y, por último, cómo Calabuig pensó la exhibición del film para que esta pudiera fomentar un debate en torno a un posible cambio social.

3. UN RECORRIDO POR EL EXTRARRADIO DE MADRID

La película comienza con un viaje, con un trayecto en coche del centro a la periferia. Es como si el espectador estuviera haciendo su propio recorrido

desde una localización central hacia los barrios del extrarradio de Madrid. La ficción antes construida en *Un recorrido cotidiano* parece salir ahora a las calles para mostrar la vida de muchos otros ciudadanos, como aquel trabajador al que se aludía en ese «ambiente», cuya jornada empezaba en Vallecas a las seis y media de la mañana. El viaje del documental empieza, tras unos créditos iniciales, con un plano urbanístico de Madrid que permite localizar los tres barrios antes mencionados. Después, un fundido en negro introduce al espectador en un túnel que conduce, por la autovía A6, al Arco de la Victoria de Moncloa, símbolo del poder franquista construido como «memoria impuesta» para honrar al régimen y conmemorar la Batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid⁹. No es de extrañar que, con el fin de abrir provocativamente el documental, Calabuig eligiera un ejemplo de apropiación simbólica por parte del franquismo frente a un título —*La ciudad es nuestra*— que declaraba un deseo de apropiación ciudadana respecto a los lugares en los que vive. En el film, después del Arco de la Victoria, aparecen distintos planos de la plaza de Cibeles, la Gran Vía, la Puerta de Alcalá, y otros puntos del centro de la ciudad que no forman parte de un trayecto lógico respecto al recorrido real, hecho que evidencia el interés de Calabuig por mostrar lugares emblemáticos asociados a la imagen popularizada de un Madrid moderno y próspero que se daba a conocer como tal en otras zonas del país y el extranjero. Poco después, en el marco de esas escenas del centro de Madrid, vuelve a aparecer el Arco de la Victoria. Pero, un fundido en negro y otro túnel, conducen al espectador a un nuevo destino, ahora distinto: el Pozo del Tío Raimundo, un barrio empobrecido del sur de la capital que el espectador reconoce por el plano urbanístico que aparece en el film como nota informativa¹⁰.

Si bien, en la lógica del recorrido hacia los barrios, no se tomaría la vía de Moncloa para ir del centro de Madrid al Pozo del Tío Raimundo, Calabuig decidió contraponer estos dos espacios madrileños para incidir en el contraste entre ambos.

Esta yuxtaposición permite reflejar el conflicto «centro-periferia» o, más bien, el conflicto entre la administración franquista y la resistencia de aquellos que luchaban por mejorar sus condiciones de vida¹¹. El contraste se exagera aún más al mostrar el asfalto de las calles del centro frente al barro que aún enfangaba algunos barrios de la periferia. Sin embargo, estas imágenes del centro ocupan tan solo unos breves minutos en pantalla. El documental pronto se desplaza a los barrios para mostrar de manera detallada esas tres zonas de Madrid, desde el interior de las mismas. Frente a la tradicional definición de la urbe a partir de sus límites que favorece la percepción de una periferia definida a partir del centro, en el documental los márgenes tienen tanto que decir como los centros de la ciudad. Por eso, estos espacios se presentan desde dentro, como terrenos en los que se genera un entorno de aprendizaje colectivo sobre la concepción y construcción de los espacios en los que viven sus habitantes¹².

La película también se nutre de ese espíritu colaborativo en el marco de la propia creación audiovisual al optar por una forma de narrar, que otorga un gran protagonismo a los ciudadanos que intervienen en el film. Es, por ello, que para hacer este documental, Calabuig recurrió a los testimonios de los habitantes vinculados a las asociaciones de vecinos que, a su entender, estaban ejerciendo un papel fundamental en la demanda de servicios que permitieran mejorar sus condiciones de vida (en Benito, 1976: 59). *La ciudad es nuestra* buscaba ser un reflejo de lo que se reivindicaba en las calles: para ello, Calabuig optó por un cine directo, que permitiera a la gente expresar su opinión espontáneamente. Las voces de varios vecinos recorren las calles del barrio, refiriendo a su paso las diversas calamidades que sufren desde hace años, a la vez que otros aprovechan su intervención para hacer una defensa de la contrainformación, al señalar la necesidad de emplear otros medios de comunicación que no estén «al servicio de la administración, sino del pueblo».

4. UNA AUTORÍA COLECTIVA

El documental surgió a raíz de una exposición colectiva sobre siete barrios madrileños celebrada a principios de 1975 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). La muestra se llamó *Madrid en sus barrios: aproximación a la problemática socio-urbanística: Puerto Chico, Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Barrio del Pilar, Moratalaz y San Blas*. Como se indicaba en el catálogo de la exposición, se eligieron esas localizaciones ya que los barrios —como enclaves con entidad física y sociológica diferenciada— constituían una pieza clave para el conocimiento de la entidad mayor: la ciudad (VV.AA., 1975). La muestra pretendía hacer un análisis de la realidad urbana a través de las asociaciones de vecinos, que habían desempeñado un papel esencial en la reivindicación de mejoras en el entorno urbano. La exposición contó con una investigación basada en la documentación aportada por las distintas asociaciones. Como complemento a la muestra, Calabuig propuso la creación de lo que sería más tarde *La ciudad es nuestra*. Para ello, redactó un documento diri-

gido al COAM, bajo el título *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid* en el que señaló que, con el film, pretendía «estudiar y divulgar las actividades de las Asociaciones de Vecinos, [...] su forma y funcionamiento, el cómo y el porqué han llegado muchas de ellas a constituirse como verdaderos órganos de gestión democrática» (1975). En ese mismo documento, también detalló cuestiones referentes a la metodología de trabajo, como que su intención era realizar «encuestas» con el fin de «llegar directamente a las fuentes [...] conociendo personalmente a los [...] testigos de dichos procesos» (1975). Una vez examinada la propuesta, según Calabuig, la Comisión de Cultura del COAM accedió a cofinanciar el proyecto, mientras que el resto corrió a su cargo (en Blázquez, 2014)¹³.

Acerca del carácter participativo de *La ciudad es nuestra* y la construcción común del relato por parte de sus integrantes, el investigador Alfonso García Cañadas señala que «los vecinos de las barriadas participaron activamente en el rodaje de la obra, proporcionaron los contactos y explicaron qué querían que se mostrara en la película sobre sus condiciones de vida» (2021: 317). Además, en

Figura 2. Rodaje de *La ciudad es nuestra*, 1975. Fotografía de María Miró. Cortesía de Tino Calabuig



los créditos de apertura del documental se potencia, de forma explícita, esa creación colectiva, al indicarse lo siguiente: «han sido autores y protagonistas de este trabajo, las asociaciones de vecinos de Madrid: Pozo del Tío Raimundo, Orcasitas, Barrio del Pilar, y el apoyo de la Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid». Después de esa primera nota inicial, en la que se declara de antemano el carácter grupal del documental, aparece una segunda cartela en la que se especifican los nombres de aquellos que han cumplido los diferentes roles —como «realización, sonido directo o fotos fijas»—. De algún

modo, a través de estos títulos de crédito, se distingue una autoría ligada a la lucha social, de una autoría más técnica; que, aun diferenciada, formaría parte de un proyecto de autoría común, ya que el propio Calabuig definió la película como una «obra colectiva», en la que los roles de unos y otros resultaban ventajosamente difusos e intercambiables (en Benito, 1976: 60) (Figura 2).

5. MOSTRAR LA CIUDAD ES NUESTRA

La ciudad es nuestra no era un film clandestino pero, debido a su carácter contrainformativo, sí circulaba discretamente. En los inicios, Calabuig incluso cambió su título al registrarlo para su montaje. Lo llamó *La estética urbana*, un título neutro sin aparentes matices sociales o políticos. Según su testimonio, «La ciudad es nuestra» era un título que contenía una reivindicación ciudadana en defensa de lo común y que surgía a partir del último discurso de Salvador Allende, que Calabuig declaró haber escuchado en el marco de un ciclo de documentales (en Blázquez, 2014). En ese discurso, Allende proclamaba: «Tienen la fuerza y podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos». Calabuig retomó esta última idea, mensaje que decidió utilizar como título y declaración de intenciones del documental: como alegato a favor de la participación de los ciudadanos en la construcción de la historia y los lugares en los que viven. Con esta misma idea en mente, quiso que *La ciudad es nuestra* fuera proyectada en muchos más lugares que aquellos donde se rodó. Para él, mostrarla en enclaves donde las condiciones de vida fueran parecidas, pero donde sus habitantes no hubiesen llegado todavía al grado de concienciación que habían alcanzado aquellos de los barrios que aparecen en el documental, era fundamental para que los espectadores vieran —no los problemas que ya conocían— sino una posible solución. Al respecto, el propio Calabuig declaró en una entrevista:

No se puede ir a un suburbio, fotografiar el barro y mostrárselo a sus habitantes, porque lo están viendo todos los días. Lo que hay que enseñarles es las alternativas a ese barro que están pisando y justamente en la película esas posibilidades y opciones las estamos viendo desde el principio hasta el fin. La gestión y control del autogobierno de la ciudad y de sus propias condiciones de vida no solamente trascienden del campo urbanístico, sino que se extienden hacia campos como el social, el cultural, la salubridad, la enseñanza, en fin, todas las actividades y servicios que un barrio necesita (en Benito, 1976: 60).

La exhibición del documental en otros contextos se vio auspiciada por una distribución por canales alternativos, como la que llevaba a cabo entonces la Federación de Cine-Clubs. Como señala el investigador Xosé Prieto Souto, la película fue contratada «en los inicios de los ochenta por asociaciones de vecinos, sindicatos, organismos públicos y organizaciones políticas, especialmente ligadas al PCE aunque no únicamente» para su exhibición en distintas zonas del país (2015: 385). El hecho de que el film fuera exhibido en otros lugares funcionó como estímulo para la concepción de otros imaginarios urbanos, a la vez que fomentó réplicas de ese apoyo mutuo, entre las asociaciones de vecinos, mostrado en el documental. Además de en contextos informales, también, el film fue proyectado en contextos más especializados. Como declaró Calabuig en el antes mencionado documento *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid*, con su exhibición pretendía alcanzar «una audiencia amplia», ya que el documental estaba dirigido «tanto a un público especializado como no especializado» (1975).

En el ámbito cultural madrileño, la película fue exhibida en la sede del Instituto Alemán, por iniciativa de la subcomisión de asesoramiento urbanístico del COAM; y en el marco de festivales cinematográficos nacionales, fue seleccionada para participar en la I Muestra de Cine Independiente de Almería de 1975, una muestra en

FUE, ENTRE OTROS, UNO DE LOS CINEASTAS QUE CONTRIBUYÓ A AMPLIAR LA LABOR CONTRAINFORMATIVA DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL FRANQUISMO Y LOS PRIMEROS DE LA TRANSICIÓN, OFRECIENDO IMÁGENES DEL MADRID DE ENTONCES QUE LLEGAN A NUESTROS DÍAS COMO CONTRAPESO FRENTE A LAS IMÁGENES QUE SE DIFUNDIERON EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN OFICIALES

la que Calabuig, junto con un grupo de cineastas independientes, redactó un manifiesto a favor de la creación de redes de producción, distribución y exhibición de cine alternativo (CCA, 1975: 56-57). En ese festival, Calabuig coincidió con Josep Miquel Martí Rom, uno de los responsables de la *Central del Curt*, la principal distribuidora de cine independiente del país. A raíz de ese encuentro, *La ciudad es nuestra*, además de formar parte del catálogo de films distribuidos por su propio grupo, el Colectivo de Cine de Madrid (1976: 3), también entró a formar parte del catálogo de la *Central del Curt* (1976: 10). Martí Rom recuerda que el documental era una de las películas con mayor distribución (1980: 106; 2014). Tanto fue así que, a su vez, se exhibió a nivel internacional, en concreto, en el marco de la *Mostra Internacional de Cinema de Intervenção* de Estoril, celebrada en 1976, por iniciativa del *Centro de Intervenção Cultural* (Mateo Leivas, 2018: 118-119).

La presencia de este documental en foros de cine independiente, tanto en España como en el extranjero, sirvió como inspiración de otros proyectos audiovisuales posteriores, tanto de Calabuig como de otros documentalistas, igualmente interesados en el poder de los tejidos asociativos. Cabe destacar, también, que, del mismo modo que algunos cineastas se ven interpelados a realizar una segunda parte de sus films con el fin de re-

gistrar la evolución de lo previamente documentado¹⁴, Calabuig hizo eso mismo, en 1986, al filmar la transformación de los barrios de *La ciudad es nuestra*; un material que a día de hoy se encuentra sin montar en su archivo personal (en Blázquez, 2023). En cualquier caso, contando con una segunda parte audiovisual o sin ella, el interés de Calabuig por los barrios no decayó y permaneció latente en el conjunto de su producción posterior. Tanto es así, que no es de extrañar que participantes de *La ciudad es nuestra* interviniesen de nuevo en documentales del Colectivo de Cine de Madrid, como es el caso del entonces presidente de la asociación de vecinos de Orcasitas, Félix López Rey, quien reaparece en el film del colectivo: *Amnistía y Libertad* (1976). Pero, tampoco, es de extrañar que muchas de las imágenes de *La ciudad es nuestra*, se reutilizasen en producciones audiovisuales posteriores de Calabuig, como en su documental *Tiempos de transición* (2003); o que otros cineastas como el colectivo Terrorismo de Autor recuperasen fragmentos del documental para su film *La memoria es nuestra* (2020), un registro sobre la historia del Barrio del Pilar a través de la memoria colectiva de sus vecinos. De este modo, mediante el montaje de fragmentos de *La ciudad es nuestra* en obras posteriores, esas imágenes recuerdan y, a la vez, reescriben —desde el presente— aquellos momentos de agitación político-social vividos en los setenta en los barrios de la periferia de Madrid, como piezas clave no solo en el marco de las reivindicaciones vecinales de entonces, sino también en las de ahora.

6. CONCLUSIONES

El documental analizado en este artículo permite ilustrar el interés de Calabuig por denunciar las condiciones de vida de los ciudadanos en el entorno urbano. Fue, entre otros, uno de los cineastas que contribuyó a ampliar la labor contrainformativa durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición, ofreciendo imáge-

nes del Madrid de entonces que llegan a nuestros días como contrapeso frente a las imágenes que se difundieron en los medios de comunicación oficiales. De ahí el papel fundamental de su trabajo, portador de una nueva perspectiva en la emergencia de otro imaginario de ese momento y lugar. Asimismo, en este artículo, se pone de manifiesto su preferencia temprana por el medio audiovisual como herramienta capaz de contar con cierta operatividad político-social. Interesado en procesos asociativos que favorecieran dinámicas de cooperación destinadas a perseguir transformaciones político-sociales, Calabuig aplicó estos principios en muchos de sus proyectos. Su estrategia de creación —caracterizada por el uso del cine como herramienta de intervención y por la búsqueda de autorías colectivas— instaba a reflexionar sobre las relaciones de poder que se establecían en la ciudad, a la vez que a proponer nuevas formas de habitar.

Resulta, a su vez, pertinente cerrar este artículo con una breve nota final que pueda situar el trabajo de Calabuig en relación con la actualidad: un epílogo que aborde la reciente aparición de su obra audiovisual, en múltiples ciclos de cine y exposiciones en el contexto institucional¹⁵. Desde una perspectiva crítica, en los últimos diez años, se han recuperado prácticas audiovisuales contra-informativas que han dejado de pertenecer a un ámbito minoritario para abrirse paso en la programación general de diversas instituciones culturales. De este modo, han comenzado a formar parte del entramado de relatos histórico-culturales vinculados al tardofranquismo y la transición, permitiendo generar nuevas vías de estudio, que incluyen otros agentes sociales, distintos de aquellos que han protagonizado durante décadas los relatos oficiales¹⁶. La inclusión de *La ciudad es nuestra* como parte de ese compendio de contrarrelatos resulta particularmente valiosa al ser uno de los escasos testimonios audiovisuales sobre los movimientos vecinales del Madrid de mediados de los setenta.

Además, puesto que la imagen desempeña un papel fundamental en la emergencia de nuevos imaginarios, la recuperación de este tipo de proyectos en torno a la ciudad, en el ámbito institucional, permite igualmente enriquecer el debate acerca de cómo pensar Madrid en el presente. Los inicios de los setenta fueron un tiempo de formulación de propuestas acerca de cómo vivir en común. La posibilidad, no solo de su concepción, sino de su pronta materialización ante el progresivo debilitamiento del régimen, hizo que se avivaran, en el espacio público, muchas reivindicaciones en defensa de los derechos básicos de los ciudadanos. La obra de Calabuig en esos años documenta esa movilización, la de una sociedad que, frente a la alienación presente en *La edad del ocio y la herramienta*, busca crear un entramado social fuerte con el que reivindicar mejores condiciones de vida, tal y como atestigua *La ciudad es nuestra*. Pensar Madrid, durante el tardofranquismo y la transición, a través de la obra audiovisual de Calabuig, e insertarla en el entramado de relatos existentes, no solo contribuye a aportar un imaginario distinto, sino también —una vez incorporada a ese conjunto de historias— se presta a dialogar con las distintas visiones de Madrid que se construyeron en los setenta, haciendo de ese conjunto de relatos de ese momento histórico una herramienta clave para comprender y pensar la ciudad en el presente. ■

NOTAS

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística» (PID2020-113419RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Este anhelo se hizo pronto manifiesto: ya el 30 de marzo de 1939, en la primera sesión celebrada por el Ayuntamiento de Madrid, el nuevo alcalde Alberto Alcocer animaba a todos los madrileños a no descansar ni un instante hasta que la ciudad fuese «la capital

- digna de la nueva España, Una, Grande y Libre, de la España imperial forjada por el Generalísimo, por el Ejército, por las Milicias y por la retaguardia a fuerza de acero, a fuerza de sangre y de sacrificios». En: «Actas de la sesión municipal del 30 de marzo de 1939», Archivo de la Villa del Ayuntamiento de Madrid. Para saber más acerca de ese anhelo por recuperar simbólicamente Madrid durante la dictadura, ver Box (2010).
2. En este sentido, Bernard Bessière, en su artículo «Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida», expone la relación de recelo que siempre mantuvo Franco con ese Madrid asociado a la resistencia republicana. También explica cómo, con la intención de fracturar esa asociación, el poder franquista introdujo cambios tajantes en el paisaje urbano madrileño. Algunos ejemplos reseñables son las modificaciones en los nombres de las calles, la multiplicación de desfiles de carácter ideológico en el espacio público, y la edificación de monumentos que pretendían honrar al régimen como el Arco de la Victoria de Moncloa (2008: 131-150).
 3. El Colectivo de Cine de Madrid fue un proyecto grupal y con fines contrainformativos, activo de 1975 a 1978, en el que, además de Calabuig, participaron Andrés Linares, Adolfo Garijo y un número más o menos fluctuante de colaboradores. Decidieron servirse del medio cinematográfico para documentar aquello que se omitía en los medios de comunicación oficiales.
 4. En palabras del teórico del arte Simón Marchán Fiz: «El término ambiente (*environment*) [...] implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual este puede trasladarse y desenvolverse [...] No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial» (2012 [1972]: 261).
 5. Se podría hablar de «hacer ciudad» como la pretensión de mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos en el entorno urbano. Para el antropólogo Michel Agier, la ciudad es un «proceso sin fin» donde el «hacer ciudad» se convierte en «derecho a la ciudad», donde la ciudad es un entorno y una forma de vida, y no solo un lugar definido en una zona determinada (2015: 210).
 6. Esta filmación se encuentra en la recopilación *Varios rodajes* (Tino Calabuig) perteneciente a los fondos fílmicos de la Filmoteca Española. Algunos de estos registros en torno a la ciudad se proyectaron en la Galería Vandrés y en la Galería Buades en 1974 (APSA, 1974; VV.AA, 2008: 234).
 7. También el cineasta Iván Zulueta, durante sus años en Madrid, registró los movimientos de los ciudadanos en el espacio urbano. Lo hizo desde su apartamento del Edificio España, desde cuya terraza filmaba con su cámara súper-8. Zulueta empleó esa misma vista cenital en el marco de una iniciativa de carácter colectivo, propuesta por Eugeni Bonet y Miguel Gómez. Se trataba del proyecto audiovisual *En la ciudad*, una invitación destinada a reflexionar sobre el entorno urbano. Zulueta eligió retratar el Madrid de 1976 a través de la represión de una protesta en la Plaza de España y realizar, a partir del último fotograma, una denuncia de la represión policial mostrando la noticia que apareció, al día siguiente, en el periódico: «Dos jóvenes muertos en el transcurso de sendas manifestaciones» (Bonet y Gómez, 1976; Molina Foix, 2010).
 8. A pesar de que estos barrios guardaban ciertas similitudes en sus reivindicaciones, los problemas que sufrían eran distintos. El Pozo del Tío Raimundo, al sureste de la capital, al igual que Orcasitas, al suroeste, eran barrios de autoconstrucción creados en el marco del crecimiento anárquico de la periferia, y deficitarios en cuanto a infraestructuras educativas, sanitarias y de transporte. El Barrio del Pilar, ubicado en el norte de la ciudad, era, por su parte, un barrio impulsado por una promotora privada, y que sufrió los desmanes de la especulación y las dificultades propias de una alta densidad de población.
 9. Acerca del Arco de la Victoria como imposición de memoria, ver: Fernández Delgado *et al.* (1982). Igualmente, se puede considerar el proyecto de la construcción de este arco del triunfo como un «lugar de memoria», de aquellos que el historiador Pierre Nora denomina como «dominantes», como «espectaculares y triunfantes, imponentes y generalmente impuestos, ya sea por una autoridad nacional o un cuerpo constituido» (1984).

10. En este sentido, como señala el investigador Xosé Prieto Souto: «Hay una intencionalidad política asumida por el director en el hecho de que el motivo arquitectónico que más se repite en esta secuencia sea el del Arco de la Victoria, monumento conmemorativo del triunfo franquista en la Guerra Civil. De hecho, el discurso introductorio cesa cuando la imagen llega al punto más cercano al arco que permite la filmación desde un coche. Se produce entonces un juego de falsa continuidad visual. A continuación salimos por otro arco, que en realidad era el de un puente, que nos muestra, a través de filmaciones en el Pozo del Tío Raimundo, la otra cara de esa victoria» (2015: 383).
11. En el libro realizado por la asociación de vecinos de Orcasitas sobre la construcción comunitaria del barrio se recogen imágenes que denuncian esa desigualdad entre el centro y la periferia. En una de ellas se puede leer una pintada que dice «Las Cortes no se caen, ¿verdad?» junto a una imagen de viviendas unifamiliares apuntaladas del Poblado Dirigido de Orcasitas (Martín Arnoriaga, 1986).
12. De hecho, las asociaciones de vecinos se organizaron de forma activa para materializar algunas de las demandas de los barrios como, por ejemplo, la creación de la «Cooperativa Eléctrica del Pozo», o la negociación colectiva del diseño de nuevas viviendas en Orcasitas mediante la realización de maquetas «al natural» (VV. AA., 1986).
13. También, según el testimonio del entonces presidente de la asociación de vecinos de Orcasitas, Félix López Rey, ellos aportaron a la producción del documental una limitada cantidad (en Blázquez, 2015).
14. En este sentido, Joaquim Jordà rodó veinticinco años más tarde de *Numax presenta...* (1979) el documental *Veinte años no es nada* (2004), con el fin de retratar la evolución de los implicados en la autogestión de la fábrica Numax una vez desvinculados de la lucha social.
15. Entre los ciclos audiovisuales en los que se ha proyectado el documental, en los últimos años, cabría destacar: *La ciudad es nuestra* (CA2M, 2013), *40 años no es nada* (Sala Berlanga, 2014), *Aló aló mundo! Cines de invención en la generación del 68* (CA2M, 2015), *El poble desnonat* (La Virreina Centre de la Imatge, 2018) y *¿Pacífica y consensuada? La transición en el cine español y el cine español de la transición* (MUSAC, 2019). Además, desde 2011, el documental forma parte de la colección del MNCARS y, en los últimos años, ha sido exhibido en exposiciones temporales como *Madrid activismos (1968-1982)* (La Casa Encendida, 2016), *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80* (MACBA, 2016-2017), *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición* (MNCARS, 2018-2020) y *Cámara y ciudad. La vida urbana en la fotografía y el cine* (CaixaForum Barcelona, 2019-2020).
16. Al respecto, en la presentación del seminario *Arte y Transición*, en el MNCARS, se señaló lo siguiente: «Dichos relatos presentan el proceso transicional como una narración sin fisuras, conducida con inteligencia y responsabilidad por un conjunto de políticos que determinan (desde arriba) las pautas, etapas y estaciones del difícil camino hacia la democracia. Esta transición excluye del campo de lo político a otros agentes fundamentales del cambio (desde abajo): movimientos feministas y vecinales, luchas obreras y estudiantiles, así como todas aquellas manifestaciones que se producen y difunden fuera de los cauces de la “cultura oficial”» (VV.AA., 2012).

REFERENCIAS

- Agier, M. (2015). *Anthropologie de la ville*. París: Presses Universitaires de France.
- APSA (1974). *La ciudad. Galería Vandrés, Madrid, 1974*. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Benito, S. de (1976). Entrevista con Tino Calabuig. *Cinema 2002*, 11, 59-61.
- Berzosa, A. (2015, 7 de abril). El movimiento ciudadano en *La ciudad es nuestra. Rinconete*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_15/07042015_01.htm
- Bessière, B. (2008). Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida, *Cahiers d'études romanes*, 18, 131-150. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.2046>
- Blázquez, E. (2014). Entrevista inédita con Tino Calabuig, Madrid, 16 de agosto.

- Blázquez, E. (2015). Entrevista inédita con Félix López Rey, Madrid, 2 de marzo.
- Blázquez, E. (2023). Entrevista inédita con Tino Calabuig, Madrid, 11 de abril.
- Bonet, E., Gómez, M. (1976). *Instrucciones de En la ciudad...*, Centro de Estudios y Documentación, MACBA.
- Box, Z. (2010). *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Calabuig, T. (1971a). *Un recorrido cotidiano*. Texto sobre la finalidad de la exposición y sus elementos. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Calabuig, T. (1971b). Hoja de mano de *Un recorrido cotidiano*, 1971. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Calabuig, T. (1975). *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid*. Archivo personal de Tino Calabuig.
- CCA (Cooperativa de Cine Alternativo) (1975). El "Manifesto de Almería" como punto de partida. *Cinema* 2002, 10, pp. 58-59.
- CCM (Colectivo de Cine de Madrid) (1976). *Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid*. Archivo personal de Tino Calabuig.
- Central del Curt (1976). *Distribución*. Archivo personal de Josep Miquel Martí Rom.
- Fernández Delgado, J., et al. (1982). *La memoria impuesta: Estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Cañadas, A. (2021). La ciudad de Tino: Contrainformación en el Madrid del tardofranquismo y la transición. En F. Ramos Arenas (coord.), *Una cultura cinematográfica en transición: España 1970-1986* (pp. 303-326). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Marchán Fiz, S. (2012 [1972]). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Martí Rom, J. M. (1980). La crisis del cine marginal, *Cinema* 2002, 61-62, 101-107.
- Martí Rom, J. M. (2014). *C.D.C. (1974-1982): Relació amb d'altres grups*, 19 diciembre. Recuperado de: <https://martirom.cat/29-c-d-c-1974-1982-relacio-amb-daltres-grups/>
- Martín Arnoriaga, T. (1986). *Del barro al barrio. La meseta de Orcasitas*. Madrid: Asociación de vecinos de Orcasitas.
- Mateo Leivas, L. (2018). *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Molina Foix, V. (2010, 12 de marzo). El Madrid de Iván. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/03/12/madrid/1268396657_850215.html
- Nora, P. (dir.). (1984). *Les lieux de mémoire* [T1]. París: Gallimard.
- Prieto Souto, X. (2015). *Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2014). Madrid: De la española desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En F. García Gómez y G. M. Pavés (coords.), *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1975). *Madrid en sus barrios: aproximación a la problemática socio-urbanística: Puerto Chico, Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Barrio del Pilar, Moratalaz y San Blas*. Madrid: COAM.
- VV.AA. (1986). *Llamarse barrio: El Pozo del Tío Raimundo*. Madrid: Asociación de vecinos del Pozo del Tío Raimundo.
- VV.AA. (2008). *Galería Buades: 30 años de arte contemporáneo*. Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.
- VV.AA. (2012). Dossier del seminario *Arte y Transición*. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2012020-dossier-seminario_Arte_y_Transicion.pdf

UNA VISIÓN DE MADRID Y SUS BARRIOS A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL *LA CIUDAD ES NUESTRA* DE TINO CALABUIG

Resumen

Este artículo gira en torno a la obra audiovisual que llevó a cabo el cineasta madrileño Tino Calabuig en los años setenta, una obra basada en el estudio de la ciudad de Madrid y las condiciones de vida de sus habitantes. El análisis está centrado en uno de los proyectos de Calabuig más relevantes de esa época: el documental *La ciudad es nuestra* (1975), un film contrainformativo y de denuncia acerca de la situación de abandono administrativo en la que se encontraban algunos barrios del extrarradio madrileño, como el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas. En este artículo, se analiza el film con el fin de constatar el interés de Calabuig por denunciar la situación en la que se encontraban estos barrios y destacar el papel ejercido por las asociaciones de vecinos en la demanda colectiva de mejoras sociales. En el texto, se muestra de qué modo se filmó *La ciudad es nuestra* (1975); cómo la filmación se llevó a cabo gracias a una dinámica grupal; y cómo Calabuig pensó la exhibición del film para que esta pudiera fomentar un debate en torno a un posible cambio social. A su vez, este artículo muestra cómo el documental, en cuanto que testimonio de las luchas vecinales durante el periodo en el que convergen el tardofranquismo y la transición, se constituye en una herramienta clave para pensar los relatos históricos construidos en torno a los movimientos vecinales de Madrid en los setenta.

Palabras clave

Tino Calabuig; *La ciudad es nuestra*; Madrid; barrios; años setenta.

Autora

Elena Blázquez es profesora del Grado en Comunicación Audiovisual y del Máster en Comunicación Audiovisual para la Era Digital en la Universidad Complutense de Madrid. Con anterioridad, formó parte del equipo de coordinación académica del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, con sede en el Museo Reina Sofía. Doctora por Sorbonne Université —su tesis aborda la práctica cinematográfica realizada por Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase durante el tardofranquismo y la transición—, forma parte del grupo de investigación «Cultura visual: imagen, información y discurso» y, actualmente, participa en el proyecto de investigación «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: Elena.Blazquez@ucm.es

Referencia de este artículo

Blázquez, E. (2023). Una visión de Madrid y sus barrios a través del documental *La ciudad es nuestra* de Tino Calabuig. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 95-106.

A VIEW OF MADRID AND ITS NEIGHBOURHOODS THROUGH THE DOCUMENTARY *LA CIUDAD ES NUESTRA* BY TINO CALABUIG

Abstract

This article explores the filmmaking practice of the Madrid-based filmmaker Tino Calabuig in the 1970s, work that was based on his analysis of the city of Madrid and the living conditions of its residents. It examines one of Calabuig's most important projects of that period: the documentary *La ciudad es nuestra* [The City Is Ours] (1975), a protest film providing counter-information on the administrative neglect suffered by some of Madrid's outer suburbs, such as Pozo del Tío Raimundo, Barrio del Pilar, and Orcasitas. This article analyses the film to identify Calabuig's interest in revealing the situation in these neighbourhoods and highlighting the role played by grassroots associations in collective calls for social development. It looks at how *La ciudad es nuestra* was filmed, the importance of a group dynamic in its production, and how Calabuig conceived of its exhibition in a way that would encourage debate about the possibility of social change. It also shows how the documentary, as a testimony to the neighbourhood struggles during the period marked by the shift from the end of the Franco regime to Spain's transition to democracy, constitutes a key tool for understanding the historical narratives constructed around the grassroots movements of Madrid in the 1970s.

Key words

Tino Calabuig; *La Ciudad es Nuestra*; Madrid; Neighbourhoods; 1970s.

Author

Elena Blázquez is a lecturer in the Bachelor's and Master's Degree Programs in Audiovisual Communication at Universidad Complutense de Madrid. She previously formed part of the coordination team of the Master's in Performing Arts and Visual Culture based at the Reina Sofía Museum. She holds a PhD from Sorbonne Université, with a dissertation on the filmmaking practice of Helena Lumbreras and the Colectivo de Cine de Clase during the late Franco regime and the transition to democracy in Spain. She is a member of the research group «Cultura visual: imagen, información y discurso» and she is currently participating in the research project «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», funded by the Ministerio de Ciencia e Innovación. Contact: Elena.Blazquez@ucm.es

Article reference

Blázquez, E. (2023). A view of Madrid and its Neighbourhoods through the Documentary *La Ciudad es Nuestra* by Tino Calabuig. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 95-106.

recibido/received: 28.11.2022 | aceptado/accepted: 21.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

ESPACIO FÍLMICO, DENUNCIA SOCIAL Y MEMORIA URBANA: IMÁGENES DE VALLECAS EN EL CINE QUINQUI MADRILEÑO (1977-1981)*

VÍCTOR AERTSEN

DONDE LA CIUDAD CAMBIA DE NOMBRE: CINE QUINQUI Y PERIFERIA

Entre 1977 y 1985, el cine quinqu tomó al asalto las pantallas españolas para narrar las aventuras y desventuras de delincuentes callejeros y otros jóvenes marginales de la España de la Transición (Cuesta, 2009). Desarrollado en un contexto social marcado por el cambio político, la crisis económica, el incremento del desempleo y el creciente consumo de drogas, el ciclo se originaría como reflejo de las nuevas formas de violencia social y delincuencia callejera que, en forma de tirones, atracos, asaltos y robos de vehículos, comenzó a proliferar en los entornos urbanos y a copar los titulares de la prensa.

Su salto a la gran pantalla se explica en gran medida por la «exacerbación de los nuevos discursos» favorecidos con el cambio de régimen (Imbert, 2015: 59) y la vocación comercial del propio ciclo, en el que coexistirán dos modos de repre-

sentación. Uno de carácter realista e inclinaciones documentales, que buscaba levantar acta sobre una serie de problemáticas sociales y que muestra gran querencia por las aproximaciones biográficas, alcanzando en ocasiones tintes didácticos en su presentación detallada de la práctica criminal y el consumo de estupefacientes. Otro de corte sensacionalista, proclive a abordar temáticas tabú o escandalosas para la época como la prostitución, las drogas o el aborto, lo que permite concebirlo como un cine de *exploitation* a la española (Cuesta, 2009).

Germán Labrador (2020: 28) plantea «lo quinqu» como «un campo de fuerzas y de representaciones» extendido socialmente y presente en diversas fuentes culturales y prácticas sociales durante la Transición que van más allá del cine, estableciéndose como una «red de significados» donde «se tejen imaginarios sociológicos (es decir: representaciones de la sociedad), transformaciones políticas, metamorfosis urbanas y una

coyuntura socioeconómica muy determinada, la de la crisis de 1979». Si bien no todas las películas del ciclo buscarán ahondar en «las capas de historia y sociología necesarias para comprender su posición» (Labrador, 2020: 17), siendo muchas las que se contentarían con explotar y *mitologizar* «lo quinquí», la atención general prestada por el cine quinquí a los procesos de marginalidad tanto espacial y económica, como con respecto a la ley (García del Río, 2020), ha llevado a que el género se considere habitualmente un contra-relato de la Transición (Matos-Martín, 2015).

Las periferias de las urbes españolas, en intensa contestación y transformación por la época, ocuparían una posición central como escenario y trasfondo biográfico de los personajes del cine quinquí. Algunas de estas zonas ya habían sido exploradas desde los años cincuenta por películas de realismo social (Deltell, 2006), pero, a diferencia de estos casos puntuales, el cine quinquí abordará de forma sistemática «las crónicas *del barrio*», según Castelló Segarra (2018: 118), dando «testimonio de la gran deshumanización de los barrios periféricos en contraste con la esperanza que se vivía en la ciudad propiamente dicha». La periferia se presenta en el ciclo como «el territorio donde la jurisdicción de lo hegemónico se rompe bajo el peso de lo marginal» (Alfeo y González, 2011: 1), ofreciendo imágenes de lo que podría considerarse el «reverso anómico de la ciudad normativa, que cuestiona frontalmente el gran sueño urbanístico, consumista e integrador del tardofranquismo» (Imbert, 2015: 61). Así, el interés central del cine quinquí hacia problemáticas sociales como la delincuencia juvenil o las drogas se ve emparejado con una preocupación —explícita o implícita— por presentar los fenómenos socioeconómicos que las originaban y reproducían, poniendo en las condiciones de vida de los barrios periféricos y las clases más marginadas el principal foco de atención.

En el caso de Madrid, para mediados de los setenta la ciudad presentaba dos ámbitos urbanos claramente diferenciados: la almendra central, delimi-

tada por el primer anillo de circunvalación (M-30), y las distintas periferias, que prácticamente engloban la primera corona de antiguos núcleos municipales que se integraron a la ciudad de Madrid entre 1948 y 1954. Mientras que el primer ámbito era «un espacio compacto, continuo, estructurado y relativamente equipado», el segundo, organizado en diferentes barrios y bolsas de viviendas, era «una colección de fragmentos de mayor o menor extensión, compacto al interior de cada uno ellos pero caótico y desestructurado en su conjunto, con graves carencias infraestructurales y de equipamiento» (López de Lucio et al., 2016: 80).

El antiguo municipio de Vallecas sería uno de esos antiguos núcleos integrados en la capital para conformar el «Gran Madrid» (Valenzuela, 2010). Su territorio comprende los actuales distritos de Puente de Vallecas y Villa de Vallecas, si bien pasaría por otras divisiones previas menos sensibles con su historia y organización territorial¹. Entre los años cuarenta y los ochenta, el aluvión migratorio y la proliferación de barrios de autoconstrucción y polígonos de viviendas a lo largo de su extenso territorio harían de Vallecas, especialmente de los territorios que hoy comprenden Puente de Vallecas, una de las zonas paradigmáticas de ese cinturón periférico de la ciudad. Todavía en 1973, a pesar de diversas actuaciones públicas y privadas destinadas a erradicar el chabolismo desde los años cincuenta, un censo de chabolas del término municipal de Madrid contabilizaba en Vallecas el 39,3% de las chabolas habitadas identificadas en Madrid, siendo el territorio con mayor concentración de las mismas y donde, según Valenzuela (1975: 40), «el problema suburbial [había] alcanzado mayor extensión y situaciones más hirientes».

Esta situación problemática serviría de aliciente para la génesis de una nueva identidad vallecana «única e independiente» (Fernández Montes, 2007: 38) que, sustituyendo a la histórica identidad rural de la Villa, vendría impulsada tanto por el estigma externo impuesto desde el centro de la capital, donde Vallecas se vería «empañada por toda una

leyenda negra, de chabolas, miseria, delincuencia y marginalidad» (Fernández Montes, 2007: 57), como por los movimientos internos de reivindicación cultural, política y social del periodo:

Inmigrantes peninsulares con escasa formación, chabolismo y viviendas precarias, paro, delincuencia, drogas, solidaridad interna, apoyos de curas obreros y partidos políticos clandestinos, reivindicaciones sociales, asociaciones culturales y de vecinos, manifestaciones artísticas y culturales con intencionalidad social... forman un cóctel explosivo, que a inicios de la década de los ochenta cristalizará en el surgimiento de una imagen identitaria interna que se forja en el Puente pero aspira a comprender todo el territorio de Vallecas (Fernández Montes, 2007: 71).

No es de extrañar que, dada su situación y marcada identidad, Vallecas en su conjunto, y en particular algunos de sus barrios más representativos como el Pozo del Tío Raimundo y las distintas áreas de Palomeras, se convirtieran en referencia recurrente en el cine quinqu madrileño de la época.

CARTOGRAFÍA DEL CINE QUINQUI RODADO EN VALLECAS

Resulta innegable que el cine establece relaciones complejas y fructíferas con el campo de la geografía. Según Teresa Castro (2009: 10), el cine articula «una forma particular de ver y mirar el mundo, un régimen visual» que presenta una alta afinidad con la práctica cartográfica. Este «impulso cartográfico», como lo denomina, se revela especialmente en tres «formas cartográficas» habituales en el cine. Los planos de situación, como los grabados y cuadros panorámicos, permiten al ojo del observador captar una imagen completa del lugar. Los picados y los planos aéreos, desde su posición elevada, al igual que los mapas, pueden abstraer la organización geométrica del espacio. Y los montajes, de forma similar a los atlas, permiten crear una colección de imágenes de un espacio integradas bajo un discurso

común. Todas estas prácticas «contribuyen a la formación y estructuración de la imaginación geográfica, y a la transmisión del conocimiento geográfico, a través de imágenes» (Castro, 2009: 13).

Partiendo de esta premisa, este artículo tiene por objeto analizar el uso como localización y la consiguiente representación audiovisual de diferentes áreas de los actuales distritos de Puente de Vallecas y Villa de Vallecas por parte de una serie de películas del cine quinqu de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Para ello, el análisis se ha centrado en las imágenes o formas audiovisuales que materializan el «impulso cartográfico» identificado por Teresa Castro (2009: 10), habituales en el cine quinqu y de especial relevancia en los procesos de formación de los imaginarios urbanos asociados a los barrios vallecanos.

El trabajo realizado se enmarca en el conjunto de aportaciones de otros autores que se han interesado en explorar las relaciones del cine quinqu con las periferias urbanas españolas, sea atendiendo a las tipologías de espacios periféricos más habituales en estas películas (Alfeo y González, 2011; Olaiz, 2016) o a la relación de los personajes con las mismas en obras concretas (Whittaker, 2008; Bloch-Robin, 2013). Aun así, a diferencia de estas propuestas, en este trabajo se ha acotado el ámbito de estudio a un área concreta, Vallecas, y se ha prestado especial atención a la identificación geográfica y la caracterización urbana de los lugares reales mostrados en las imágenes, lo que se considera un enfoque novedoso.

Durante la investigación se han desarrollado dos ejercicios metodológicos complementarios. Primero, con el fin de asegurar el adecuado estudio de las relaciones entre territorio y narración, y aplicando una metodología derivada de otros trabajos con enfoques similares (Hallam, 2014; Aertsen *et al.*, 2019), se ha realizado una labor detallada de identificación de las localizaciones de rodaje de las películas del cine quinqu madrileño². La revisión de estas imágenes ha permitido comprobar que las películas del cine quinqu funcionan como

un archivo histórico, en forma de inventario audiovisual, de los diferentes barrios periféricos existentes en Madrid a finales de los setenta y comienzos de los ochenta.

A partir de ello se han escogido las cinco películas más relevantes que incluyen imágenes de Vallecas: *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *La patria del 'Rata'* (Francisco Lara Polop, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981). Todas ellas películas cuyas historias son contemporáneas a las fechas de rodaje y, por tanto, al momento histórico en el que los barrios representados se encontraban en su apogeo reivindicativo por la mejora de sus condiciones. El resultado de este trabajo de identificación y geocalización se ha plasmado en una cartografía digital disponible para su consulta³.

Sobre todas las obras se ha realizado, en segundo lugar, un análisis textual para revisar las estrategias de representación con las que se presentan estos espacios en las películas y para explorar las realidades y experiencias urbanas que se expresan a través de ellas. Se ha atendido, además, a los significados que aporta a cada producción el uso de estos espacios reales y connotados de la ciudad. En este sentido, como se podrá comprobar en los siguientes epígrafes, las imágenes de Vallecas ofrecidas en estas películas exploran una realidad urbana en transformación cuyas características se ven enfatizadas por las estrategias de representación escogidas por los directores, erigiéndose el conjunto de imágenes, en el proceso, como un material privilegiado de denuncia y memoria urbana.

LAS PELÍCULAS FUNCIONAN COMO UN ARCHIVO HISTÓRICO, EN FORMA DE INVENTARIO AUDIOVISUAL, DE LOS DIFERENTES BARRIOS PERIFÉRICOS EXISTENTES EN MADRID A FINALES DE LOS SETENTA Y COMIENZOS DE LOS OCHENTA

CUANDO LA NECESIDAD APRIETA: LOS BARRIOS DE AUTOCONSTRUCCIÓN

Los protagonistas de las cinco películas seleccionadas proceden o viven en alguno de los barrios que, a golpe de necesidad, urgencia y especulación, se erigieron en Vallecas durante el franquismo como consecuencia de los procesos de absorción de las sucesivas olas migratorias y los posteriores planes destinados a solucionar el problema de la vivienda social en la ciudad (imagen 1). Su construcción, en cualquier caso, responde a diferentes procesos. Por un lado, el déficit de vivienda y la falta de políticas públicas estimuló, en primer lugar, la autoconstrucción en parcelaciones ilegales y con materiales de baja calidad, formándose extensas barriadas obreras de casas bajas y, en los márgenes, asentamientos chabolistas (Valenzuela, 1974). Por su parte, la administración empezaría, desde mediados de los cincuenta, a poner en marcha sucesivos planes de construcción de vivienda social destinados a erradicar el barraquismo, dando lugar a una variedad de poblados y polígonos de descongestión, algunos pretendidamente temporales, como los Poblados de Absorción y las Unidades Vecinales de Absorción (UVA), otros de carácter permanente, como los Poblados Dirigidos (Sambricio, 2004; López Simón, 2018). Finalmente, la iniciativa privada se incorporó de lleno en la construcción destinada a la clase obrera desde 1957 con el Plan de Urgencia Social (PUS), estableciéndose un sistema de «urbanismo concertado» (Valenzuela, 1974) que buscaba descargar parcialmente al Estado mediante la colaboración del capital privado en la solución del problema de la vivienda (Burbano Trimiño, 2020).

Varios de estos barrios aparecen representados en *Navajeros*, probablemente la película del ciclo que busca analizar de forma más explícita la delincuencia juvenil con las condiciones de vida en la periferia urbana. A mitad de relato se produce una ruptura en el avance narrativo para dar paso



Imagen I. Foto aérea de 1980 donde se observa el territorio de Vallecas, con algunos de los barrios y lugares comentados en el artículo. Fuente cartográfica: Nomecalles (Instituto de Estadística de la Comunidad de Madrid). Elaboración propia

a una secuencia de montaje donde se observa al periodista interpretado por José Sacristán visitando diversos entornos del actual distrito de Puente de Vallecas con el objetivo de conocer de primera mano el lugar de origen de El Jaro. Aunque la secuencia viene motivada por su búsqueda de un barrio concreto, se presenta como un atlas de geografías periféricas donde la sucesión de imágenes ejerce un proceso de homogeneización discursiva entre los diversos espacios presentados, cuyas carencias y problemáticas quedan igualadas ante el espectador.

A pesar de la diversidad de tipologías, todos estos barrios se caracterizan por su condición periférica en el contexto del entramado urbano y socioeconómico de la ciudad de Madrid, donde «la situación alejada de la ciudad (no como distancia o barrera física, sino como difícil accesibilidad a la estructura urbana) y los valores negativos asociados a la precariedad física acentuada» (Arredondo, 2005: 101-102) condicionan la existencia de sus

habitantes. Los conceptos de distancia (separación, aislamiento) y precariedad (deficiencia, degradación, carencia) resultan de gran importancia a la hora de analizar las representaciones de los espacios vallecanos ofrecidas en *Navajeros* y el resto de las películas.

La secuencia arranca con imágenes del poblado chabolista de Pozo del Huevo (imagen 2). Surgido espontáneamente en los años cincuenta cerca de la carretera de Villaverde a Vallecas, al igual que el cercano poblado de La Celsa, en las imágenes se pone de manifiesto la fragilidad y deficiencia de las viviendas, construidas entre torres eléctricas de alta tensión y con una notable falta de servicios. Sucesivos planos generales que rodean el perímetro recalcan su aislamiento en una zona campestre sin actividad que se extiende hasta el horizonte, donde asoma en un momento el cerro de Las Barranquillas. Por la imagen queda claro que el espacio, marcado por el barro y la insalu-



Arriba. Imagen 2. Pozo del Huevo en Navajeros
Abajo. Imagen 3. UVA de Vallecas en Navajeros

bridad, difícilmente puede favorecer el desarrollo humano y social de sus habitantes.

Muchos de los primeros vecinos de este poblado fueron realojados en la antigua UVA de Vallecas, complejo que el montaje muestra a continuación (imagen 3). Construidas como medida temporal en 1963 con el fin de combatir el chabolismo, la precariedad de las Unidades Vecinales de Absorción acabó por convertirlas en una suerte de «barraquismo planificado» (Capel, 1975: 60), como queda de manifiesto en la imagen de la película, cuya perspectiva en escorzo resalta la uniformidad de los barracones geométricos prefabricados que la componen y las reducidas dimensiones del espacio habitable. Ante ellas se extiende un camino sin pavimentar y una parcela intersticial de

suelo campestre dominado por árboles raquíticos, escondiendo la toma de la carretera Nacional III que cruzaba justo detrás sin solución de continuidad ni medida de seguridad.

El grueso de las siguientes imágenes del montaje aproxima al espectador al límite norte del vallecano Pozo del Tío Raimundo, «arquetipo de núcleo chabolístico de la inmigración de los cincuenta» (Valenzuela, 1974: 623), así como de los movimientos vecinales de reivindicación de mejoras en los servicios y las condiciones de vida⁴. Su crecimiento informal al otro lado de las vías del ferrocarril Madrid-Zaragoza, que en un primer momento ayudó a sortear la vigilancia de las autoridades, condicionó su posterior aislamiento, formando junto con el colindante barrio de Entrevías una isla triangular rodeada de vías férreas por todos sus costados. La estación de metro más cercana hasta 1994 sería Portazgo, final de la Línea 1 y situada a 2,5 km del punto más próximo del Pozo, y a pesar de la omnipresencia de las vías férreas, los vecinos no contarían con una estación de Cercanías hasta 1996, construida en ese punto de unión entre ambos barrios. Unas distancias significativas, especialmente cuando el recorrido se desarrolla por zonas con bajo nivel de urbanización donde, en días de lluvia, el barro hacía aparición, delatando el origen de sus usuarios y fomentando su estigmatización (García-Nieto, 1987).

Precisamente es en el puente peatonal que une ambos barrios donde Eloy de la Iglesia sitúa su cámara (imagen 4). La toma subraya su situación «al otro lado» de las vías, mientras que por su posición elevada presenta las viviendas hundidas en la depresión del terreno que surge tras éstas, reforzando la sensación de aislamiento. La posición elevada ofrece además una visión amplia de la maraña de infraviviendas que se extienden hasta el horizonte y, mediante una suave panorámica que conduce la mirada del espectador desde el Pozo a Palomeras, recalca la cercanía topográfica y la separación física entre ambos barrios como consecuencia de la infraestructura de transporte,



Imagen 4. Pozo del Tío Raimundo en *Navajeros*

que se impone en la imagen trazando una cicatriz en el espacio urbano. El incesante movimiento de autobuses y coches que se observa a ambos lados del puente no solo pone de manifiesto el bullicio de la zona, sino la importancia de estos vehículos para salvar las distancias que la separan de otras áreas más consolidadas de la ciudad.

El aislamiento del Pozo del Tío Raimundo queda subrayado igualmente en un plano de situación de *Chocolate* (imagen 5) en el que *El Jato* (Manuel de Benito) y *El Muertes* (Ángel Alcázar), la pareja de amigos protagonista que poco antes se ha reconocido orgullosamente de Vallecas, visitan a la madre del primero en su barrio de origen. La localización escogida vuelve a incidir en el aislamiento del barrio, si bien en esta ocasión con una toma realizada desde su extremo este. El paisaje podría tenerse por rural de no ser por la alta densidad de casitas que se observan al fondo apiñadas entre sí, y el extenso terreno baldío que colma el primer plano de la composición. Las vías del tren reaparecen como elemento definitorio de la configuración y experiencia urbana del barrio, subrayándose la hostilidad de la infraestructura por el sonido invasivo de un tren que parece aproximarse, pero que nunca llega. Entre las vías y las casas se extiende una amplia «tierra de nadie» en la que se observan los movimientos de tierra de la futura M-40, cuyo



Imagen 5. Pozo del Tío Raimundo en *Chocolate*

diseño original incluía la ubicación de un amplio nudo de la red arterial en forma de trébol sobre el Pozo del Tío Raimundo, un «mecanismo que llegó a ser habitual como forma expeditiva de eliminar la infravivienda» (López de Lucio, 2012: 178), pero que por presión vecinal terminaría únicamente rozándolo en el costado.

La película acerca también al espectador al barrio colindante de Palomeras Bajas, integrado en el distrito de Vallecas. En una escena posterior, el espectador puede observar a *El Jato* pasando en moto por la antigua avenida de Palomeras Bajas y una calle paralela, ambas desaparecidas del trazado urbano actual. Mediante panorámicas, las dos imágenes revelan el carácter provisional del ambiente físico, un entramado de calles asfaltadas con aceras inacabadas, casas en estado ruinoso y solares pendientes de edificar. En cualquier caso, será en *La patria del 'Rata'* donde se encuentren las imágenes más elocuentes de Palomeras Bajas,

**LAS VÍAS DEL TREN REAPARECEN
COMO ELEMENTO DEFINITORIO DE
LA CONFIGURACIÓN Y EXPERIENCIA
URBANA DEL BARRIO, SUBRAYÁNDOSE LA
HOSTILIDAD DE LA INFRAESTRUCTURA**

barrio de origen del protagonista (Danilo Mattei) y su amigo de la infancia (Javier Viñas), y que destacaba durante los setenta como el de mayor concentración de infraviviendas de Madrid (Valenzuela, 1975).

La secuencia arranca con un breve montaje que, como en *Navajeros*, busca evidenciar la vida cotidiana en las zonas perimetrales del barrio, donde el chabolismo está más presente: niños que juegan al fútbol, mujeres que lavan la ropa, hombres que apuestan a las cartas y cabras que pastan entre las hierbas conviven alrededor de un variado número de casas encaladas y chabolas de Uralita levantadas sobre un suelo sin pavimentar. Entre ellos se observa a una mujer llenando un barreño en una fuente pública, imagen nada desdeñable para un barrio que no disfrutará de agua corriente hasta 1975 (García-Nieto París, 1987).

La sucesión de imágenes que conforman este pequeño atlas del barrio culmina con un elocuente plano en el que se observa a los protagonistas paseando por una de las calles principales de Palomeras Bajas, ahora ocupada por el Parque Javier de Miguel (imagen 6). La cámara esboza primero una panorámica y luego un movimiento ascendente de grúa que amplía el campo de visión y permite aprehender la organización geométrica del

espacio. Su composición frontal pone de relieve la hilera de casas que se extienden hasta el horizonte a ambos lados de la calle, sin observarse, a pesar de la amplia perspectiva, ninguna otra dotación a la vista. La imagen muestra así con gran efectividad la realidad estructural de un barrio erigido sin planificación previa y donde el «único acondicionamiento para el uso urbano se reduce a la apertura de unas zonas de paso y a la alineación de las construcciones» (Valenzuela, 1974: 609). Queda patente igualmente que el territorio se divide estrictamente en dos opciones de ocupación, vivienda y calle, siendo las aceras simbólicas, los equipamientos inexistentes y un árbol sin hojas que asoma tras una tapia la única señal de naturaleza. El espacio público disponible está diseñado para cumplir una simple función, la circulación de peatones y vehículos, para lo cual ha sido asfaltado. Pero la *monofuncionalidad* del diseño urbano no impide —más bien estimula— su conquista por los vecinos para usos diversos, como ponen de manifiesto los niños que juegan y los adultos que charlan en la vía destinada a los coches. De este modo, el plano pone de relieve las virtudes del cinematógrafo como testigo de un espacio desaparecido y de los modos en que se habitaba y transitaba.

Imagen 6. Palomeras Bajas en *La patria del 'Rata'*



LA VIDA SOCIAL DE LOS PERSONAJES DEL CINE QUINQUI SE VERÍA DESPLAZADA A DESCAMPADOS, SOLARES Y OTROS ESPACIOS RESIDUALES SITUADOS EN LOS MÁRGENES DE LA CIUDAD

También hay huellas en la imagen de las deficiencias en materia de servicios y suministros mínimos del barrio. La zona no contaba con un sistema de alcantarillado, como se puede apreciar en la rudimentaria vía, y los servicios de limpieza públicos brillaban por su ausencia, lo que explica la presencia en el plano de varias mujeres limpiando su parcela de calle. Por otro lado, la falta flagrante de árboles contrasta con el enjambre de postes de madera que, colocados siguiendo una ordenación discrecional, hilvanan el tendido eléctrico que comenzaría a instalarse en algunas viviendas a finales de los cincuenta, «después de bastante insistencia y de abonar una importante suma de dinero» (García-Nieto París, 1988). Los cables colman el cielo con dudosa seguridad, tejiendo una suerte de telaraña en la que sus habitantes parecieran estar atrapados. No es casualidad que sea precisamente en ese lugar donde el protagonista y su amigo discuten sobre la escasez de oportunidades laborales a la que se enfrentan ellos y el resto de jóvenes del barrio, lo que termina empujándoles a buscar discutibles formas de vida.

Como señala el antropólogo urbano Manuel Delgado (2011: 73-74), si bien la morfología social tiene la última palabra sobre la urbana «acercas de para qué sirve y qué significa un determinado lugar construido», es bien sabido que «los estímulos físicos procurados por un medio ambiente proyectado están en condiciones de desencadenar ciertas pautas de comportamiento o cuando menos predisponer a ellas». En el caso de los entornos periféricos comentados, su deficiencia determinará innegablemente las condiciones y posibilidades de vida de aquellos que los habitan.

Arredondo (2005: 101-102) observa en este sentido que la precariedad física de estos entornos «caracteriza tanto el espacio habitable (la vivienda), los servicios y las funciones externas a esta relacionadas con la necesidad de habitar, como también el espacio externo que carece de la capacidad de satisfacer las necesidades de socialización de la colectividad». Cuando se muestran, los interiores de las casas familiares de los protagonistas se presentan como lugares reducidos en los que se carece de espacio y privacidad. Y los barrios de los que provienen no cuentan con áreas públicas que faciliten el encuentro. Esto lleva a que la vida social de los personajes del cine quinquí se vea desplazada a descampados, solares y otros espacios residuales situados en los márgenes de la ciudad, donde pueden «recrear núcleos de socialidad, basados en la pandilla como micro-comunidad frente a la deficiencia del modelo familiar» (Imbert, 2015: 61).

Es el caso de los protagonistas de *Navajeros*, los más jóvenes de las películas revisadas, por lo que no es de extrañar que se trate a la vez de los personajes más marcados por el desarraigo y la exclusión social. A falta de un hogar familiar y de unos entornos urbanos con espacios públicos que favorezcan las relaciones sociales y den sentido a la vida cotidiana (Borja, 2003), su realidad se ha visto relegada a una serie de espacios residuales donde, al menos, pueden campar a sus anchas: una explanada situada en el interior del cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, la principal necrópolis de Madrid, y dos entornos intersticiales entre el campo y la urbe, que asoman en forma de isla de chabolas y de complejo industrial. Situados al margen de los procesos productivos y los flujos de consumo que rigen la ciudad consolidada, se trata de los únicos espacios a los que tienen permitido el acceso sin entrar en conflicto con otros usos y sin tener que incurrir en gastos, encontrando en las esquinas urbanas a las que se han visto marginados un espacio de posibilidad para socializar.

CUANDO LOS PLANES SALEN MAL: POBLADOS Y PROMOCIONES PRIVADAS

A partir de 1957, diferentes estímulos en forma de subvenciones y facilidades para la transformación del suelo rústico en urbanizable (Betrán Abadía, 2002) incentivarían la intervención del sector privado en la construcción de bolsas de edificaciones, entre ellos «grandes conjuntos» que, como los oficiales, se elevarían con el objetivo de reubicar a la mayor cantidad de población posible en poco tiempo (Valenzuela, 1974: 643). Aunque contaban con algunas mejoras, no eran en absoluto aquellas soluciones ideales de las que alardeaba el Régimen. La búsqueda del máximo aprovechamiento del espacio al mínimo coste supondría la utilización de materiales baratos que afectarían a la calidad de las viviendas. Las construcciones se desarrollaron sin planes urbanísticos generales, «concibiéndose los edificios como entidades aisladas, sin buscar su entronque en una red comunitaria» (López Simón, 2018: 189-190), lo que en la mayoría de casos implicaba, como en los barrios de autoconstrucción, la carencia de infraestructuras externas como aceras, alumbrado y mobiliario urbano, así como colegios, ambulatorios y otros servicios básicos.

Miguel (Tony Fuentes), el joven protagonista de *Los placeres ocultos*, también es de Palomeras, según declara en su primer encuentro con Eduardo (Simón Andreu). Pero en su caso, a diferencia

del *Rata*, es de Palomeras Altas, área situada en el extremo oriental del distrito y más cercana al eje principal a lo largo del cual se organizaría el crecimiento planificado del mismo, la avenida de la Albufera. Esto explica que las dos barriadas que se muestran en la película se caractericen por la coexistencia de casas bajas de autoconstrucción y edificios de promoción privada. La casa de su novia Carmen (Beatriz Rossat) se ubica en la actual calle Guillermo Pingarrón (imagen 7), cuyos edificios de siete plantas convivían por la época con una hilera de infraviviendas blancas (ahora sustituidas por la plaza Roja de Vallecas). A pesar de tratarse de un entorno construido siguiendo una planificación, resulta llamativo que la calle esté también sin pavimentar, incluso en las áreas más próximas a los edificios. Por su parte, la casa de Miguel, si bien integrada en una zona más amplia de infraviviendas, se encuentra situada junto a la colonia San Agustín (imagen 8), un complejo de edificios de iniciativa privada pero igualmente de «ínfima calidad» (García-Nieto, 1987) y problemática comunicación con la ciudad, siendo el transporte colectivo una de las principales demandas del vecindario tras el franquismo (Pérez y Pérez, 1998). No será la única, en un barrio cuyo ambiente urbano «se caracterizaba por el cemento y la tierra de calles recorridas por el negro de los tendidos eléctricos» (Pérez y Pérez, 1998), rasgos que la cámara de Eloy de la Iglesia recoge con claridad.

Imagen 7. Palomeras Altas (calle Guillermo Pingarrón) en *Los placeres ocultos*



Imagen 8. Palomeras Altas (colonia de San Agustín) en *Los placeres ocultos*



Al igual que en *Navajeros*, las obvias deficiencias del entorno empujan a los jóvenes de estos barrios a buscar espacios alternativos en los que socializar, con los descampados y las ruinas cercanas como opción predilecta. Pero en el caso de *Los placeres ocultos* estos espacios residuales aparecen connotados de forma más negativa, poniéndose de relieve las tensiones que introducen en el tejido urbano y social de la ciudad. Por un lado, Nes (Ángel Pardo) y su grupo de amigos del vecindario se pasan los días fumando y trapicheando entre los escombros de una de las infraviviendas de la calle Guillermo Pingarrón, parcialmente derruida. Estancados en este espacio de socialización, el vacío urbano se presenta en este caso como una condena para los jóvenes de la zona, un lugar al que parecen verse forzados a refugiarse y encerrarse por la falta de oportunidades laborales y urbanas que ofrece el barrio, fomentando como consecuencia códigos y prácticas de conducta cada vez más marginales.

Miguel aspira en cambio a mejorar su situación e integrarse en las dinámicas de la ciudad consolidada, como demuestra su afán inicial por estudiar «contabilidad y cultura general» y la alegría con la que acepta el trabajo que le ofrece Eduardo. Y esto queda también reflejado en los espacios a los que se dirige para estar con su novia. En lugar de anclarse a descampados cercanos en busca de cierta intimidad, comparten su tiempo en puntos limítrofes entre sus barrios y otras áreas más consolidadas de esa ciudad a la que aspiran integrarse. Su primer encuentro se desarrolla en el entorno del metro de Portazgo, a casi dos kilómetros de la casa de Miguel, y situado en el extremo más consolidado de la avenida de la Albufera, junto al Estadio de Vallecas. Algo después se les observa desplazándose hasta la única zona verde urbana disponible en todo el distrito por la época, el cercano parque Azorín. La elección de ambas localizaciones por parte de Eloy de la Iglesia no solo resulta elocuente en cuanto a la caracterización de los personajes, anclando sus deseos de movilidad social a los espacios que habitan,

sino que se presenta además de forma coherente con el tejido urbano y las opciones disponibles durante la época para los habitantes de Palomeras. Esta búsqueda activa de alternativas en los límites del barrio contrasta con el estancamiento de Nes y sus amigos en los espacios residuales del barrio, cuya caracterización como lugares de condena queda subrayada en la penúltima escena de la película, donde se observa por primera vez a Miguel adentrándose en un amplio descampado con su moto averiada para terminar recibiendo una paliza por parte de Nes y su grupo de amigos.

Por último, las bolsas de viviendas de promoción privada construidas en los barrios periféricos adquieren pleno protagonismo en *Deprisa, deprisa*, película que supuso la legitimación estética del género (Cuesta, 2009). La imagen que ofrece Carlos Saura de las mismas sigue recalando sus carencias sistémicas, enfatizando en sus planos de situación de forma insistente el aislamiento y las deficiencias que los caracterizaban durante el periodo.

La primera vivienda que comparten Pablo (José Antonio Valdelomar) y Ángela (Berta Socuéllamos) se presenta mediante una panorámica que, tomada desde un punto del actual Mirador de Entrevías y exhibiendo un claro impulso cartográfico por ofrecer una visión totalizadora del espacio, lleva al espectador desde el *skyline* de la ciudad consolidada —se ve asomar el Edificio de Telefónica y los rascacielos que rodean la plaza de España— hasta el extremo noreste del barrio de Almendrales, concretamente el poblado dirigido del mismo nombre, situado por la época en el distrito de Mediodía. Por el camino, la mirada del espectador se ve arrastrada por una amplia extensión de terreno intersticial donde confluyen diversas vías de tren y carreteras que dominan el espacio visual y fracturan el espacio físico.

La siguiente casa de los protagonistas, un bloque de edificios de promoción privada ubicado en el extremo septentrional de Villa de Vallecas (imagen 9), se presenta en dos ocasiones mediante un

plano de situación tomado justo «al otro lado» de unas vías férreas en el que un tren avanza rápido hacia la cámara, contribuyendo a enfatizar la división del espacio (Bloch-Robin, 2013: 70). Su paso motiva una panorámica que, en busca del bloque de viviendas de los personajes, presta especial atención a las condiciones físicas de su entorno: carente de aceras y asfalto, de farolas o de bancos, las diversas construcciones se ubican sobre un terreno yermo en el que solo se observa a algunos niños jugando y coches estacionados. Si el espacio público pleno es aquel capaz de «promover la redistribución social de bienes y servicios, de favorecer las relaciones sociales y de dar sentido a la vida cotidiana para todos los grupos» (Borja, 2003: 221), la imagen de presentación ofrecida por Saura revela el fracaso estrepitoso del conjunto como lugar de convivencia y desarrollo cívico.

Este fracaso queda enunciado en la propia película en otra escena en la que los protagonistas, tras cometer uno de sus robos, se bajan de un coche en una localización situada en la calle Congosto (imagen 10), en plena Villa de Vallecas, concretamente entre el poblado de la Virgen de la Piedad, construido en 1964 por iniciativa privada, y la colonia de Congosto, construida a comienzos de los setenta. A pesar de colindar en este caso con el núcleo urbano del antiguo municipio, la falta de pavimentación, ordenamiento y cualquier rastro de mobiliario ofrece nuevamente una imagen de provisionalidad urbana donde el espacio público funciona indiferentemente como espacio de estacionamiento, lugar de juego improvisado y zona de tránsito peatonal. Pero en esta ocasión, la localización escogida por Saura no solo le ofrece una nueva oportunidad para exponer visualmente las deficientes condiciones de vida de los habitantes de estos bloques de la periferia madrileña, sino también para dejar que se entrometa en su película un resquicio de los movimientos vecinales que por la época luchaban por su mejora, como se puede leer en una pancarta enorme que cuelga entre los edificios: «Los vecinos de la colonia no pedimos

por piedad sino por justicia». Una reivindicación que bien podría colgar en cualquiera de los barrios anteriormente comentados.

Se hace patente en este punto el planteamiento de Germán Labrador (2020: 35) de que «*lo quinqu* formaría parte de un rico campo de fuerzas subterráneas que recorre los márgenes de la política institucional y amplias zonas de la vida cotidiana», estableciéndose diversos nodos o «núcleos cronotópicos» como las cárceles o los barrios obreros, entre otros, en los que «*lo quinqu* deviene parte solidaria de un conjunto de energías políticas alternativas». Si bien, como advierte el propio autor, «en lo fundamental el cine quinqu nos presenta a la juventud marginal actuando de modo autónomo respecto de las luchas y formas de acción política habituales en las barriadas obreras»

Arriba. Imagen 9. Edificios de Villa de Vallecas en *Deprisa, deprisa*
Abajo. Imagen 10. Colonia Congosto de Villa de Vallecas en *Deprisa, deprisa*



LAS LUCHAS VECINALES, O CUANTO MENOS LAS CONDICIONES DE VIDA QUE LAS ORIGINARÍAN, SE FILTRAN EN LAS PROPIAS PELÍCULAS EN EL MOMENTO EN EL QUE SE RETRATAN LOS ENTORNOS DE LOS QUE PROCEDEN Y EN LOS QUE HABITAN LOS PROTAGONISTAS

(Labrador 2020: 37). El análisis realizado en este artículo muestra cómo estas luchas, o cuanto menos las condiciones de vida que las originarían, se filtran en las propias películas en el momento en el que se retratan los entornos de los que proceden y en los que habitan los protagonistas, siendo ellos mismos una de las consecuencias de esta crisis social y urbana denunciada por las luchas vecinales.

Precisamente, durante los mismos años en los que se rodaban las películas, la lucha vecinal de estos y otros barrios periféricos de la ciudad forzaron a que la Administración pusiera en marcha el Programa de Barrios en Remodelación, una operación de dimensiones sin precedentes desarrollada entre 1978 y 1985 (López de Lucio, 2012). Ejecutada como «una respuesta a una situación explosiva, generada a lo largo de varias décadas, en las que la falta de sensibilidad de la Administración hace que los problemas crezcan y se agraven y las soluciones se hagan cada vez más difíciles y costosas» (Vinuesa et al., 1986: 87), la operación consistiría en el derribo completo y nueva construcción de viviendas y equipamientos de treinta barrios históricos de infraviviendas de Madrid, entre los que se incluyen el Pozo del Tío Raimundo, la UVA de Vallecas y las distintas áreas de Palomeras. A ello se sumarían diversas actuaciones puntuales en otros barrios de la periferia madrileña con el objeto de mejorar sus infraestructuras y servicios.

De este modo, en su afán por llevar a la gran pantalla imágenes de barrios de Vallecas y otras

áreas periféricas de Madrid estigmatizadas por su precariedad física y social, el cine quinqu madrileño no solo levantaría acta de las condiciones de vida de estos espacios, relacionándolos con otras problemáticas sociales exploradas en estas películas, sino que se alzaría además como un testigo privilegiado de un Madrid que estaba a las puertas de desaparecer. Pocos años después del rodaje de estas películas, este paisaje madrileño se vería completamente transformado, quedando sus imágenes cinematográficas como un valioso registro histórico.

CONCLUSIONES

A pesar de sus inclinaciones sensacionalistas a la hora de dar protagonismo a la delincuencia juvenil que proliferaba en las urbes españolas durante el periodo de la Transición, buena parte de las películas de cine quinqu demuestran un interés explícito por explorar o, cuando menos, evidenciar el trasfondo socioeconómico que lo originaba, apuntando hacia las problemáticas condiciones de vida y de exclusión urbana de los barrios periféricos como uno de los factores clave en el proceso. Esto queda de manifiesto en las películas del ciclo rodadas en Vallecas, donde es habitual la presentación, aunque sea breve, de planos de situación o secuencias de montaje destinados a evidenciar el aislamiento y las deficiencias de los entornos en los que viven y socializan sus desarraigados protagonistas.

A lo largo de este artículo se ha realizado un recorrido crítico por las imágenes de los barrios de Vallecas presentes en cinco películas icónicas del cine quinqu madrileño, atendiendo en cada caso a las estrategias de representación utilizadas para resaltar la condición periférica de estas áreas y las condiciones y posibilidades de vida de aquellos que los habitan. Para ello se ha considerado imprescindible combinar el análisis textual con el espacial, planteando en todos los casos una aproximación a las imágenes donde la identificación

exacta de la localización de rodaje se ha considerado una cuestión primordial y enriquecedora en el proceso. El recorrido se desarrolla por barrios tan significativos y significados de Madrid como Pozo del Huevo, la UVA de Vallecas, Pozo del Tío Raimundo o Palomeras, así como varias promociones privadas del entorno de Villa de Vallecas. La identificación de estas localizaciones y los lugares concretos desde donde han sido rodadas las imágenes ayuda en el proceso de análisis, por un lado, a entender las elecciones estéticas realizadas por los directores a la hora de presentar los barrios de origen de sus personajes, permitiendo valorar mejor sus representaciones en tanto que espacios reales, dinámicos y habitados. A su vez, de forma complementaria, su ubicación geográfica detallada en el mapa de Madrid permite profundizar en la comprensión del alcance discursivo de las imágenes ofrecidas, situándolas en contextos urbanos históricos concretos y connotados.

El análisis de los planos de situación y montajes de estas películas ha buscado además poner en valor el «impulso cartográfico» del medio cinematográfico, a través del cual, según Teresa Castro (2009), sus imágenes contribuyen a la generación y transmisión de conocimiento geográfico. Imágenes que evidencian la historia, las características y los efectos que los lugares producen en quienes los habitan, y que pueden por tanto funcionar como herramientas de reflexión y crítica urbana, como ocurre en el cine quinquimadrileño. Pero, además, al registrar el ambiente físico y social de los entornos que graban, las imágenes se erigen como documentos históricos relevantes de estos lugares, sujetos la mayoría a profundas transformaciones posteriores. En su conjunto, las imágenes de las cinco películas revisadas conforman un inventario audiovisual de las diferentes tipologías de barriadas periféricas existentes a finales de los setenta y comienzos de los ochenta en Vallecas, una de las áreas más representativas de la ciudad. En este marco, se espera que el trabajo de identificación y análisis de las localizaciones contribuya

a ampliar el «archivo ciudad» (Roberts, 2015) de Madrid y al desarrollo de prácticas relacionadas con su memoria cultural urbana. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado de los proyectos de investigación *Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual (FACES-50)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (RTI2018-094100-B-100) y *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico (FICMATUR)*, financiado por la Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo; vigencia: 1 de enero de 2020 a 30 de abril de 2023.
- 1 Para facilitar su comprensión, para las referencias territoriales realizadas a lo largo del texto se utiliza el término Vallecas o los nombres de los distritos actuales en los que se divide el territorio histórico de Vallecas, si bien entre 1970 y 1987 la zona presentó una ordenación territorial diferente, igualmente dividida en dos distritos, pero con otros nombres –Vallecas y Mediodía– y límites territoriales.
 - 2 El autor quisiera agradecer la ayuda de los miembros del grupo de investigación GeoCine de la Universidad Carlos III de Madrid en el proceso de identificación y georeferenciación de algunas localizaciones de rodaje, así como las aportaciones de Le Grimh (<https://grimh.org/>), Andrés Palomino (fotógrafo) y José Molina Blázquez (Vallecas Todo Cultura).
 - 3 Se puede consultar una versión interactiva en la URL: <https://geocine.uc3m.es/mapa-quinqui/>
 - 4 Para más información sobre la evolución urbana y social del Pozo del Tío Raimundo, se recomienda el documental *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2008). Véase también Campillo (2021).

REFERENCIAS

- Aertsen, V., Gámir, A., Manuel, C. y Mélgar, L. (2019). Analysis of a Filmed Urban Area through a GIS Tool:

- Madrid Movie Map. En C. Lukinbeal, L. Sharp, E. Sommerlad, y A. Escher (ed.), *Media's Mapping Impulse* (pp. 213-234.). Mainz: Franz Steiner Verlag. <https://doi.org/10.25162/9783515124256>
- Alfeo, A. y González, B. (2011). La ciudad periférica. Paisajes urbanos de la marginalidad en el cine español de la Transición. *Actas Icono*, 8, 1-22.
- Arredondo, I. (2005). De periferia a ciudad consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 9 (1), 98-111. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18741>
- Betrán Abadía, R. (2002). De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista. *Acciones e Investigaciones Sociales*, (16), 25-67. https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.200216233
- Bloch-Robin, M. (2013). *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura: Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi*. Lyon: Le Grimoir.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burbano Trimiño, F.A. (2020). La urbanización marginal durante el franquismo: el chabolismo madrileño (1950-1960). *Hispania Nova*, 18, 301-343.
- Campillo, J. P. (2021). La periferia de la ciudad transfigurada. El Pozo del Tío Raimundo como lugar de conocimiento, reconocimiento e identificación en el documental de Juan Vicente Córdoba *Flores de luna* (2009). En N. Berthier, C. Belmonte y A. A. Fernández (eds.), *Filmar la ciudad* (pp. 79-96). Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Capel Sáez, H. (1975). *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: Los Libros De La Frontera.
- Castelló Segarra, J. (2018). Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas. *FILMHISTORIA Online*, 28 (1-2), 113-128.
- Castro, T. (2009). Cinema's mapping impulse: Questioning visual culture. *The Cartographic Journal*, 46(1), 9-15. <https://doi.org/10.1179/000870409X415598>
- Cuesta, M. (2009). Trenzar el mito: volteretas estéticas, cine de urgencia y prensa sensacionalista. En A. Cuesta y M. Cuesta (eds.), *Quinquís dels 80. Cinema, premsa i carrer* (pp. 64-103). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Fernández Montes, M. (2007). Vallecas, identidades compartidas, identidades enfrentadas: La ciudad, el pueblo y el campo, el suburbio y el barrio. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1 (62), 33-83. <http://dx.doi.org/10.3989/rdtp.2007.v62.i1.26>
- García del Río, A. (2020). Quinquís, yonkis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad urbana. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 5-9. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19316>
- García-Nieto París, M. C. (1987). Palomeras: un barrio obrero de Madrid durante el franquismo. Marginalización frente al mito del «desarrollo». Conferencia lleva a cabo en el VI Congreso Internacional de Historia Oral. Mito e Historia, Oxford. Recuperado de <http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/PALOMERAS.htm>
- Hallam, J. (2014). Mapping the «City» Film 1930-1980. En J. Hallam y L. Roberts. (eds), *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place* (pp. 173-196). Bloomington: Indiana University Press.
- Imbert, G. (2015). Cine quinquí e imaginarios sociales. *Área Abierta*, 15 (3), 57-67. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937
- Labrador Méndez, G. (2020). El mito quinquí. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 11-53. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19340>
- López Simón, I. (2018). El chabolismo vertical. Los movimientos migratorios y la política de vivienda franquista [1955-1975]. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 25, 173-192.
- López de Lucio, R. (2012). *Vivienda colectiva, espacio público y ciudad: evolución y crisis en el diseño de tejidos residenciales, 1860-2010*. Buenos Aires: Nobuko.
- López de Lucio, R., Ardura Urquiaga, A., Bataller Enguix, J. J. y Tejera Parra, J (2016). *Madrid, 1900-2010: guía de urbanismo y diseño urbano*. Madrid: Área de Gobierno de Desarrollo Urbano Sostenible del Ayuntamiento de Madrid.

- Matos-Martín, E. (2015). Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinquí y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia. En J. Florido Berrocal, L. Martín-Cabrera, E. Matos-Martín, Eduardo y R. Robles Valencia, *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española* (pp. 91-108). Granada: Editorial Comares.
- Olaiz, A. (2016). «Cine Quinquí», injusticia y ciudad. *SEMIOSFERA, Convergencias Y Divergencias Culturales. Segunda Época*, 4, 120-134. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/3190>
- Pérez Pérez, G. y Pérez Pérez, A. (1998). Influencia del movimiento vecinal en la transformación de un barrio. La colonia de San Agustín (Vallecas). Conferencia lleva a cabo en las VI Jornadas de Historia y Fuentes Orales «La crisis del franquismo y la transición. El protagonismo de los movimientos sociales», Ávila. <https://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/barrio.htm>
- Roberts, L. (2015). Navigating the «archive city»: Digital spatial humanities and archival film practice, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 21(1), 100-115. <https://doi.org/10.1177/1354856514560310>
- Sambricio, C. (2004). *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Editorial Akal.
- Valenzuela Rubio, M. (1974). Iniciativa oficial y crecimiento urbano en Madrid (1939-1973). *Estudios Geográficos*, 137, 593-655.
- Valenzuela Rubio, M. (1975). *La pervivencia del chabolismo en Madrid*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Geografía.
- Valenzuela Rubio, M. (2010). Los grandes cambios sociales en Madrid, de la posguerra al siglo XXI. Inmigración y vivienda. En C. Priego (ed.), *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el siglo XX* (pp. 50-80). Madrid: Museo de Historia.
- Vinuesa, J., Sánchez-Fayos, T., Oliete, A. (1986). La Operación de Barrios en Remodelación de Madrid. *Ciudad y territorio: Revista de ciencia urbana*, 68, 71-87.
- Whittaker, T. (2008). No Man's Land: Transitional Space and Time in Carlos Saura's *Deprisa, deprisa*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 684-694.

ESPACIO FÍLMICO, DENUNCIA SOCIAL Y MEMORIA URBANA: IMÁGENES DE VALLECAS EN EL CINE QUINQUI MADRILEÑO (1977-1981)

Resumen

Este artículo analiza el uso y la representación fílmica de los barrios de Vallecas en cinco películas de cine quinquí rodadas en Madrid entre 1977 y 1981. En concreto, explora las imágenes presentadas en *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *La patria del 'Rata'* (Francisco Lara Polop, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981). Combinando análisis espacial y textual, en cada caso se ha revisado los planos de situación y las secuencias de montaje en los que se presentan los barrios de los protagonistas, atendiendo a sus estrategias de representación, las realidades y experiencias urbanas que se expresan a través de ellas y los significados que aporta a cada producción el uso de estos espacios reales y connotados de la ciudad. En su conjunto, se defiende que estas películas funcionan como un inventario audiovisual de las diferentes tipologías de barriadas periféricas existentes a finales de los setenta y comienzos de los ochenta en Vallecas, una de las áreas más representativas de la ciudad, actuando las imágenes, a la vez, como herramienta de crítica espacial y documento de memoria cultural.

Palabras clave

Cine y ciudad; cine quinquí; periferia urbana; Madrid; Vallecas; Madrid en el cine; representación espacial; localizaciones de rodaje.

Autor

Víctor Aertsen es doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, profesor asociado en el departamento de Comunicación y miembro del grupo de investigación GeoCine de la UC3M. Sus líneas de investigación versan en torno a la estética fílmica y las relaciones entre espacio geográfico y cine, con especial atención a los usos y las representaciones del espacio urbano de Madrid en el audiovisual. Ha publicado diversos artículos en revistas como *Secuencias*, *Doxa Comunicación*, *index.comunicación*, *Zer: Revista de estudios de comunicación* y *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Contacto: vaertsen@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Aertsen, V. (2022). Espacio fílmico, denuncia social y memoria urbana: imágenes de Vallecas en el cine quinquí madrileño (1977-1981). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 107-124.

FILMIC SPACE, SOCIAL PROTEST AND URBAN MEMORY: IMAGES OF VALLECAS IN QUINQUI FILMS SET IN MADRID (1977-1981)

Abstract

This article analyses the use and filmic representation of the neighbourhoods of the Vallecas district in five quinquí films shot in Madrid in the period from 1977 to 1981. Specifically, it explores images shown in *Hidden Pleasures* (*Los placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia, 1977), *La patria del 'Rata'* [*Ratsy*] (Francisco Lara Polop, 1980), *Navajeros* [*Knifers*] (Eloy de la Iglesia, 1980), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980) and *Faster, Faster* (*Deprisa, deprisa*, Carlos Saura, 1981). Establishing shots and montage sequences that present the protagonists' neighbourhoods in each film are subjected to both spatial and textual analysis, considering the strategies of representation, the urban realities and experiences expressed through them, and the meanings given to each film by the use of these real and recognisable spaces of the city. It is argued here that taken together, the images in these films function as an audiovisual inventory of the different types of peripheral neighbourhoods that existed in the late 1970s and early 1980s in Vallecas, one of the most representative areas of Madrid. At the same time, they serve as support for a critical analysis of the space and as documents of cultural memory.

Key words

Cinema and City; quinquí films; Urban Periphery; Madrid; Vallecas; Madrid in Film; Spatial Representation; Filming Locations.

Author

Víctor Aertsen holds a PhD in media research from Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), where he is an associate professor in the Department of Communication and a member of the GeoCine research group. His research focuses on film aesthetics and the relationship between geographical and cinematic space, with special attention to the use and representation of Madrid's urban spaces in films and other audiovisual projects. He has published various articles in scholarly journals such as *Secuencias*, *Doxa Comunicación*, *index.comunicación*, *Zer: Revista de estudios de comunicación* and *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Contact: vaertsen@hum.uc3m.es

Article reference

Aertsen, V. (2022). Filmic Space, Social Protest and Urban Memory: Images of Vallecas in Quinquí Films Set in Madrid (1977-1981). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 107-124.

recibido/received: 08.11.2022 | aceptado/accepted: 16.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL PAISAJE FRONTERIZO DE UN CINE CALLEJERO: MADRID EN *PRINCESAS**

FARSHAD ZAHEDI

I. INTRODUCCIÓN

Todavía en los fervores del cambio de milenio, en un texto publicado en 2008, Ángel Quintana consideraba *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) como un ejemplo emblemático de cambios estilísticos en el cine español. El autor aborda la película, junto con otros ejemplos, como una muestra de la vuelta del cine español al realismo, y su abandono al «limbo de la postmodernidad» (2008: 251). Quintana observa este retorno al realismo como un alejamiento del tono pastiche, tan de moda en la década de los noventa que, a su juicio, «apartaron el cine de su contexto». No obstante, advierte que este retorno al realismo no ha de ser considerado como una vuelta al cine moderno, o en *stricto sensu* como un retorno al neorrealismo, sino que «algo epidérmico [...] un realismo tímido» marcado por un desdén por las causas políticas que pueden estar detrás de los fenómenos sociales (2008: 254). El nuevo realismo, a juicio de

Quintana, seguía un modelo híbrido de organizar la narrativa de la realidad dentro de la estructura de los géneros cinematográficos.

El paso del tiempo demostró que *Princesas* no era una muestra del abandono a la postmodernidad. El «realismo tímido» puesto en práctica en la película, en realidad fue un distanciamiento del modelo realista moderno —marcado por lo que Deleuze en su día denominó el predominio de imagen-tiempo a la imagen-acción (1987)— y un acercamiento a los nuevos retratos espaciales de la postmodernidad (Jameson, 1991). En este sentido, tal y como la lectura de Kyle Black muestra, la película de Fernando León de Aranoa fue una de las múltiples respuestas del cine español a los cambios vertiginosos que experimentaba la sociedad española en «su paso de modernidad a la postmodernidad» (2011: 82). El retrato de Madrid en pleno cambio hacia la ciudad global era una reacción cinematográfica a las consecuencias sociales que trajo consigo la integración de España

en la Comunidad Europea para convertirse en «un destino atractivo para mucha gente de otros países que han quedado sin tantos recursos y oportunidades como los que ofrece España» (Black, 2011: 82). De este modo, tras dos décadas de la muerte del dictador y el establecimiento de la democracia basada en los criterios de Nación-Estado moderno, el país se encontraba inmerso en los procesos de globalización y sus efectos imprescindibles como la inmigración y el multiculturalismo. Ahora había que lidiar con lo que Jürgen Habermas (2000) denominó una «constelación postnacional»: un escenario formado por el flujo constante del capital y la movilidad humana. Un espacio marcado por una doble sensación de entusiasmo y fobia, provocada por las libertades y por el contacto con el otro. Las antiguas fronteras se desvanecían y, a su vez, se multiplicaban nuevas fronteras.

Las ciudades españolas se convierten en la cara más visible del impacto de este escenario de mundialización y el cruce constante de fronteras invisibles. *Princesas*, en este sentido, ofrece una lectura fílmica a los espacios fronterizos de Madrid tras el impacto de la globalización y sus efectos sociales en forma de multiculturalismo y migración. La ciudad se convierte en un lugar de antagonismos sociales, dividida entre las islas urbanas y las fronteras invisibles entre múltiples centros y periferias. Se metamorfosea en un reino de la permisividad, a la vez que un lugar de conflicto. *Princesas* es un retrato de esta doble faceta urbana: la ciudad global de espectáculo y de consumo, a la vez que de referencias patológicas y localidades estigmatizadas. La lectura que ofrece el film de Madrid toma fuerza por acompañar cuerpos errantes en constante cruce de fronteras.

EN ESTE ARTÍCULO MI INTENCIÓN ES EXAMINAR LOS POSIBLES REFLEJOS Y RETRATOS ESPACIALES DE MADRID EN LA PELÍCULA

El espacio fílmico, en una palabra, se va formando a medida que los personajes se mueven sobre un nuevo mapa fenomenológico de la ciudad.

Los excelentes estudios sobre *Princesas*, en la mayoría de los casos, abordan temas relacionados con la representación de género y migración (Black, 2011; Van Liew, 2012; Lobo, 2013; Sanjuán-Pastor, 2013; Murray, 2014). En este artículo, mi intención es examinar los posibles reflejos y retratos espaciales de Madrid en la película. La pregunta fundamental de la investigación es cómo la ciudad global, con sus múltiples fronteras, aparece en la película. O, dicho de otro modo: cómo la movilidad de los personajes en la geografía creativa de la película crea un espacio fílmico y responde al imaginario dominante sobre la ciudad. Por *espacio fílmico* entendemos el resultado de estrategias estéticas a fin de retratar las experiencias de los personajes sobre el suelo urbano. En el caso de *Princesas*, este espacio se crea por los viajes interurbanos de los personajes subalternos, habitantes fronterizos y su negociación diaria con los códigos de la ciudad global. Como si tratase de un cine callejero, al estilo del arte urbano disruptivo, la película muestra una disconformidad con los discursos dominantes sobre la ciudad. De este modo *Princesas*, como muchas otras películas españolas que abordaron los cambios psicosociales de Madrid en este periodo de tiempo, pone en relieve las inconsistencias y contradicciones de los discursos oficiales sobre la ciudad en pleno cambio estructural hacia la globalización. Habrá que entender este retrato —y de aquí la hipótesis de este artículo— precisamente en el espacio de intervalo que crea la película entre la realidad y la ficción, y en el mero hecho de añadir una nueva capa fenomenológica a los mapas cognitivos oficiales mediante narrativas del habitante fronterizo.

Las mencionadas fronteras urbanas forman parte de este paisaje fílmico. En este sentido, en los siguientes apartados mi intención es contextualizar la película dentro de las teorías de fragmentación urbana, y los estudios de paisajes fronterizos:

la respuesta desde la ficción fílmica y literaria a los discursos y políticas que crean, legitiman y desplazan las fronteras. Visto desde este prisma, *Princesas* es un digno ejemplo para estudiar, como una muestra de expresiones artísticas de un momento histórico importante.

2. LA CIUDAD CUARTEADA Y FRONTERAS URBANAS

La teoría de la fragmentación urbana, tal y como apunta Ricardo Gómez Maturano (2014) tiene un largo recorrido desde los años ochenta. El fenómeno ha sido denominado de diferentes formas, pero en todas ellas se apunta a un proceso de «agravación de las desigualdades sociales, de formas no solidarias y reagrupamientos por afinidad» (Mari-France Prévôt Schapira, citado en Gómez Maturano, 2014: 12). O lo que es lo mismo, la segregación social se traduce en fragmentación espacial hacia una ciudad de enclaves cerrados y con códigos culturales propios. Un proceso de aislamiento que Richard Sennet (citado por Goldsmith, 2000: 41) en los años setenta consideró como un fenómeno urbano cuyo resultado «no solo termina en la falta de simpatía hacia los habitantes del otro enclave, sino en la falta de información y en el malentendido [del otro]». El contacto entre los enclaves urbanos es mediatizado (ideológicamente) y en gran medida estereotipado:

Quando grupos (sociales) reciben noticias uno del otro por distancia, indirecta —por la experiencia de lo que leen, oyen o, peor aún, mediante lo que ven en la televisión— van a tener un entendimiento de poca profundidad, y basado solo en las superficialidades sobre el otro. Vivir en barrios separados les incapacita aprender o desarrollar a ser tolerante, a comprometerse [socialmente] y a tomar medidas colectivas que han de tomarse paulatinamente [y de mutuo acuerdo] (Goldsmith, 2000: 41).

La pregunta que aquí surge es ¿cómo *Princesas* responde a y representa las fronteras de la Madrid globalizada? Rodada en un periodo de tiempo que

se entiende como el final de la burbuja de bonanza que supusieron los años noventa, y en el umbral del advenimiento de la crisis económica que aceleró el proceso de multiplicación de fronteras urbanas, la representación fílmica en *Princesas* subraya la dialéctica centro/periferia, dentro/fuera, intacta a pesar de las políticas de representación oficial que intentaron mostrar lo contrario. En este sentido, la película sigue el camino de un largometraje anterior de León de Aranoa, *Barrio* (1998), para organizar dentro de la estructura fílmica narrativas al estilo de una *performance* disruptiva en el paisaje urbano. La cuestión del paisaje es fundamental para entender este cine, ya que «existe dentro de la *performance* y a la vez forma parte del mismo» (Moyo, 2017: 25). En otras palabras, y siguiendo el argumento de Moyo, un cine callejero es un cine en el que el paisaje urbano es parte del contenido y, a la vez, del contexto de la narrativa fílmica. Pero esta simbiosis del contenido y contexto ha de ser necesariamente completado con imágenes cuya connotación sea análoga a cualquier otro arte performativo urbano cuyo objetivo sea «animar al público a experimentar el paisaje cotidiano de forma diferente [...] haciendo la presencia de los grupos marginados en la ciudad más tangible y visible» (Les Roberts, 2018: 4). Sin ningún lugar a dudas, este arte callejero, en última instancia, suspende momentáneamente la cartografía política urbana, al visibilizar y cuestionar las fronteras invisibles entre diferentes espacios de la ciudad. La *performance*, aquí, es ante todo una carga fenomenológica del espacio urbano y sus fronteras ideológicamente creadas y presentadas como neutras y naturales. Lo que se traduce en poner a disposición pública un retrato emocional y empático de los sujetos de una otredad radical, de migración, de xenofobia y de prostitución (Moyo, 2017: 25). Por visibilizar y humanizar al otro, el cine callejero es, en definitiva, un desafío tácito, y no necesariamente libre de ideología, a la gran maquinaria discursiva de creación espacial —y de diferencias— de la ciudad postmoderna.

Princesas comienza con el viaje urbano de Caye, uno de sus personajes principales. El espectador, mediante planos objetivos, se enfrenta con una serie de imágenes desde la ventana de un vehículo en movimiento en una de las carreteras de circunvalación de Madrid: bloque de edificios, polígonos industriales y chabolas marginales. Estos planos se intercalan con la imagen de Caye en un taxi, para dar a entender que han sido los puntos de vista de ella. La película, de esta forma, se inicia con la mirada de Caye, una prostituta madrileña, a un paisaje urbano carente de cualquier hito arquitectónico. Se trata de un suelo fronterizo, entre el campo y la ciudad, construido o abandonado. Esta mirada del personaje se realiza desde el vehículo en movimiento en una autovía de circunvalación de Madrid, frontera invisible y a la vez geográficamente marcada, entre el centro de la ciudad y la periferia. El recorrido de Caye —cuyo nombre tiene homofonía con espacio público urbano, calle— es de corte laboral. Ha sido invitada a prestar servicios en un hospital, por un grupo de amigos masculinos, como regalo de cumpleaños a un compañero ingresado.

El prólogo de *Princesas* expresa la visión de la película a la ciudad. Diferentes perspectivas de análisis surgen aquí potencialmente para observar esta visión: desde una perspectiva formalista hasta los estudios de representación de género o clase, pero lo que aquí también es digno de explorar es el retrato del espacio fronterizo en este

prólogo y en toda la película. Un espacio que da lugar a diferentes representaciones de género y sexualidad, así como de clase y raza. Este espacio en la película es corpóreo y alegórico: Caye, tal y como la lectura de Sanjuán-Pastor muestra es una *flâneuse* imposible, «no está en el espacio público, en la calle, sino que es parte de él» (2013: 62). Es un cuerpo femenino, como un posible significado de la esfera pública. Tal y como Susan Hayward a propósito de imaginarios del París de *fin de siècle* argumentó, este cuerpo, el de prostituta «se convierte en ambos peligro y promesa [...] como una mujer *erótica* pública [...] es la sede donde el capitalismo y el sexo se unifican, dónde literalmente la esfera pública y privada se juntan [...] Ella es el conducto de placer, pero también de la inmundicia» (2000: 24-25, énfasis en el original). De este modo, en la película de León de Aranoa, las mujeres protagonistas son esta mencionada promesa y peligro. Forman parte de la esfera pública de la ciudad. Representan a Madrid en toda su complejidad histórica del momento de cambio.

Princesas fue rodada en medio de cambios importantes de Madrid hacia la era del dominio del neoliberalismo y la globalización. Un periodo de profundos cambios en la estructura económica que afectaron notablemente en la anatomía de Madrid y otras ciudades europeas. Son los años en que Madrid pisa fuerte hacia la ciudad postfordista: una reorganización industrial con tendencias centrífugas de expansión urbanística. En el cen-

Fotogramas 1 y 2. *Princesas*. Planos subjetivos de Caye



tro de la ciudad van desapareciendo las últimas huellas del barrio tradicional y, a su vez, aparecen nuevas sedes del negocio corporativo y actividades financieras en la vecindad de las instituciones gubernamentales. Una nueva clase social se aloja en la proximidad del centro financiero en las zonas gentrificadas. El centro histórico se convierte en una ciudad-espectáculo, objeto de consumo para la ciudadanía y el turismo. A su vez, fuera de las fronteras de las carreteras de circunvalación, proliferan urbanizaciones limítrofes en plena expansión, en la proximidad de los polígonos industriales, suburbios de infraviviendas y espacios vacíos y abandonados.

La ciudad global no es equivalente a la ciudad sin fronteras. Una simple vuelta a las siete divisiones socioespaciales de Peter Marcuse y Roland van Kempen de la ciudad postmoderna, permite detectar un nuevo patrón urbanístico (2000: 253). Para los autores, la ciudad global se divide por las nuevas fronteras urbanas en zonas de interés como la ciudadela (*skyline* financiero), el barrio gentificado, el enclave exclusivo, la zona urbana, las ciudades limítrofes, los enclaves étnicos y los guetos de exclusión racial. Marcuse y van Kempen reconocen que su modelo puede funcionar en menor o mayor medida en diferentes ciudades

europeas en proceso de globalización (2000: 253). Marcuse, en un estudio previo, había tratado el relato de la ciudad cuarteada, dividida y en formas insulares (1989). La vida en cada división está totalizada, independiente y emancipada, de tal forma que cada división está aislada de la otra: «por un lado los muros, literales o simbólicos, impiden que la gente se vea, se conozca y se oiga el uno al otro [...] y por otro lado, dentro de los muros la vida puede transcurrir en su totalidad: lugares de residencia, de trabajo, de ocio o de socialización [...] da igual si se trata de la ciudadela, la ciudad limítrofe o el gueto de exclusión» (Marcuse y van Kempen, 2000: 250). Los geógrafos urbanos apuntan a los cambios estructurales económicos como principales detonantes de esta reorganización espacial: lo que «produce ambos extremos de pobreza y de riqueza, el poder concentrado al paralelo de la vulnerabilidad concentrada, la formación de guetos [y en su contraparte la] de las ciudadelas; y no por accidente, el decrecimiento de un lado es en gran medida el resultado del crecimiento del otro» (2000: 251).

En la película pronto nos enfrentamos con uno de estos enclaves menos favorecidos por la globalización, una especie de pseudo-gueto de exclusión, donde vive y trabaja Caye junto con otras

Fotograma 3. *Princesas*. El escaparate de la peluquería



prostitutas. La secuencia describe este rincón urbano mediante planos generales, puntos de vista de Caye y sus compañeras de oficio desde una peluquería. Los planos de las prostitutas de origen no español, en busca de clientes en una pequeña plaza arbolada se intercalan con las miradas y comentarios de prostitutas españolas desde el interior de una peluquería. Un escaparate es la frontera de dentro y fuera, lo que para Olga Lobo es «una auténtica frontera de cristal que compartimenta el espacio entre un aquí de las prostitutas “autóctonas” y un allí de las inmigrantes, las “otras» (2013: 8). Pero esta otredad es lo que comparten los habitantes de ambas partes de la frontera de cristal: el status social de prostitutas españolas no es otra cosa que una alteridad, que comparten con los inmigrantes de la plaza. La diferencia es, lo que Kyle Black denominó «la doble otredad» (2011: 87) que sufren las de fuera, las no españolas. Las críticas de las compañeras de Caye en la peluquería remarcan todavía más la vulnerabilidad del colectivo, tanto de dentro como de fuera, y expresan la postura política de la película respecto a los discursos dominantes del momento, vinculando temas de inmigración y racismo a las leyes de mercado y competencia. El escaparate de la peluquería divide dos mundos aparentemente separados pero, al fin y al cabo, vinculados y comunicados.

De todos los espacios interiores de la película —hospitales, casas, bares, discotecas, los comercios y un locutorio— la peluquería es el más político. Es el lugar de cobijo para las mujeres, pero también es un perfecto escenario de reproducción de los debates mediáticos y sociales. Este espacio, cuya frontera invisible, el cristal del escaparate, funciona como una pantalla desde la que mirar, controlar y a la vez proyectar ideas, además es un espacio de ejercicio de poder y vigilancia. La peluquería, aunque en sí es un espacio



Fotograma 4. *Princesas*. Los escaparates de cristal

de negociación y conflicto, es un lugar transitorio, como frontera entre lo público y lo privado. Es un lugar, en el que, *de facto*, se construye una frontera nacional mediante el discurso y el debate (Schimanski, 2013, 2015). La plaza por delante del escaparate es un escenario de negociación e interacción continua entre las prostitutas inmigrantes, los paseantes del barrio, la policía y el voluntariado de ONG. Lo que produce y provoca debates importantes dentro de la peluquería y genera una base binaria de nosotras/ellas que otorga una identidad a los habitantes de ambas partes de la frontera de cristal.

Pero no es la peluquería el único espacio de intervalo y transición de la película. Casi el resto de los interiores —excepto las dos casas de Caye, la suya y la de su madre— son espacios públicos y privados de transición. En este sentido, cabe destacar el piso de Zulema, denominado un piso de camas calientes, donde a lo largo del día lo ocupa ella como lugar de trabajo y descanso, y por la noche es el hogar de una familia inmigrante. Zulema, coprotagonista de la película, ejerce la prostitución para mantener a su hijo en República Dominicana. La amistad entre Caye y Zulema, de nuevo, aporta importantes pistas para considerar algunas capas alegóricas de la película. La relación entre Caye y Zulema es también ambivalente: a la vez que compiten en el mercado de trabajo, son



Fotograma 5. *Princesas*. Los escaparates de cristal

amigas y se ayudan y se admiran mutuamente. El destino de ambas es similar: sufren desestabilidades emocionales y proyectan sus deseos en un futuro incierto e inaccesible. Zulema tiene serios problemas de abuso y maltrato por parte de un hombre que se presenta como policía, que le pide servicios gratis a cambio de promesas para conseguir el permiso de residencia. La respuesta negativa de Zulema a los abusos de este hombre le trae problemas. Recibe malos tratos físicos y psicológicos por parte de este personaje de perfil patológico. Zulema, también en un momento dado, logra cruzar la frontera de cristal y entrar en la peluquería. Su entrada cambia la textura del discurso dominante, que ahora se convierte en un espacio de contacto y de negociación multicultural.

Los escaparates de cristal marcan en la película una importante frontera entre los interiores y exteriores. Además del ya mencionado escaparate de la peluquería, las paredes y ventanas de cristal que pertenecen a los bares, restaurantes y automóviles generan estéticas fronterizas para la narrativa fílmica. Filmados en gran mayoría desde dentro, desde los interiores de los espacios transitorios, los personajes de la película proyectan mediante los planos de punto de vista sus ilu-

siones y esperanzas a los exteriores. En este sentido, predominan los planos subjetivos de Caye mirando al exterior de las barreras de cristal, expresando sus ilusiones, su profundo deseo reprimido de cruzar definitivamente las fronteras sociales. Como si, de nuevo, visto desde la perspectiva de Hayward, Caye fuera este cuerpo íntimo y público de transición, una representación de deseos y fobias de la ciudad en pleno cambio (2000).

La película, sin embargo, tiene una visión nada optimista en cuanto al futuro de los personajes y su profundo anhelo hacia un cierto bienestar: en una escena cuando Caye y Manuel tienen una cita en un restaurante, Caye definitivamente desnuda sus íntimos deseos de querer establecer una vida normal ante él, y que pueda por fin integrarse en los códigos establecidos de comportamiento urbano. Para Caye es un signo de felicidad —y su último deseo— el mero hecho de tener un empleo digno y que algún novio viniera a buscarle a la salida del trabajo. La ilusión no dura mucho. Acto seguido, el espectador se enfrenta con una de las escenas más impactantes de toda la película: Caye se enfrenta a una violencia desmesurada por parte de un desconocido en los baños del restaurante.

3. CUERPOS ERRANTES, PAISAJES FRONTERIZOS

La nueva reorganización urbana es un proceso en continuo desarrollo. La ciudad global es equivalente a un paisaje urbano en plena ebullición. El desarrollo urbanístico rompe fronteras físicas, pero multiplica las fronteras simbólicas en un proceso continuo e infinito. El hecho de habitar la ciudad posfordista es sinónimo de un constante cruzar fronteras, físicas o simbólicas, reales o imaginarias.

La ciudad de enclaves es un espacio en constante construcción de fronteras invisibles, que a su vez es motivo de continuas negociaciones (Lazzarini, 2015). Recordemos que la frontera es una construcción humana, como un espacio de paso, pero también como un marcador de diferencias. No en vano, los estudios de las fronteras en la última década giran el enfoque hacia estudios de construcción de fronteras *bordering*. Más allá de examinar las fronteras físicas, la cuestión bajo estudio ahora es el continuo proceso de negociaciones sociales que construyen y mantienen las fronteras, a la vez que las cuestionan y desafían. Las fronteras son simbólicamente marcadores de la diferencia. Están estructuradas por el discurso y la ideología, pero también son motivos de resistencia y de discrepancias en un proceso vivo y constante.

Además de las mencionadas fronteras de cristal, en *Princesas* también hay que buscar el retrato de estas mencionadas fronteras urbanas en las localizaciones exteriores de la película. Los enclaves urbanos retratados en el film se dividen fundamentalmente en cuatro: el barrio desfavorecido, el mercadillo, las calles centrales de Madrid y el polígono abandonado. Cuatro islas urbanas separadas, con sus propios códigos y fronteras. Son muestras de una fragmentación ur-

bana que aborda y apoya la visión de la película sobre el dinamismo inherente de la segregación espacial en la capital de España hacia la transición definitiva a la ciudad global.

La visión de *Princesas* a la ciudad cuarteada se completa con el movimiento continuo de Caye y Zulema entre las fronteras invisibles. Aparte del sonido incesante de los móviles que llevan a las protagonistas a experimentar la movilidad urbana por motivos laborales, son los viajes urbanos extralaborales los que las llevan también a ellas a cruzar fronteras entre las diferentes *islas* madrileñas. Aquí es cuando la audiencia experimenta junto a los personajes, distintos cruces de fronteras, algunos invisibles y otros hipervisibles. El primer viaje de Caye y Zulema ocurre cuando las amigas se van de compras a un mercadillo con productos que, a la vista de Caye, son exóticos por su procedencia de ultramar, pero para Zulema son objetos familiares y de la cotidianidad que le traen recuerdos. El mercadillo como un espacio creado por, y dirigido a la clase trabajadora, inmigrantes y menos favorecidos, posee sus propias leyes y códigos de comportamiento. Pertenece al mismo enclave donde viven las amigas. También forma parte de una geografía creativa de la película, donde las técnicas de montaje hacen posible su cercanía al bar latino de conocidos de Zulema, a la vecindad del locutorio desde donde llama a su fa-

Fotograma 6. *Princesas*. El mercadillo



milia y puede comunicarse con su hijo. El conjunto del mercadillo, el bar latino y el locutorio es un espacio subalterno, pero que a la vez es un lugar familiar y confortable, remarcado por emociones humanas y sentimientos de solidaridad. Este conjunto, en la película, se crea en simetría a la peluquería y la plaza de enfrente, que del mismo modo es un lugar de vulnerabilidad y marginalidad.

El gran cruce de fronteras ocurre en la película cuando Zulema y Caye, a solas o juntas, tendrán que abandonar su enclave marginal para viajar a la ciudad de consumo. Ahí es donde pueden entrar en conflicto con los códigos urbanos de la isla central de la ciudad. Zulema y Caye en sus viajes al centro de Madrid intentan camuflar su subalternidad radical para disfrutar de los placeres de consumo. Aun así, en ocasiones, se enfrentan con las señales que les recuerdan que no pertenecen a este enclave. El cruce continuo de fronteras urbanas pone de relieve el proceso de la creación de fronteras en la ciudad cuarteada. La película destaca también el hecho de que la ciudad global es también la ciudad de la hipermovilidad. Lo que convierte el espacio urbano en un cruce continuo: «las fronteras que originalmente significaban separar y crear distinciones, terminan en ser constantemente cruzadas y se convierten en lugares

de contacto mediante el paso y el movimiento» (Lazzarini, 2015: 182). La ciudad postmoderna crea unos nuevos transeúntes de fronteras *border crossers*, a veces disconformes y rebeldes. El espacio urbano se convierte, así, en un paisaje fronterizo en sí mismo.

A pesar de la multiplicidad de enclaves aislados, las fronteras entre el centro y la periferia en *Princesas* resultan visibles y sensibles en la vida cotidiana de los personajes vulnerables y subalternos. Zulema y Caye, en su enfrentamiento diario con el poder dominante de la ciudad, aprenden nuevas tácticas de negociación, o lo que para Michel de Certeau es «el arte de los débiles» (citado por Schimanski, 2015: 99). La táctica aquí no es otra cosa que pequeños gestos cotidianos. Caye enseña a Zulema cómo defender su derecho, y Zulema muestra a Caye sus trucos para atraer y provocar a los clientes, le presta su camiseta y le muestra el mercadillo donde compra ropa barata. Como otro ejemplo, se puede mencionar a la escena en que Caye en la tienda de perfumes aprovecha y se perfuma con una muestra gratis. En otra ocasión, interviene Caye en la conversación de Zulema con el hombre maltratador para salvarla. Pero no siempre estas tácticas de negociación son suficientes para seguir adelante. En un hotel en

Fotograma 7. *Princesas*. El polígono abandonado





Fotograma 8. *Princesas*. La ciudad de consumo

el centro de la ciudad, Zulema recibe malos tratos del hombre que le había prometido conseguirle los documentos de residencia. Y, al recibir la noticia de que es seropositiva, vuelve a visitarle para transferirle la enfermedad. Este es el final de la carrera de Zulema en la ciudad global. Abandona España para volver a reunirse con su familia en su país de origen. Caye le acompaña en este último cruce de fronteras en el aeropuerto.

Los personajes de *Princesas* son habitantes de la periferia, más allá de los confines de las carreteras de circunvalación, las fronteras físicas de Madrid central. Son vulnerables económicamente y su retrato cinematográfico remarca un *modus vivendi* en el umbral de la exclusión. El contacto corpóreo de los personajes con el tejido urbano, a su vez, resulta un contacto sensorial del espectador con Madrid en pleno proceso de transformación. En este sentido, el polígono de prostitución tiene una presencia vertebral en la película y merece una mención aparte. Es una isla urbana con una

posición de intervalo, dentro y fuera de los confines de la metrópolis global con sus correspondientes leyes y códigos. Frecuentado por Zulema, es un refugio y lugar de trabajo de prostitutas. La escena del polígono carece de diálogo. Va acompañada de la canción de Manu Chao, que reclama una visión humana a este espacio de otredad radical, un vertedero vaciado de toda dignidad.

El polígono, como un enclave fronterizo entre el campo y la ciudad, se aproxima a lo que el geógrafo Joan Nogué denominó «el espacio residual» (2009, 2011). Para Nogué, el espacio residual es un espacio urbano en desuso con claras marcas de tiempo pasado. Entran en esta categoría los descampados, polígonos industriales abandonados, estaciones de tren fuera de uso, los espacios vacíos entre autopistas, carreteras cerradas, las vías del ferrocarril que no llegan a ninguna parte y fábricas en ruina. En general se trata de espacios públicos y abiertos, vacíos y decadentes. Son lugares que han perdido su significado urbano y están a la es-

pera de conseguir un nuevo significado. Son espacios patológicos como una muestra de la caducidad de discursos modernos de la ciudad fordista. Localizados normalmente en el margen de la ciudad global, su tiempo de gloria ha pasado y han quedado en el olvido y abandono. Por la incertidumbre que proyectan, son espacios de intervalo, propiedades de nadie que, por diferentes causas, pero fundamentalmente por los cambios radicales del modelo económico, se han quedado apartados del discurso geográfico y urbanístico dominante. Tal y como Nogué apunta, cobran una fotogenia particular para el cine y novela urbana sobre todo por producir en el ciudadano que los observa una «sensación de desconcierto, a veces de caos y en cualquier caso de estupefacción» (2009: 106). Es por lo que, dentro y fuera de la narrativa fílmica, este espacio, se convierte en un lugar de intercambio social, o de negociación en la proximidad de urbanizaciones marginales que corren el riesgo de convertirse en pseudo-guetos de exclusión. Para Nogué, este espacio, por materializar la negación del espacio metropolitano de la ciudad globalizada, es un espacio polémico donde el sueño urbanístico deposita sus más profundas fobias:

Son terrains vagues, enigmáticos lugares que parecen condenados a un exilio desde el cual contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y de consumo de los que han sido apartados y a los que algunos —no todos— volverán algún día. Muchos de estos espacios —y sus paisajes correspondientes— fueron generados en forma de externalidades negativas por parte de la ciudad industrial moderna, una ciudad cerrada en sí misma e indiferente a la propia imagen exterior. Estos espacios yermos entre autopistas han servido muchas veces como escenarios más bien tenebrosos y fúnebres para el cine de acción y la novela negra (2009: 111, énfasis en el original).

No es por casualidad que este aspecto repellido de la ciudad postmoderna vuelva una y otra vez a las narrativas urbanas y a las pantallas de cine. Marcuse y van Kempen (2000: 259) apuntan

a este espacio *brownfield*, como un espacio industrial abandonado por los cambios fundamentales del modelo productivo, cuando los parques empresariales encuentran nuevos lugares que son económica o ecológicamente, más favorables. El fenómeno no es nuevo, pero eso sí, los procesos de globalización han acelerado la formación de este espacio vaciado de su contenido (2000: 259). Parte de este espacio que no encuentra otro uso, de carácter habitacional o cultural, se convierte en un espacio abandonado, un paisaje desconsolado, lo que para Nogué es un paisaje sin gloria, una ruina sin esplendor, espacio residual y deshecho «diáfana expresión del desorden espacial inherente a la marginalidad territorial del sistema y representantes supremos» (2011: 7). Son espacios que según la visión de Nogué despiertan en el espectador «aunque sea en pequeñas dosis, nostalgia y melancolía. La melancolía del ocaso, la tristeza del abandono» (2011: 7).

La imagen de prostitutas en el trasfondo de un polígono abandonado transmite al espectador una sensación de fobia, de rechazo, de melancolía y de un vacío existencial que Nogué menciona. Este espacio desconsolado, también es un lugar de contacto y negociación entre los sujetos subalternos: mientras una hace malabares en unas vías abandonadas del tren, otras negocian en las ventanillas de los coches con la clientela, en un fondo de peleas y abucheos de la muchedumbre. Este espacio abandonado, en la película es una muestra de la gloria pasada de la modernidad. Es un retrato postmoderno de un lugar de intervalo por excelencia, donde lo público, lo privado y lo íntimo se entremezclan. Un lugar dentro y fuera de la ley de la ciudad y su discurso dominante.

4. CONCLUSIONES

La cartografía fílmica, como cualquier otro mapa, es una fuente de conocimiento y conquista del espacio. El mapa fílmico funciona mediante la exploración corpórea y emocional de la superficie

de la imagen. El conocimiento tácito que el cine proporciona invita al espectador a redescubrir —y, en ocasiones, a reconquistar— el espacio cartografiado. El considerado cine callejero postmoderno, tiene la capacidad de generar un mapa filmico que reconfigura los mapas urbanos a través de contar historias ocultas, evidenciando las patologías de la topografía urbana. De esta manera, la cartografía fílmica de la ciudad puede generar, nuevos mapas emocionales que producen empatía, cercanía y conocimiento sobre el espacio marginado y los sujetos que lo habitan.

EL PAISAJE FRONTERIZO ES EL ESPACIO CAÓTICO DE CRUCE DE IDENTIDADES LIMINALES. EL CINE POSTMODERNO A MENUDO ABORDA ESTE ESPACIO CAÓTICO

En este sentido, el mapa filmico que *Princesas* ofrece, subraya las islas urbanas de Madrid, marcadas por las fronteras simbólicas de segregación espacial. La ciudad global es un microcosmos antagónico. La constante y perpetua mezcla identitaria confiere a esta ciudad una calidad de paisaje fronterizo: un lugar donde las fronteras, en términos de Chiara Brambilla «no solo han sido desalojadas y realojadas» sino que han sido multiplicadas en diferentes formas, funciones y prácticas mediante su distribución y proliferación en una variedad de territorios sociales y políticos (2015: 15). El paisaje fronterizo es el espacio caótico de cruce de identidades liminales. El cine postmoderno a menudo aborda este espacio caótico. Schimanski y Wolfe definen el paisaje fronterizo y las identidades liminales que lo habitan en los siguientes términos:

Una identidad relacional no es simplemente relacionada al lugar, o a las designaciones legales o ideológicas. No es tampoco relegada a una limitada transición temporal fuera de la vida cotidiana. Al

contrario, es un aspecto de la consciente y contradictoria experiencia sin fin del contacto entre las culturas en ambas fronteras externas e internas del Estado. La identidad se crea en una red caótica de relaciones y no solo por la filiación. No recibe ninguna legitimidad como garantía de su titularidad, pero circula en un número de diferentes direcciones simultáneamente creando «identidades fluidas», «un paisaje» (2013: 246).

Princesas refleja estas mencionadas «identidades fluidas». El espacio filmico de la película, creada por las técnicas de edición de imágenes de Madrid en un cierto momento histórico, es el lugar de negociación de unos personajes dramáticos con una interpelación espacial. Mientras la película responde a una necesidad histórica de representaciones alternativas de la ciudad, el contacto corpóreo de estos personajes con la metrópolis fragmentada les convierte en perfectas identidades fluidas, habitantes de un paisaje fronterizo. La película, de esta manera, al estilo del arte callejero, conquista el espacio público para generar una *performance* disruptiva, desafiando de esta forma la pedagogía hegemónica de la ciudad de consumo. La movilidad de los personajes entre las islas urbanas es provocada por una negación del espacio subalterno al que pertenecen, y a la identidad que esto les confiere. En algunos casos, como es el viaje urbano de Caye y Zulema al mercadillo, la movilidad inevitablemente termina en explorar unos terceros espacios, umbrales de contacto con el otro. El tercer espacio para Homi Bhabha era donde la liminalidad de los personajes resiste su otredad espacialmente remarcada. Este espacio de intervalo es «una nueva área de negociación del significado y de representación» (Bhabha, 1990: 211).

En otros casos, los desplazamientos de Zulema y Caye a otro espacio insular urbano terminan en un enfrentamiento y conflicto con el otro. Un ejemplo es cuando las amigas viajan al centro de la ciudad de consumo y se encuentran con las leyes tácitas de segregación espacial. El cine así, tal

y como proponen Schimanski y Wolfe, como cualquier otro arte, puede convertirse en sí en una parte integral y estética de las memorias e imaginarios del paisaje fronterizo y, por tanto, logra la capacidad de facilitar un espacio liminal de negociación de identidades (2013: 243). El cine tiene la capacidad de visibilizar la diferencia, como la estructura de las fronteras urbanas. En este sentido, la peluquería en *Princesas* es un claro ejemplo: el discurso político de dentro crea una identidad reactiva, estructurada sobre la otredad de los habitantes de fuera. Como última conclusión, podemos abordar el efecto sensorial de la película en desdibujar el mapa oficial urbano, para aproximarse al otro en términos que Stavros Stavrides denominó «un espacio umbral» (2016): un reclamo espacial y cartográfico mostrando las zonas de sombra, carentes de gloria ideológica, pero el lugar de hábitat de los colectivos invisibilizados.

NOTAS

- * Mis agradecimientos a los compañeros Carlos Manuel, Paula Bordonada y Anna Lazzarini, por su ayuda y orientación en cuanto a los estudios de geografía y de fronteras urbanas.

REFERENCIAS

- Bhabha, H. y Rutherford, J. (1990). Interview with Homi Bhabha: The Third Space. En J. Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Londres: Lawrence & Wishart.
- Black, K. (2011). Borrando fronteras (invisibles): La prostitución y los inmigrantes de Madrid en “Princesas” de Fernando León de Aranoa. *Hispanic Journal*, 32(2), 79-93.
- Brambilla, C. (2015). Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept. *Geopolitics*, 20(1), 14-34. <https://doi.org/10.1080/14650045.2014.884561>
- Goldsmith, W. W. (2000). From the Metropolis to Globalization: The Dialectics of Race and Urban Form. En P. Marcuse y R. van Kempen (eds.), *Globalizing Cities: A New Spatial Order?* (pp. 37-55). Oxford: Blackwell.
- Gómez Maturano, R. (2014). Nuevos conceptos o nuevos relatos: la fragmentación urbana. *Anuario de investigación del posgrado en urbanismo*, 1(0), 253-265.
- Habermas, J. (2000). *La constelación postnacional: ensayos políticos*. Trad. Pere Fabra Abat. Barcelona: Paidós.
- Hayward, S. (2000). The City as Narrative: Representations of Paris in French Cinema (1930-1990s). En M. Konstantarakos, (ed.), *Spaces in European Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Lazzarini, A. (2015). Metamorphosis of City Borders. En C. Brambilla, et al. (eds.), *Borderscapes: Imaginations and Practices of Border Making* (pp. 177-186). Londres: Routledge.
- Lobo, O. (2013). Princesas de Fernando León de Aranoa (2005) o la invención cinematográfica de un espacio hospitalario. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 18, 1-24.
- Marcuse, P., Van Kempen, R. (eds.) (2000). *Globalizing Cities: A New Spatial Order?* Malden: Blackwell.
- Marcuse, P. (1989). Dual City: A Muddy Metaphor For a Quartered City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 13(4), 697-708. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1989.tb00142.x>
- Michelle Murray, N. (2014). The politics of looking in Fernando León de Aranoa's *Princesas* (2005). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11(3), 241-253.
- Moyo, A. (2017). Knowing One's Place: Mapping Landscapes in and as Performance in Contemporary South Africa. En M. Nieuwenhuis y D. Crouch, (eds.), *The Question of Space: Interrogating the Spatial Turn Between Disciplines* (pp. 23- 42). Londres: Rowman & Littlefield.
- Nogué, J. (2009). Paisajes de frontera: los límites de la ciudad, *Mètode: Anuario*, 104-111.
- Nogué, J. (2011). Otros mundos, otras geografías. Los paisajes residuales, *Revista da ANPEGE*, 7(1), 3-10. <https://doi.org/10.5418/RA2011.0701.0001>

- Quintana, A. (2008). Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español. En P. Feenstra y H. Hermans (eds.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* (pp. 251-264). Amsterdam: Rodopi.
- Roberts, L. (2018). The Question of Space: A Review Essay, *Humanities*, 7(2), <https://doi.org/10.3390/h7020042>
- Sanjuán-Pastor, C. (2013). Imágenes del margen en la ciudad global española: la “mujer de la calle” como metáfora espacial en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar y en *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa. *Letras Femeninas*, 39(1), 49-66.
- Schimanski, J. H. (2015). Reading Borders and Reading as Crossing Borders, *Transactions*, 22, 91-107. Recuperado de <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-68230>
- Schimanski, J., Wolfe, S. (2013). The Aesthetics of Borders. En K. Aukrust (ed.), *Assigning Cultural Values* (pp. 235-250). Frankfurt: PL Academic Research.
- Stavrides, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- Van Liew, M. (2012). Transnational Reciprocity: Liminal Love in Fernando León de Aranoa's *Princesas*. *Quarterly Review of Film and Video*, 29(5), 450-457.

EL PAISAJE FRONTERIZO DE UN CINE CALLEJERO: MADRID EN PRINCESAS

Resumen

El objetivo de este estudio es explorar el retrato del espacio urbano en la película *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005). En una intersección entre los estudios del espacio fílmico y la geografía y las fronteras urbanas, el marco teórico de este artículo aborda una nueva visión a una de las películas que fue considerada un síntoma de cambios estéticos del cine español al inicio del nuevo milenio. La película procede a una lectura crítica de Madrid en pleno cambio sustancial hacia la globalización, poniendo de relieve los espacios urbanos invisibilizados y marginados. El rasgo importante de la película es su aproximación a los personajes fronterizos que atraviesan las fronteras invisibles de la ciudad en su negociación cotidiana con la interpelación espacial. De ahí que el enfoque principal de este estudio sea examinar la relación entre este retrato fílmico con las diferentes islas urbanas y sus correspondientes fronteras.

Palabras clave

Cine callejero; espacio fílmico; cartografía fílmica; paisaje fronterizo; islas urbanas.

Autor

Farshad Zahedi, desde 2008, es doctor en Historia del cine. En la actualidad, es profesor titular en la Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Comunicación, donde imparte docencia en asignaturas como Historia de los Medios y Estudios Fílmicos, y es miembro del grupo de investigación TECMERIN. En los últimos años ha publicado ampliamente sobre sus intereses en la geopolítica fílmica e historia del audiovisual. Contacto: fzahedi@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Zahedi, F. (2023). El paisaje fronterizo de un cine callejero: Madrid en *Princesas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 125-140.

THE BORDERSCAPE IN A STREET FILM: MADRID IN PRINCESSES

Abstract

The objective of this study is to explore the portrait of Madrid in *Princesses* (Princesas, Fernando Leon de Aranoa, 2005). At an intersection between studies of film space, urban geography, and the recent border studies, the theoretical framework of this paper is applied to a film that was considered a symptom of aesthetic changes in Spanish cinema at the beginning of the new millennium. The film offers a critical reading of Madrid in the midst of substantial changes toward globalisation by focusing on its invisibilised and marginalised urban spaces and their inhabitants. An important feature of the film is its exploration of subaltern characters who cross the city's invisible borders in their day-to-day negotiation with the spatial interpellation. The main focus of this paper is therefore on examining the relationship of this film portrait with different urban islands and their corresponding borders.

Key words

Street Film; Film Space; Film Cartography; Borderscape; Urban Islands.

Author

Farshad Zahedi received his PhD in Film History in 2008. He is a senior lecturer at Universidad Carlos III de Madrid's Department of Communication, where he teaches Media History and Film Studies. He also is a member of the TECMERIN research group. In recent years, he has published widely about his research interests in the geopolitics of film. Contact: fzahedi@hum.uc3m.es

Article reference

Zahedi, F. (2023). The Borderscape in a Street Film: Madrid in *Princesses*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 125-140.

recibido/received: 05.10.2021 | aceptado/accepted: 17.10.2022

Edita / Published by



Licencia / License



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

MADRID (DES)CONOCIDA EN EL CINE DE CARLOS VERMUT. PARODIA, IDENTIDADES, BARRIOS Y BORDES*

MARTA GARCÍA SAHAGÚN

LUIS DELTELL ESCOLAR

INTRODUCCIÓN

El teórico Kevin Lynch plantea que, en la construcción de las imágenes de las ciudades, existen diversos elementos urbanísticos y paisajísticos esenciales entre los que destacan tres: los «barrios», los «bordes» y los «hitos» (Lynch, 2014: 16). No sorprende que en las representaciones cinematográficas de las urbes exista un canon, a veces obvio y explícito, transmitido por los «hitos» o lugares de referencia —como pueden ser la torre Eiffel, el Coliseo o la estatua de la Libertad—, que configura su «imagen pública» (Lynch, 2014: 16-17). Pero también existe un canon literario y cultural más profundo y social que relaciona los géneros filmicos con los espacios, como es el caso del cine negro para la representación de San Francisco o el sueño americano para el cine del oeste (Fernández Santos, 2014). Gracias a estos iconos visuales, y a los personajes que pueblan esas historias, se genera un «imaginario territorial colectivo» (Gámir

Ortueta y Manuel Valdés, 2007: 169). En el caso de la ciudad de Madrid este imaginario se conformaría a través de las imágenes de la Puerta de Alcalá o de la Gran Vía y su ámbito literario directo, o filtrado, sería el sainete (Ríos Carratalá, 2002; Castro de Paz y Cerdán, 2011). Así, desde las primeras representaciones como *Clarita y Peladilla van al foot-ball* (Benito Perojo, 1914) hasta las obras de Pedro Almodóvar —sirva de ejemplo el homenaje a *La revoltosa* (Ruperto Chapí, 1897) en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)—, lo sainetesco ha estado presente de forma directa en muchos de los films ambientados en la capital de España. De hecho, el gran acierto de Peladilla, el imitador hispano de Charlot, era que transformó al personaje de Charles Chaplin en un madrileño de pura cepa que asistía a uno de los primeros *derbis* de la historia (Vales Fernández, 1997). Gracias a estas estrategias que relacionan el ámbito espacial con el cultural resulta fácil identificar rápidamente las películas con sus ciudades: San Francisco con *Vér-*

tigo (*de entre los muertos*) (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958), París con *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963) o Madrid con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988).

El proceso de Carlos Vermut (Madrid, 1980) en su representación de la capital es radicalmente distinto. Tres de sus largometrajes y uno de sus cortometrajes se ambientan en esta ciudad, pero el cineasta ha evitado los «hitos» urbanísticos y los tropos literarios derivados del sainete cinematográfico y ha construido una representación urbana completamente alejada de lo esperado. Los tópicos espaciales han quedado diluidos en su cine y aunque los personajes vivan en «barrios» del centro y confiesen que les gusta la ciudad, ellos ni evocan ni recuerdan en nada a los modelos característicos del cine precedente. Por supuesto, en las obras de este director también se identifica la urbe, pero evita mostrar los lugares más reconocibles, esos «hitos» a los que se refería Lynch. Es en el ambiente de las calles, las casas y los bares donde conseguimos situar una acción que podría desarrollarse, en principio, en cualquier otra localización o ciudad. Pero la elección del director no es intrascendente: Madrid funciona como un recipiente donde los discursos sobre la identidad se suceden a la vez que juega con referencias extranjeras para ofrecer una nueva lectura del espacio. La intertextualidad, como sello del director, permite que de la capital española viajemos a lugares exóticos y/o aciagos, ofreciéndonos un subtexto conformado por elementos que, para completar el significado, el espectador debe interpretar:

Las mil formas distintas de actuar y vivir en una sociedad determinada —y determinante— desembocan en un constante juego entre lo utópico y las múltiples realidades factuales posibles [...]. Esto se constata con claridad en contextos de mezcla de culturas (inmigración, por ejemplo), pero también sucede en un espacio más o menos homogéneo como en principio es Madrid para un madrileño (Del Río Castañeda, 2020: 24).

Precisamente, desde la perspectiva académica, el cine de Carlos Vermut se ha analizado, sobre todo, bajo el concepto de intertextualidad —por las continuas referencias cinematográficas, musicales o literarias que aparecen en sus películas (Barranco, 2015; Bustos Segarra, 2016)— o de mixtura —por el trampantojo entre la identidad española y la nipona (Gutiérrez, 2019) que caracteriza sus trabajos—. Sin embargo, nunca se ha abordado el uso de los espacios y localizaciones —en concreto, la representación de Madrid— en su filmografía.

Vermut sitúa sus películas en territorio español, introduciendo apreciaciones sobre el significado de España o sus costumbres, tanto en el diálogo como en la trama. Estamos ante un terreno conocido: casas de clase media española y calles madrileñas donde se introducen referencias que transportan a lo desconocido, al misterio y a lo siniestro. Es aquí donde podemos obtener dos lecturas: una, más real, definida por lugares conocidos con los que nos identificamos y otra, la fantástica —y, a veces, terrible—, que surge del modo con el que el director decide contar la historia.

El antropólogo cultural Edward Hall (1995) señaló, para explicar la calidad artística de las imágenes fotográficas, la presencia de dos conceptos en apariencia similares: convenciones visuales y visión convencional. En el cine de Vermut se utilizan las convenciones visuales para acercarnos a los personajes y a las historias, pero también para reinterpretarlas y crear un subtexto rico en metáforas que logra sellar su identidad como artista e impregna la obra con su estilo personal. La importancia del espacio en sus películas es, por ende, más alta de lo que en principio pueda parecer —al no existir un elemento típicamente reconocible de la ciudad—. Facilita el acercamiento del público a la historia y a los personajes por medio de dicha convención —un entorno conocido, aunque no completamente definido— que permite el despliegue de la «fantasía» que compone la segunda lectura. De este modo, sus historias aportan distintas

LA OBRA DE CARLOS VERMUT SE CARACTERIZA, ENTRE OTRAS COSAS, POR CONTAR HISTORIAS EXTRAORDINARIAS EN ÁMBITOS Y MARCOS QUE RESULTAN COTIDIANOS Y, MUCHAS VECES, DOMÉSTICOS

interpretaciones que las alejan de esa visión convencional mucho más simple.

La obra de Carlos Vermut se caracteriza, entre otras cosas, por contar historias extraordinarias en ámbitos y marcos que resultan cotidianos y, muchas veces, domésticos. Los personajes pasean por la ciudad, van a bares, cafeterías e interactúan en sus casas. Cada uno con diferentes problemáticas, es posible una identificación entre el público y ellos en su cotidianidad. Sin embargo, el punto de vista desde el que el director decide contar la historia hace que se componga un relato fantástico, de ciencia ficción, de superhéroes o mágico; y, a veces, oscuro y trágico. Vermut señala cómo es atraído por ese límite entre la realidad y la ficción: «Me hace gracia eso, ese punto en el que la ficción en la que estamos acostumbrados confronta con la realidad; me parece fascinante. Cómo de repente una persona, que resulta ser un superhéroe, reacciona de manera real» (Numerocero, 2012). Esta dualidad entre lo creíble y lo increíble aporta calidad a la obra del madrileño, cuyo modo de narrar desdibuja la unicidad del género cinematográfico para fusionar varios de ellos a la par que muestra un contexto cotidiano donde la ciudad cumple un papel importante.

Para este análisis hemos escogido cuatro films de Carlos Vermut: el cortometraje *Maquetas* (2009), y los largometrajes *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Mantícora* (2022). Se ha dejado fuera un largometraje, *Quién te cantará* (2018), varios cortometrajes y videoclips, así como una extensa producción como autor de cómics. En la investigación se abordarán los espacios exteriores

de la capital, sin tener en cuenta los interiores. En las cuatro obras seleccionadas las tramas y las narrativas son corales, siguen una estructura de «minitráma» (McKee, 2009) y, si bien están filmadas en Madrid, su argumento principal no apela a la urbe, sino a problemas sociales y éticos, ya sean reales o imaginarios. Además, en las dos últimas películas seleccionadas los temas son abiertamente polémicos y dramáticos.

Creemos que estas cuatro obras ofrecen una posible entrada a la propuesta estética de Vermut sobre el espacio urbano. Las dos primeras —*Maquetas* y *Diamond Flash*— por medio de la parodia, entendida como una estrategia a veces cómica y otras seria. Y los otros dos largometrajes —*Magical Girl* y *Mantícora*— por una relectura de Madrid como una ciudad de bordes y barrios, en el modelo propuesto por el ingeniero y urbanista Kevin Lynch.

LA PARODIA: MAQUETAS Y DIAMOND FLASH

Linda Hutcheon, en los años ochenta del siglo pasado, investigó sobre la poderosa atracción que la parodia ejercía sobre los creadores posmodernos. Para ellos, este tropo literario suponía una fascinación crítica y un impulso creativo. Las dos primeras obras de Carlos Vermut se pueden entender como una herencia de ese influjo posmoderno. *Maquetas* y *Diamond Flash* son, en primer lugar, pero no únicamente, parodias de otros textos: películas del género de terror y de superhéroes. Parodias que se caracterizan no por la burla directa, sino por un «distanciamiento» inquietante:

La parodia, entonces, en su «transcontextualización» e inversión irónica, es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo trabajo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. Pero esta ironía podría ser lúdica tanto como despectiva: puede ser críticamente constructiva tanto como destructiva. El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del

humor, sino del grado de compromiso del lector con el «vaivén» intertextual que se da entre la complicidad y la distancia (Hutcheon, 1985: 14).

Maquetas, filmado en 2009, es un breve falso documental galardonado en la VII Edición de Notodofilmfest. Según el cineasta Nacho Vigalondo, director de esa edición del certamen, fue premiado «por reírse y denunciar las trampas de lo lacrimógeno, por reírse de nosotros» (El Mundo, 2009). Se trata de una serie de testimonios de personas que se encuentran en diferentes emplazamientos y narran un hecho traumático en el que perdieron algo o a alguien. Durante todo el cortometraje, Vermut reutiliza —es decir, parodia— el tono y la estructura de los reportajes televisivos. Uno de los personajes señala que jugaba en el equipo de fútbol del Boadilla y que el día de la tragedia cogió el autobús para entrenar a unos niños e ir a Puerta Bonita —conocido centro educativo de la ciudad—. Mientras el protagonista habla, vemos desde el puente de San Isidro la ribera del Manzanares completamente nevada. Tras el hombre hablan dos mujeres con dramas similares, que han perdido al marido y a la hija respectivamente en incidentes inexplicables. Finalmente, se resuelve el enigma: la tragedia se desató por el ataque de un monstruo gigante —a modo de King Kong o Godzilla—. En las últimas escenas se ve una ciudad de cartón piedra —una maqueta— arrasada por un dragón de tres cabezas que arroja fuego por la boca y desintegra los edificios y las estructuras. Una cartela final indica: «Cada vez que un monstruo gigante ataca una ciudad, miles de personas se convierten en víctimas anónimas. Este es un homenaje a todas y cada una de ellas».

El Madrid de *Maquetas* no se parece al del cine precedente, no es un Madrid sainetesco, sino que se refiere directamente a ese modelo previo al que está parodiando: las ciudades norteamericanas y japonesas que son devastadas en las películas de monstruos gigantes. Vermut podía haber descontextualizado completamente su relato; pero, sin embargo, realiza la propuesta contraria. Sitúa a

uno de sus personajes en el puente barroco de San Isidro, lo que en palabras de Kevin Lynch sería un «hito»; es decir, un lugar reconocible y visible (Lynch, 2014). Así, el cineasta indica claramente que la historia se ambienta en la capital de España, pero ni la trama ni el tono son los esperados en un film sobre esta ciudad, provocando un «distanciamiento» inquietante.

En su primer largometraje, *Diamond Flash*, Vermut reutiliza la estrategia de la parodia. Se trata de distintas historias con un nexo en común: un misterioso superhéroe cuyo nombre da título al relato. La película se realizó con apenas 20.000 euros de presupuesto, tras lo que el director diría que producirla «fue un infierno en la tierra» y pensó «que no volvería a hacer cine nunca más» (Medina, 2017). *Diamond Flash* aborda los conflictos de cinco mujeres: Violeta (Eva Llorach), cuya hija ha desaparecido; Elena (Ángela Villar) enamorada del superhéroe (Miquel Insua) e inmersa en una relación tóxica con su novio maltratador; Juana (Ángela Boix), que se dedica a retener y cuidar a las niñas secuestradas en un hotel de las afueras de Madrid; Lola (Rocío León), novia de Juana, que busca vengar a su hermana desaparecida; y Enriqueta (Victoria Radonic), la cabecilla de la banda criminal que pasa sus días en un bar hablando con desconocidos. Aunque no es el tema de nuestra investigación, este espacio es reconocible como el local Picnic.

La película, filmada en Madrid, sobre todo muestra escenas rodadas en interiores. Estas tuvieron lugar en «las casas de sus amigos y poco más» (CENDEAC, 2013). Los exteriores muestran el barullo de las calles de la capital, con sus balconadas características. Según Madrid Film Office, la película se rodó en el distrito Centro, aunque identificamos también calles del barrio de Arganzuela (Martínez Ros, 2014). En la búsqueda de la hija de Violeta vemos al personaje en una parada de autobuses de la capital y reconocemos varios vehículos de la EMT al pasar. También observamos cómo la protagonista atraviesa uno de los puentes de Ma-

drid Río —prácticamente al lado de donde filmó una de las falsas entrevistas de *Maquetas*—. Estos elementos nos redirigen, inevitablemente, a las calles de Madrid, pero no tanto a los «hitos», sino a lo que Lynch denomina «barrios», los espacios de vida doméstica o de convivencia. Es aquí donde la propuesta de representación de Vermut se hace más atractiva, pues nada evoca a las corralas del sainete o del cine disidente de los años cincuenta, sino que son barrios madrileños distintos y más actuales. Los «barrios» pierden su significación tradicional en la literatura y el cine español para devenir en otros espacios.

En este film, Vermut logra que la propia película desemboque en una autorreflexión sobre el cine de superhéroes y sobre el modo de representación de la ciudad. Se trata de una mirada al «arte como arte» a la forma misma, que es, según dice Linda Hutcheon, uno de los hallazgos de la parodia como estrategia estética: «La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social» (Hutcheon, 1993: 8). Vermut, en *Diamond Flash*, habla de Madrid, de los barrios castizos y, al mismo tiempo, se distancia de esa tradición imperante en la representación de lo popular en la capital de España.

LOS «BORDES» Y «BARRIOS»: MAGICAL GIRL Y MANTÍCORA

En 2014 Carlos Vermut estrenó la que es, hasta la fecha, su película más premiada: *Magical Girl*. El film recibió la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la Concha de Plata al Mejor Director. Fue nominada a siete premios Goya —ganó uno, el de Mejor actriz protagonista: Bárbara Lennie— y a ocho premios Feroz —consiguiendo cuatro: otra vez Mejor actriz protagonista, y también Mejor actor de reparto (José Sacristán), Mejor guion y Mejor cartel—. De nuevo, en esta película se abordan varias historias relacionadas en-

VERMUT EN *DIAMOND FLASH* HABLA DE MADRID, DE LOS BARRIOS CASTIZOS Y, AL MISMO TIEMPO, SE DISTANCIA DE ESA TRADICIÓN IMPERANTE EN LA REPRESENTACIÓN DE LO POPULAR EN LA CAPITAL DE ESPAÑA

tre sí: la de Luis (Luis Bermejo), un padre que quiere regalar a su hija enferma, Alicia (Lucía Pollán), un disfraz inspirado en el estilo *anime*, pero carece del dinero para realizar la compra; la de Bárbara (Bárbara Lennie), una chica con problemas psiquiátricos que se ve empujada a hacer algo que no quiere para conseguir dinero y la de Damián (José Sacristán), un profesor que acaba de salir de la cárcel. Se trata de un film en el que, como asegura su director, el chantaje es el eje central, evidenciando una red de historias donde distintos personajes se ven empujados a practicarlo (Cursos de verano Complutense, 2015). El rodaje tuvo lugar en la Comunidad de Madrid y en Segovia —únicamente se filmó en la vieja prisión, actualmente un museo y centro de creación La Cárcel—. En la capital de España se filmó en el distrito Centro, Salamanca, Latina y Usera (Madrid Film Office).

En *Magical Girl* es posible distinguir diferentes estratos sociales según el lugar de la ciudad donde viven o se mueven los personajes. Mientras el personaje de Bárbara habita en una casa de un barrio acomodado (Salamanca), Luis tiene el portal de su casa en La Latina. El bar (Bar Villablanca) donde se reúne con Damián, al final de la película y el garaje donde el amigo de Damián le provee de la pistola están sitios en Usera. Luis viaja en transporte público, Bárbara en coche y Damián va a todas partes andando. La decoración de sus casas también indica esta diferencia social. El comedor de Luis, que está en el paro, es más modesto que el de Bárbara y su marido, mientras que Damián, solitario y recién salido de la cárcel, posee un salón con pocos elementos y carente de decoración.

Una vez más el director madrileño evita la representación de los «hitos» urbanos o paisajísticos para centrarse en los «barrios» y, de nuevo, estos espacios aparecen en un tono y con una caracterización que en nada recuerdan al sainete popular. Por supuesto, estos lugares que recorren los protagonistas reflejan esos estratos sociales antes citados. Bárbara acude a pedir ayuda a su amiga Ava, que vive en un chalet de lujo a las afueras de la capital, así como termina visitando la mansión de Oliver Zoco, que tiene su localización en el Castillo de Viñuelas, al norte de Madrid (Tres Cantos). Luis recorre calles de La Latina, acude a lugares públicos como la librería o el bar de debajo de su casa. Se topa con Bárbara cuando decide robar una joyería sita bajo la vivienda de ella, en la calle Claudio Coello. Damián, tras pasar por la cárcel y volver a empezar, sigue a Luis en su rutina (biblioteca, casa) para acabar ajustando cuentas con este en un típico bar español (Bar Villablanca). Estos barrios madrileños, por tanto, definen a los personajes en tanto que les proveen de su contexto y, a la vez, ayudan a justificar los acontecimientos que se suceden.

Tal vez, el espacio más significativo del film es aquel que no llegamos a conocer, «la habitación del lagarto negro», que se encuentra en la mansión de Zoco a las afueras de Madrid. Esta vivienda está separada de lo urbano por un «borde» vegetal: un gran bosque de encinas. Esta localización se rodó en el Castillo de Viñuelas y allí tiene lugar precisamente uno de los monólogos más relevantes de la película sobre la identidad española, enfatizado por los cuadros barrocos de personajes nobles que ilustran el fondo de la estancia principal. Oliver, un proxeneta sádico, le pregunta a Bárbara si le gustan las corridas de toros; algo que ella niega. El hombre continúa:

A mí tampoco me gustan demasiado. Pero es curioso que sea concretamente España el país en el que la tauromaquia es más popular. ¿Sabes por qué España es un país en eterno conflicto? Porque no tenemos claro si somos un país racional o emocio-

nal. Los países nórdicos, por ejemplo, son países cerebrales. Sin embargo, los árabes o los latinos han aceptado su lado pasional sin complejo ni culpa. Ellos, unos y otros, saben qué lado predomina. Los españoles estamos en una balanza que está suspendida justo en la mitad. Así somos los españoles, como las corridas de toros. ¿Y qué son las corridas de toros? La representación de la lucha entre el instinto y la técnica. Entre la emoción y la razón. Tenemos que aceptar nuestros instintos y aprender a lidiar con ellos como si fuesen un toro para que no nos destruya (Aquí y Allí Films, 2014).

El monólogo supone un distanciamiento con la representación de Madrid, situado en la mansión detrás de ese encinar que hace de «borde» paisajístico. Las palabras de este personaje oscuro y cruel hablan de lo popular y lo madrileño, pero revierten su significado. No hay de nada sainetesco o de la bondad de los personajes de este género chico. Sin embargo, esta no es la primera vez que se habla abiertamente sobre la cultura o sociedad española durante el metraje de la película. España está presente en el discurso a través de la propia ciudad de Madrid. Como señala Del Río Castañeda, «Carlos Vermut estrenó el largometraje *Magical Girl*: un título en inglés, en referencia a la cultura japonesa, para hablar de Madrid» (2020: 21). Desde los toros al deporte —como señala Damián, «no ser futbolero es pecado mortal en este país»—, los discursos del Rey, la corrupción o los recortes en educación están presentes en los diálogos. También vemos un acercamiento a través de la comida, como el momento en el que Ava concede a Bárbara verla si trae churros o la elección de tomar licor café o un vino rioja. También hay referencias concretas a elementos de la cultura, como el libro de *La Colmena*, que Luis se resiste en principio a vender al peso porque Cela es un premio Nobel, o el texto que el mismo personaje elige para que Bárbara le entregue el dinero: la Constitución Española. Y, por supuesto, está el tema musical principal de la película, la canción «Niña de fuego» interpretada por Manolo Caracol que, curiosamente, ha dado

título a la película en otros países y que subraya el subtexto español por encima del internacional, que sí otorga la denominación «Magical Girl».

Madrid se dibuja por medio de los diálogos y de la imagen, pero siempre de una manera distante. Podemos verla a través de la ventana de la casa de Luis, lo que nos recuerda a una composición característica de Vermut: el individuo de espaldas frente a la urbe, que también aparece en sus viñetas. Asimismo, encontramos referencias directas a los lugares de encuentro, como la Plaza del Humilladero, la Biblioteca Pedro Salinas en Puerta de Toledo o el Hospital San Gabriel. Además, reconocemos locales como la Librería Juanito, en la plaza General Vara del Rey o la Taberna Copla. El lugar público más reconocible sería, sin embargo, uno de poco interés turístico o cultural: la pasarela sobre la M-30 en Fuencarral-El Pardo, que también nos recuerda a la tomada en *Diamond Flash* durante la búsqueda de la hija de Violeta. Sin embargo, «al igual que para los personajes, la comprensión del Madrid representado será incompleta, parcial y agujereada también para el espectador» (Del Río Castañeda, 2020: 24).

Además, la cultura española y castiza madrileña conviven a su vez con continuas referencias al mundo asiático, lo que logra aportar una segunda lectura al texto. Aunque estas referencias parecen pivotar sobre el mundo de Alicia —cuyo apodo entre sus amigas es Yukiko (los de sus amigas son Makoto y Sakura), su habitación está repleta de dibujos de *anime*, se presenta con la canción *Haru Wa Sara Sara* de Yoko Nagayama y quiere un vestido de Magical Girl de Megumi—, también encontramos referencias en las otras dos historias. Bárbara viste de un modo depurado, con cuellos prácticamente ausentes y pantalones holgados, inspirado claramente en el estilo japonés. De hecho, utiliza una sombrilla en su visita a Ava. De igual modo, se hace una herida en el entrecejo que nos recuerda a la gema que llevaba el personaje del manga *Sailor Moon* (Naoko Takeuchi, 1991), y bebe un licor con ese mismo nombre justo antes

de conocer a Luis. Del mismo modo, Damián acude a una tienda de alimentación cuya tendera de origen chino habla perfectamente español, pero él insiste en que le diga cómo se dice «gracias» en mandarín.

Vermut juega con la dualidad de dos identidades culturales distintas que sirven para diferenciar dos modos de entender la misma historia. Por un lado, un drama social que se inicia por la necesidad de un padre en paro de satisfacer los deseos de su hija moribunda. Y, por otro, una película sobre una mujer mágica (que no enferma) que logra que su ángel de la guarda —así es como llama Bárbara a Damián— la salve. Es el enfrentamiento entre la niña de fuego con la chica mágica, más propia de una historia gráfica o un cómic. También se trata de una mezcla de la realidad española con el cuento japonés. De esas dos lecturas nace el subtexto de la dualidad presente en su cine. La ciudad sirve de contexto pero, al mismo tiempo, de herramienta para reforzar esa realidad que nos acerca a los personajes. Es por ello que no hace falta mostrar Madrid como una ciudad esplendorosa llena de «hitos», con grandes avenidas, monumentos conocidos y arte, sino como una localidad que funciona como nexo de la identidad española. La urbe sirve en tanto que es conocida precisamente en sus imágenes menos conocidas, en su día a día, en el modo de vida de sus habitantes: en su convención visual. Así, nos muestra un espacio que es para el espectador desconocido y conocido casi al mismo tiempo.

Mantícora es la obra más compleja de Carlos Vermut hasta la fecha. Algunas de las cuestiones que trata son tan siniestras y abyectas que su análisis resulta difícil. El film aborda la pederastia, el maltrato y el suicidio —o intento de suicidio—; temas que, por supuesto, nunca protagonizaban el cine sainetesco madrileño. En este caso, el director sí utiliza «hitos» como el Museo Nacional del Prado o la Filmoteca Española. Sin embargo, el modo de hacerlo se aleja de la estética del sainete, donde estas localizaciones estereotipan la ciudad crean-

do imágenes fáciles de reconocer. Carlos Vermut utiliza estos dos «hitos» solo en un momento de la película, para mostrar cómo el personaje intenta encajar en lo tópico o, al menos, en la normalidad. Estas dos visitas a «hitos» presentan un valor narrativo muy significativo. La secuencia en la sede del cine Doré y, también, los paseos de la pareja protagonista por las calles del centro recuerdan a las obras de Jonás Trueba, otro director madrileño que tiende a alejarse de lo sainetesco en sus películas. La Filmoteca Española no se retrata como un lugar castizo, sino más bien como un espacio de encuentro.

Por otro lado, la visita del Museo Nacional del Prado y, muy especialmente, el recorrido en la sala de las *Pinturas negras* de Goya, se aleja de una mirada turística, aunque sea uno de los museos más visitados de España, para adentrarse en el universo del protagonista: el artista que crea monstruos en la soledad de su vivienda. Antonio Buero Vallejo escribió unos versos dedicados a estas obras del pintor aragonés, que encajan también con las gárgolas y mantícoras que Julián modela: «Ahora las tinieblas / devoran colores / sobre el sucio yeso» (Buero Vallejo, 1994: 20). Lejos de una visita a un «hito» urbano, el recorrido en la pinacoteca parece adentrarnos en la oscuridad que ha surgido en los hogares de Goya y Julián.

La película narra la historia de un joven y solitario diseñador de personajes de videojuegos llamado Julián. El hombre está generando con su ordenador un monstruo en tres dimensiones que recuerda a las antiguas mantícoras, quimera mitológica con cabeza de humano y cuerpo de animal cuadrúpedo. Un día, mientras trabaja, Julián debe socorrer a su vecino de diez años de un incendio fortuito. Tras este encuentro Julián continúa su vida, avanza en la creación de su monstruo y conoce a una mujer, Diana, con quien intenta establecer una relación. Sin embargo, en Julián existe una pulsión de pederastia y modela en 3D la figura de su vecino menor en tres dimensiones. Julián decide abandonar su casa y su barrio y se retira a las afueras de Madrid

para vivir lejos de ese deseo. Sin embargo, la empresa descubre el avatar virtual del menor y expulsa a Julián. También Diana se separa de él, avergonzada tras conocer sus pulsiones. Julián acude a la casa de su vecino, consigue engañar al niño para que le deje entrar en casa y le droga. Pero en el momento que parece que va a abusar, o matar, al menor, Julián se arroja por el balcón. El film termina con Diana cuidando a Julián, que ha sobrevivido a la autodefensación, pero ha quedado tetrapléjico, como una extraña mantícora.

Del mismo modo, el film renuncia completamente a cualquier representación paisajística o edulcorada de la ciudad; no existen «hitos» más allá de los mencionados, pero ni siquiera los «barrios» son lugares agradables y entrañables. Madrid es, como la trama, un lugar oscuro y violento. Existe una intención clara en el largometraje en mostrar cómo Julián abandona el centro de la ciudad, es decir el «barrio» —y los «hitos»— para situarse en el «borde» de la urbe. Huye de su deseo —que se encuentra en la puerta de al lado de su casa madrileña— para retirarse a las afueras, protegido por ese límite, o «borde» en palabras de Lynch, que conforman las grandes carreteras de circunvalación. El propio Julián es consciente de esa necesidad de situarse y de aislarse en los límites de la urbe.

Lo mismo que ocurría en sus primeras películas, Madrid y sus continuas referencias a sus calles y a sus barrios se vuelven un sustrato de verosimilitud en el relato. Así, Vermut utiliza lo madrileño no como una forma típica y tónica de representación sino como un anclaje para poder armar la que es hasta la fecha su película de argu-

VERMUT UTILIZA LO MADRILEÑO NO COMO UNA FORMA TÍPICA Y TÓNICA DE REPRESENTACIÓN SINO COMO UN ANCLAJE PARA PODER ARMAR LA QUE ES HASTA LA FECHA SU PELÍCULA DE ARGUMENTO MÁS SINIESTRO

mento más siniestro. Lo más terrible de este film es que Julián puede ser un ciudadano más: un madrileño cualquiera.

CIERRE

La dualidad y las metáforas del cine de Vermut se inscriben como buenos enunciados, según los planteamientos de Hall, con suficiente información para leer lo expuesto a través de la propia experiencia, necesitando de tiempo y un entendimiento más allá de las convenciones visuales para procesar los verdaderos significados. Todo ello ocurre a niveles más profundos de lectura. En principio, la premisa que plantea el artista en su filmografía es sencilla: varias historias se entrecruzan en Madrid, un entorno conocido, para mostrarnos personajes que pueden resultar cercanos. Así, podemos hacer un primer visionado más creíble y realista de la historia. Por otro lado, la intertextualidad generada a través de las referencias a otras culturas y estéticas —sobre todo, la japonesa— nos permite interpretar estas historias desde otro enfoque, afectando al género cinematográfico y haciéndonos pensar que estamos ante películas de ciencia ficción, de superhéroes o fantásticas. El modo de relatar de Vermut resulta clave para desarrollar este tono, a veces paródico.

En las películas analizadas la mayoría de las escenas acontecen en interiores —casi siempre hogares o espacios domésticos—. Es ahí donde podemos conocer más sobre el nivel de vida de los personajes o empatizar con lo que comen o cocinan, reconociendo comportamientos y elementos cotidianos en el propio público. Los interiores de los locales de Madrid —bares, librerías— y las calles —con las paradas de autobuses, pasarelas— también nos acercan a los personajes a través de la identificación, lo que facilita la empatía con ellos y sentir de cerca el conflicto. Los exteriores de Carlos Vermut evitan, como hemos visto, los «hitos» reconocibles, mostrando casi siempre una ciudad de «barrios» o de «bordes».

Madrid, en este punto, se muestra como un elemento de anclaje que facilita la credibilidad de la historia, la realidad de los personajes y sus situaciones. La urbe no aparece con protagonismo paisajístico, sino como complemento que subraya esa cercanía de los personajes. Por eso casi no aparecen los «hitos»; es decir, no se filman ni los grandes monumentos ni los emplazamientos turísticos, salvo la excepción del Museo Nacional del Prado. La ciudad se construye como una urbe conocida, a través de ciertos elementos propios de la convención visual, pero sin recurrir nunca al tópico. Así, esta convención visual no cae en la repetición de lo sainetesco, sino que genera un nuevo modo de representación de lo madrileño.

Ese es precisamente el gran acierto del cine de Carlos Vermut en relación al espacio: su visión de la ciudad de Madrid se aleja poderosamente de lo sainetesco o lo popular. Vermut es, sin duda, un director con una visión personal y poderosa de su patria chica y, a diferencia de la mayoría de los cineastas, no utiliza los tropos del sainete o una reinterpretación de los mismos. Por el contrario, este artista madrileño recurre a la parodia y a los «bordes» y «barrios» para describir una ciudad reconocible y al mismo tiempo misteriosa —incluso, a veces, siniestra—. Madrid nos resulta (des)conocida. ■

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FICMATUR. *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788).

Además, se ha realizado gracias al grupo de investigación ESCINE (Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos) de la Universidad Complutense de Madrid y al grupo de investigación TENCOM (Tendencias de la Comunicación Audiovisual, Social y Empresarial) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

REFERENCIAS

- Barranco, S. G. (2015). Perversiones espectaculares y espectadores perversos en *Viridiana* y *Belle de Jour* de Luis Buñuel y *Magical Girl* de Carlos Vermut. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 35(2), 35-61.
- Buero Vallejo, A. (1994). *Obra completa. Tomo II: Poesía narrativa ensayos y artículos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bustos Segarra, M. (2016). *Intertextualidad y costumbrismo en el cine de Carlos Vermut*. Trabajo Fin de Grado. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/152365>
- Castro de Paz, J. L., Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CENDEAC (2013). *Carlos Vermut. Diamond Flash (2011)*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=361>
- Cursos de Verano Complutense (2015). *Entrevista con Carlos Vermut* [Video de Youtube]. Recuperado de <https://youtu.be/MFq0bXSuIyk>
- El Mundo (2009). Los cortos 'Maquetas' y 'El Extraño' comparten el gran premio del Notodofilmfest. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/01/cultura/1238607270.html>
- Fernández-Santos, Á. (2014). *Más allá del Oeste*. Barcelona: Debate.
- Gámir Orueta, A., Manuel Valdés, C. (2007) Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E.*, 45, 157-190.
- Gutiérrez, J. V. (2019). Las *magical girls* españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014). En D. Almazán y E. Barlés Báguera (eds.), *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales* (pp. 301-331). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Hall, E. (1995). Convenciones visuales y visión convencional. En S. Yates (ed.), *Poéticas del espacio* (pp. 167-180). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Revista Criterios*, 30, 187-203.
- López Esclapez, B. (2015). Carlos Vermut: Del dibujo al cine. *Artediez*. Recuperado de <https://artediez.es/blog/carlos-vermut-12-de-noviembre/>
- Lynch, K. (2014). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial GG.
- Madrid Film Office (s.f.). *Diamond Flash*. Recuperado de <https://madridfilmoffice.com/produccion/diamond-flash/>
- Martínez Ros, J. (2014). Diamond Flash, o instrucciones para hacer una película de superhéroes en España. *Zona negativa*. Recuperado de <https://www.zonanequivativa.com/diamond-flash-o-instrucciones-para-hacer-una-pelicula-de-superheroes-en-espana/>
- McKee, R. (2009). *El guión. Story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Medina, M. (2017). Vermut: "Rodé con 20.000 euros, fue un infierno y pensé que no volvería a hacer cine". *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-22/carlos-vermut-quien-te-cantara-natalia-de-molina_1369021/
- Numerocero(2012). *Documentocero: Carlos Vermut*. [Video] Recuperado de https://vimeo.com/48251284?embedded=true&source=video_title&owner=7006707
- Del Rio Castañeda, L. (2020). Las fronteras invisibles de *Magical Girl*. Narración aleatoria y mitologías incomprendidas en la representación de una identidad nacional. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VIII(1), 19-46. <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.679>
- Ríos Carratalá, J. A. (2002). *El sainete y el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Vales Fernández, J. M. (1997). *Leyendo en los materiales*. Archivos de la Filmoteca (27), 90-103.

MADRID (DES)CONOCIDA EN EL CINE DE CARLOS VERMUT. PARODIA, IDENTIDADES, BARRIOS Y BORDES

Resumen

En este artículo se aborda la presencia de la ciudad de Madrid en el cine de Carlos Vermut (Madrid, 1980). Para ello, se realiza un recorrido por cuatro de sus películas: *Maquetas* (2009), *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Manticora* (2022). Se analizan teniendo en cuenta la dualidad e intertextualidad que utiliza el director para aportar distintas lecturas a su texto, incorporando referencias a la identidad española y a la cultura asiática. Esto hace que la ciudad sirva como convención visual para reforzar una primera lectura, la que nos permite empatizar con los personajes y sentir cercanía, mientras que la segunda enriquece el discurso a través de un enfoque que modifica el género cinematográfico y aporta un ingrediente fantástico y lejano a la interpretación de la historia. En dos de estos films el cineasta utiliza la parodia como estrategia de formal. En los cuatro, el director renuncia a utilizar «hitos» urbanísticos, en palabras de Lynch, y no repite los modelos castizos del sainete. Vermut dibuja así una ciudad reconocible pero completamente distinta a la representación tradicional que hace de ella la cinematografía previa española.

Palabras clave

Carlos Vermut; *Diamond Flash*; *Magical Girl*; *Manticora*; *Maquetas*; Madrid; Localizaciones; Espacio filmico.

Autores

Marta García Sahagún (Toledo, 1988) es profesora Contratada Doctora en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde también coordina la titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Es doctora con mención europea en Publicidad y Comunicación Audiovisual (UCM) y máster en Literatura, Instituciones Artísticas y Comunicación Cultural (IUIOG). Ha realizado estancias de investigación en París IV Sorbonne y University of Edinburgh. Ha publicado textos científicos en más de veinte revistas y editoriales académicas nacionales e internacionales, así como codirigido y participado en diversos congresos académicos. Compagina su labor docente con la profesional, con experiencia en Madrid, Londres y Nueva York. Contacto: marta.garcia.sahagun@urjc.es

(UN)KNOWN MADRID IN THE CINEMA OF CARLOS VERMUT. PARODY, IDENTITIES, DISTRICTS AND EDGES

Abstract

This article addresses the representation of Madrid in the cinema of Carlos Vermut (Madrid, 1980). To this end, we consider four of his films: *Maquetas* (2009), *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) and *Manticore* (2022). This work analyses Vermut's use of duality and intertextuality, incorporating references to Spanish identity and Asian culture, to produce a two distinct readings of his works. Madrid serves as a visual convention that reinforces the first reading and allows us to approach and empathize with Vermut's characters while the second reading enriches the discourse through genre-modifying strategies that bring about a more fantastical re-interpretation of the story. In two of the films explored here, the filmmaker uses parody as a formal strategy. In all four, the director avoids the use of "landmarks"—in Lynch's words—and avoids recurring to traditional cinema-farce. Vermut shows us a recognizable city, but one that is also completely different from its traditional representations in Spanish Cinema.

Key words

Carlos Vermut; *Diamond Flash*; *Magical Girl*; *Manticore*; *Maquetas*; Madrid; Locations; Filmic space.

Authors

Marta García Sahagún (Toledo, 1988) is a Lecturer at the University of Rey Juan Carlos, Madrid, where she coordinates the degree in Advertising and Public Relations. She holds a PhD (European Mention) in Advertising and Audiovisual Communication (UCM) and has a master's degree in literature, Artistic Institutions and Cultural Communication (IUIOG). She has been a visiting scholar at Paris IV Sorbonne and the University of Edinburgh. She has published texts in more than twenty national and international academic journals and books and has also co-directed and participated in numerous academic conferences. She combines her teaching work with her work as a publicist, with experience in Madrid, London and New York. Contact: marta.garcia.sahagun@urjc.es

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: ldeltell@ucm.es

Referencia de este artículo

García Sahagún, M., Deltell Escolar, L. (2023). Madrid (des)conocida en el cine de Carlos Vermut. Parodia, identidades, barrios y bordes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 141-152.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) is a Professor at the Universidad Complutense de Madrid. He co-directs the Complutense ESCINE research group on film studies. His field of research is the History of the Image, Cinema and Information Science Technologies. In addition, he has directed documentaries and short films with which he has won twenty international awards. He has been a visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. He is currently working on the project *Audiovisual fiction in the Community of Madrid: filming locations and development of film tourism*. Acronym: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contact: ldeltell@ucm.es

Article reference

García Sahagún, M., Deltell Escolar, L. (2023). (Un)known Madrid in the Cinema of Carlos Vermut. Parody, Identities, Districts and Edges. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 141-152.

Edita / Published by



Licencia / License



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

DIÁLOGO

**PELÍCULAS Y AZAR.
UNA VIDA DE CINE
EN LAS CALLES
DE MADRID**

Entrevista con

**FERNANDO
MÉNDEZ-LEITE**

PELÍCULAS Y AZAR

FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, UNA VIDA DE CINE EN LAS CALLES DE MADRID*

ELIOS MENDIETA

LUIS DELTELL ESCOLAR

Fernando Méndez-Leite (Madrid, 1944) es uno de los cineastas más completos del panorama español. Por cineasta entendemos la palabra en toda su amplitud, ya que no solo ha ejercido como director o realizador, sino que se ha de considerar como un hombre de cine que ha recorrido como pocas personas diversos oficios clave de la industria española: director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), profesor, crítico, fundador y director de la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), realizador televisivo, creador de programas sobre cine español, presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y, sí, también guionista y director de cine.

En el curso 1967-1968 ingresó en Madrid en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) aunque, como otros muchos —entre ellos, Juan Antonio Bardem— nunca llegó a diplomarse. En su caso, su

milicancia antifranquista hizo que se fuera alejando de la escuela. Ingresó en Televisión Española cuando era el lugar de prueba de muchos de los jóvenes cineastas —Josefina Molina o Pilar Miró también pasaron por el ente público— y participó en diferentes programas. Ya en la democracia, creó y dirigió *La noche del cine español* que fue, sin lugar a dudas, el primer espacio televisivo que contextualizaba el cine producido en España.

Durante casi veinte años fue profesor de la cátedra de cine de Valladolid. Además, en la década de los noventa abrió la Escuela del Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Fue, como hemos dicho, director general del ICAA durante tres años, en cuyo período la Academia de Cine comenzó a celebrar los premios Goya.

Su ópera prima, *El hombre de moda* (1980), se estrenó con éxito en el Festival de San Sebastián. Este largometraje representaba una ciudad de Madrid



Imagen 1. Fernando Méndez-Leite en el Café Gijón, Madrid

en evolución en plena Transición política. Tres lustros después, llevaría a la pantalla la que se considera la adaptación más importante de *La regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, en una ambiciosa producción de TVE que protagonizaban Carmelo Gómez, Aitana Sánchez-Gijón o Héctor Alterio, entre otros, y que fue el último de la serie de grandes clásicos que se adaptó al tubo catódico. Un cierre a la altura.

Nunca ha dejado de escribir y ser crítico cinematográfico y, sobre todo, es un excelente y entusiasta espectador de películas. Jorge Luis Borges decía que no se enorgullecía de los libros que había escrito, sino de los que había leído, y con Fernando Méndez-Leite se puede hablar no solo de los films que ha hecho sino de todos los que le han acom-

pañado, y de aquellos que ha ayudado a producir o inspirado desde su magisterio de profesor, gestor o académico.

Para esta entrevista hemos quedado en el madrileño café Gijón, lugar de encuentro de cineastas desde su fundación. En este restaurante del paseo de Recoletos han acudido algunos de los creadores más destacados del pasado y del presente siglo, autores de muy diversas disciplinas, desde la pintura o la escultura hasta la literatura y, por supuesto, directores de cine. Nos parecía un lugar icónico y de justicia para citar a nuestro protagonista ya que, como decíamos, en el cine español pocos autores más prolíficos existen que el actual director de la Academia. ■

Hemos escogido el café Gijón porque pensábamos que podría ser un lugar cómodo, cerca de la Academia de Cine y, de golpe, hemos caído que también estaba próximo a la antigua sede la Escuela Oficial de Cinematografía.

Sí, me hace gracia que, desde la puerta de la Academia de Cine, en calle Zurbano, a la entrada de la antigua Escuela Oficial de Cine, que estaba en un palacete en la calle Monte Esquinza, haya unos trecientos metros. Parece como si, seis décadas después, trabajase prácticamente en el mismo sitio, en la misma manzana madrileña. Me viene a la cabeza continuamente esa idea de que estoy aquí, donde empezó todo, a un paso de la vieja Escuela Oficial de Cine donde cursé el primer año, porque luego ya nos fuimos a la sede en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuando inauguraron el edificio de la carretera de la Dehesa la Villa.

Se ha dicho muchas veces que la EOC era un lugar de encuentro en ese Madrid franquista de los años sesenta.

Cierto, me acuerdo muy bien de la sensación que a mí me producía ir todas las tardes a la Escuela de Cine, sobre todo el primer año, que yo hacía quinto de Derecho. Por las mañanas acudía a Ciudad Universitaria, a la facultad, y por las tardes iba al palacete de la Escuela de Cine. Yo vivía cerca de la sede, porque residía al lado del Palacio de los Deportes, por lo que bajaba caminando por calle Goya y subía por calle Génova, con una sensación tremenda de plenitud y felicidad, pensando que en ese momento estaba donde quería estar, estudiando lo que quería y pasándomelo bien. Era una sensación muy intensa, plena. Eso estaba muy relacionado con el espacio geográfico donde se desarrollaba, en Madrid, y en ese viejo palacete decadente que, quizás, no era el sitio ideal para que estuviese una escuela de cine, pero lo cierto es que todos lo vivíamos como el mejor lugar.

Lucio Blanco dice que el paso de la sede de la calle Monte Esquinza a la sede de Ciudad Universitaria

supuso una mejoría técnica, pero una pérdida en la emoción de la escuela.

La vieja sede era un sitio con mucho carácter. Recuerdo que los rodajes más complicados se hacían en el vestíbulo de la propia escuela, ya que al ser un palacete tenía varios pisos, las clases estaban arriba y abajo una serie de salones y salas administrativas. La gran escalinata de entrada por la que se subía al primer piso era usada como decorado para las prácticas, sobre todo, las que se contextualizaban en época pasada. Posiblemente no era lo más práctico, pero resultaba emocionante entrar en el edificio y encontrarse de golpe con un rodaje. Era otro mundo completamente distinto al que se veía en las calles de Madrid. Todo eso cambió cuando se fue la institución a Ciudad Universitaria. Allí empezó a deshacerse la escuela por razones políticas y administrativas. Pero también personales. Siempre he creído que son las personas las que marcan los proyectos, y pienso que no es lo mismo que dirigiese la escuela alguien como Carlos Fernández Cuenca, que era un hombre de cine, a que empezase a caer la gestión en personas con unas intenciones claramente políticas.

Una de las ideas que ha defendido es que las escuelas de cine son escuelas de amistad.

No tengo conciencia de haberlo formulado exactamente en esos términos, pero, sin duda, esa es la idea. Son centros en los que los inscritos se reúnen en clases, prácticas y trabajos, pero también en bares, en cines y en charlas infinitas. En todos estos sitios afloraban los mismos intereses y aficiones, y eso ha hecho que quede una gran amistad. Yo, sin duda, recuerdo muy claramente la sensación en la escuela de aprender continuamente de nuestros compañeros, de todos ellos, ya sea Antonio Drove, Ramón G. Redondo, Manolo Matji y demás compañeros de curso. Podían hablarte de un libro que no conocías y así empaparte de ese autor, o mencionarte alguna película que estaba muy bien y no habías valorado, pero la volvías a ver y lo hacías con otros ojos. Se generaba un flujo de ideas que

se manifestaba por medio de la afición y la forma personal de cada uno, eso era algo muy creativo.

Esa sensación creativa también la tuve constantemente cuando he sido profesor durante muchos años en la cátedra de cine de Valladolid, pero, también, con el alumnado de la ECAM. La verdad es que, si se mira la trayectoria de los estudiantes de la ECAM o la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) que han hecho películas o series, te das cuenta que en los equipos de sus obras están los compañeros de la escuela. Todos ellos han avanzado en la profesión al unísono, creando dos círculos: uno en Madrid, con la ECAM como eje, y otro en Barcelona, en torno a la ESCAC. Círculos que, por cierto, a veces se cruzan y se enriquecen.

La Escuela Oficial de Cine fue un invento del franquismo que también perseguía una necesidad ideológica pero que salió mal, pues muchos de los alumnos os opusisteis radicalmente o, al menos, con tenacidad al franquismo.

Siempre se decía que la Escuela de Cine era un nido de rojos y era verdad [risas]. Sobre todo, en la época que estuve yo la institución estaba muy politizada, pues el ambiente social era muy intenso. Era 1968 y era una época que, desde lo ideológico, marcó muchísimo a la sociedad. Desde siempre, incluso antes de llamarse Escuela Oficial de Cine, cuando aún era el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, es decir, en la época de Martín Patino, Saura, Borau o Camus, la escuela ya estaba muy politizada y se daban enfrentamientos importantes. Uno de los primeros diplomados del IIEC fue Julio Diamante, que había sido un líder del movimiento universitario de 1956, un hombre muy importante en la vida política de la juventud de la época. Lo que pasa es que esto se acalló durante unos años hasta que a mitad de los sesenta empieza otra vez a levantarse un germen de oposición al régimen de forma evidente. Y claro allí estaba yo que ya había sido delegado de Facultad en Derecho y estuve muy metido en política porque

era uno de los cabecillas del movimiento contra el SEU (Sindicato Español Universitario).

De las diferentes escuelas de cine, es frecuente que el alumnado también recuerde con gusto el espacio de las bibliotecas y de las proyecciones.

Es cierto que cuando yo estudiaba en España había muy poca publicación de cine aún. Y eran poco asequibles los libros o las revistas especializadas. No recuerdo que la biblioteca de la escuela fuese del otro mundo, pero, en cambio, lo que sí había era continuamente proyecciones en clase de todo tipo, con programas dobles, donde además se pasaban películas que estaban prohibidas por la censura, porque buena parte del profesorado de la escuela eran los censores: las prohibían, pero se las llevaban después para mostrárselas a los alumnos y que aprendieran. Así, mientras en los cines de Madrid no se podían ver algunos títulos, en la escuela se analizaban y se admiraban muchos títulos censurados.

Un recuerdo que me viene a colación de esta anécdota es cuando, en los años setenta, el ministro Sánchez Bella reunió a la gente del cine español y les preparó una proyección privada de *Z* (1969), de Costa-Gavras. Después de ver el largometraje completamente prohibido por la censura e imposible de ver en cualquier cine de Madrid, les dijo: «Este es el cine que quiero que hagáis en España». Resulta hoy irónico.

Además de las proyecciones de la propia escuela, entre los alumnos existía una cinefilia por descubrir cualquier obra, ya fuera en los cines de estreno de la Gran Vía o en las pequeñas salas de los cines de barrio.

Recuerdo que íbamos por la tarde, los días que no teníamos que estar en la escuela, a los cines de programa doble, siguiendo el rastro de películas que habíamos visto una y otra vez que, en realidad, se reducían a las películas que eran distribuidas comercialmente en España, no había mucho más. Además, estaban los cine-clubs, que funcionaban

entonces, pero con muy poco material y, también, en un estado lamentable de conservación, con copias de 16 milímetros con muchos cortes. Por supuesto, íbamos mucho a los estrenos, y algunas películas las veíamos en la sala de estreno seis o siete veces.

Durante esa época, una cosa muy buena para nuestra generación, era que, en los cines de estreno de Madrid, como los de la Gran Vía o los de la calle Fuencarral, en verano no solían hacer nuevos pases y se dedicaban a hacer reposiciones. Por eso, en una misma semana podías ver *El tesoro de Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, John Huston, 1948) en el Lope de Vega madrileño, y en el Carlos III en la calle Goya, otra como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Películas de los cuarenta que no habíamos llegado a ver porque éramos muy pequeños las recuperábamos así, de golpe. El cine americano importante de los grandes directores lo vimos en estas salas en un porcentaje muy alto. Otro momento de la cinefilia de mi generación vino en los primeros setenta, con la labor que hizo TVE con los ciclos de la segunda cadena. Ahí vimos a Humphrey Bogart, Gary Cooper o Robert Mitchum, ciclos con grandes actores, pero también de directores como Joseph Mankiewicz o George Cukor. A todos esos directores los conocimos a través de la televisión, pero también a Jean Renoir o Kenji Mizoguchi. ¡Hubo un ciclo completo de Mizoguchi en TVE! Yo creo que sería en 1971 o 1972. Recuerdo que se retransmitía todos los martes, y se veían películas de los grandes en esos pequeños televisores que había, en blanco y negro. Lo increíble es que nos reuníamos, quizás, más de diez personas en nuestras casas para ver en aquellos pequeños televisores las obras de Mizoguchi o de Renoir.

Es cierto que algunas cosas eran más fáciles que ahora, por ejemplo, conocer a los directores vivos, ya que resultaban mucho más accesibles. Así, en el Festival de San Sebastián y el de Valladolid podíamos ver grandes retrospectivas y lo más increíble es que después podías conversar con los directores

consagrados. Existía un gran respeto por el cine y una gran comunidad en torno a las películas.

¿Ese respeto por el cine fue el que le llevó a gestar y dirigir *La noche del cine español* (1983-1985)?

En realidad, como tantas otras cosas en mi vida, surgió por azar. Cuando el PSOE llegó al poder, yo estaba en mi casa pensando qué hacer. Acaba de filmar una *tv-movie* para televisión sobre la *Sonata de estío*, de Ramón Valle-Inclán. Era una mini-serie que había sido un desastre de producción con infinidad de recortes y de cambios de última hora. Después volví a televisión para realizar un programa de arte, pero este programa finalizó y, por eso, cuando llegó el nuevo gobierno yo estaba cruzado de brazos, pero con muchas ideas y con mucha ilusión, como tantos otros. Nosotros pensábamos que, ahora que llegaba el partido socialista, donde teníamos conocidos y muy buenos amigos, se desarrollaría un cambio y se producirían nuevas cosas en Televisión Española. Yo me decía que era el momento en que podría realizar lo que quería: dirigir películas de ficción. Llevaba ya varios programas culturales en televisión, y era un trabajo bonito, pero yo quería hacer cine. Sin embargo, no sonó el teléfono. Pasó el tiempo y siguió sin sonar el teléfono.

Muchas semanas después, me llamaron de la segunda cadena, que dirigía por entonces Clara Francia, a quien yo no conocía. Me dijo que yo podía ayudarles con un asunto que ellos tenían y que no sabían gestionar. Televisión Española tenía los derechos de un montón de películas filmadas durante el franquismo que alguien había comprado, y que no sabían qué hacer con ellas, películas de los años cuarenta y cincuenta. La mayoría de estas obras eran desconocidas para el gran público y, por supuesto, ideológicamente cercanas al primer franquismo. Clara me preguntó qué se me ocurría para poder emitir las, pues podría resultar escandaloso que el primer gobierno socialista de la democracia se pusiera a recuperar películas de una ideología tan opuesta.

No encontré una solución de forma sencilla. De hecho, cuanto más pensaba en ello más me deprimía. No me gustaba nada el encargo, que resultaba ser un regalo envenenado. Las soluciones fáciles como emitir un NO-DO seleccionado o remontado y después películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), a esas alturas de los años ochenta, me parecían espantosas. Sin duda, era un contrasentido lo que esperábamos del gobierno socialista y proponerme relanzar las películas de los años cuarenta. Afortunadamente —otra vez, el azar— yo acepté el encargo más por lograr un sueldo fijo que por el interés. Después de diez o doce días encerrado en la moviola viendo todas esas películas tuve el hallazgo: ¡en esas películas estaba contada mi vida, mi infancia y mi adolescencia! Y como un paso lógico, si estaba contada mi vida también estaba narrada la vida de todos los españoles o, de una forma genérica, la vida española durante el franquismo. Así, cuando descubría películas de los cuarenta que no había visto, sentía que estaba recobrando parte de ese tiempo.

Imaginamos que habría muchas películas de aquella década, de directores aún jóvenes como Rafael Gil o Juan de Orduña, que serían poco conocidas o que estarían perdidas.

La mayoría de las películas eran desconocidas o estaban ignoradas. Y, desde luego, las de los cuarenta yo no las había visto, ya que estaban fuera de toda circulación de salas comerciales o de cine-clubs. No había visto —ni prácticamente nadie de mi generación— películas como *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946) o, tampoco, *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945); ese tipo de películas que aún se desconocía.

El cine español de los cincuenta sí que lo conocía muchísimo mejor a esas alturas, pues todas aquellas comedias madrileñas como *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) o *El tigre de Chamberí* (Pedro Luis Ramírez, 1957) sí que las había visto de pequeño, y las conocía muy bien,

pues, además, también aparecían por los cines de sesión doble. ¡Ni recuerdo la de veces que habría visto *Manolo, guardia urbano* o *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)! Pero contempladas así seguidas, tras meterme en una moviola a las nueve de la mañana y no salir hasta las siete de la tarde, me di cuenta que ese tipo de cine no se había mostrado ni analizado, y que la vida española del franquismo estaba en el cine español, ya sea por acción u omisión, pero era innegable que estaba. A partir de ahí hice un proyecto que era contar el franquismo a través del cine español. Afortunadamente, me dieron vía libre. Fernando Lara me ayudó mucho en todo ese proceso. Nos dividimos las entrevistas, él hacía las más políticas y yo las más cinematográficas.

Las entrevistas que se hicieron en el programa *La noche del cine español* son un material valioso para investigadores en Historia del Cine español y del período franquista en general, tanto por su profundidad en lo tratado como por su longitud. De hecho, allí también se rescataron y pasaron alumnos de la Escuela Oficial de Cine.

Sí, se conservan aún hoy los brutos de las entrevistas. Recuerdo que las rodábamos los jueves y los viernes, un día Fernando Lara y el otro, yo. Eran entrevistas muy largas, que incluían todo el periodo, de 1939 a 1975, con la idea de luego trocearlas y montarlas, según el tema de cada capítulo. Y no solo eran estrictamente cinematográficas. Por ejemplo, entrevistamos a Marcelino Camacho, a Alfredo Di Stéfano, Alfredo Mayo, Fray Justo Pérez de Urbel. ¡Incluso yo logré entrevistar a Ramón Serrano Suñer! Me costó meses convencerle, y recuerdo cómo le insistí, hasta que se fío de mí y aceptó hacer esa larga entrevista. Sin duda, como decía, el franquismo estaba ahí en esas películas, y de ahí viene la idea y el origen del programa. Escarbando un poco en los testimonios de esos cineastas, actores y políticos, algunos abiertamente franquistas y otros disidentes, aparecía un relato vivo de lo que habían sido las primeras décadas del franquismo. Fue una

suerte poder entrevistarles pues aún estaban vivos, aunque algunos, eso sí, ya estaban muy mayores.

Me apena mucho cómo se pierde la memoria del cine español. Hace un año, cuando murió Mario Camus, yo sentía un gran dolor, no solo por la definitiva ausencia de un buen amigo, sino porque con él desaparecía toda una memoria importante del cine español y, si me apuras, italiano y francés. Creo que *La noche del cine español* ayudó en gran medida a que no se perdiera parte de la memoria de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

Poco después de *La noche del cine español* llegó su nombramiento como director general del Cine, ¿qué recuerda de esa etapa?

Fueron tres años intensos. Tanto la dirección del ICAA en los ochenta como la de la ECAM a partir de los noventa no fueron proyectos personales míos, sino que fueron fruto, otra vez, del azar. ¡El azar! Yo no había movido un dedo por entrar en la política, ni por entrar en el Ministerio de Cultura pero, de pronto, me encontré con que me ofrecieron la dirección general, en un momento, además, en que a mí se me había hundido el proyecto de una película en que había puesto toda la pasión, tiempo y dinero que se puede poner. Era un proyecto que se llamaba *La mujer en la luna*, pero que no trataba, como la de Fritz Lang de los años treinta, de cohetes y planetas, sino de una mujer actual. Era una contrafigura de *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980). De hecho, poco después de hacer esta última, Pilar Miró y yo nos encontramos tras una proyección de *Gary Copper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) y le pregunté qué iba a hacer, y me dijo que una película sobre un hombre. Ella me preguntó lo mismo y yo le dije que otra sobre una mujer. Era *La mujer en la luna*, que finalmente se hundió por una serie de razones tremendas y mezquinas, y esta es una de mis grandes frustraciones profesionales. Creo que hubiese llevado mi carrera profesional por otro lado completamente distinto. Hecho este excursus, y de vuelta a la pregunta, todo comenzó con una llamada del ministro Javier So-

lana, cuando Pilar Miró acababa de dimitir, que me ofreció la dirección general de Cine. Yo me quedé a cuadros. Consulté con mi mujer de entonces y mis amigos y, tras debatir con mis íntimos y pensarlo mucho, acepté. Fue un trabajo apasionante, al que me dediqué en cuerpo y alma, y me lo pasé muy bien haciéndolo.

En ese momento yo estaba realmente interesado en la revitalización de una industria que estaba emergiendo de la nada. Durante el periodo de UCD en el gobierno el cine español había sido un desastre, y la política que Pilar Miró había puesto en marcha a mí me gustaba y estaba de acuerdo con ella. Yo me lo tomé muy en serio, eran temas que conocía bien, pues ya tenía experiencia y conocimiento en toda la industria cinematográfica. Además, personalmente, me supuso la única excusa real para abandonar *La noche del cine español*, que tenía pinta de no acabarse nunca, ya que cada día descubría más cosas, el programa se alargaba y no había manera de ponerle punto final.

No hubiese sido, pese a todo, una mala idea continuar con el programa.

Yo dejé mucho material grabado, un equipo que lo hacía muy bien, con dos realizadores que eran estupendos. Además, en *La noche del cine español* quedaban buenos ayudantes y Fernando Lara como asesor. Yo creo que habría seguido muchos años más si no me hubiesen ofrecido algo tan tentador como el ICAA en ese momento.

La década de los ochenta fue un período con muchos cambios para el cine español.

Sí que lo fue. Lo cierto es que yo creo que en mi primer año en el ICAA tuve mucha suerte. Fue en el que aparecieron películas como *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1986) o *Tata mía* (José Luis Borau, 1986). Con esas películas resultaba muy fácil ser director general y defender el cine español.

Este primer año como director general, además, coincidió con el primer año de celebración de los premios Goya.

Sí, unos meses después de llegar al cargo de director general se celebraron los primeros Goya en el Teatro Lope de Vega en la Gran Vía, que ganó *El viaje a ninguna parte*. Arrasó Fernando Fernán Gómez con los premios a Mejor Película, Dirección, Guion y demás. Por desgracia, el actor y director no acudió a la gala y la ceremonia nació con un poco de polémica por su ausencia. Eso sí, estuvieron los reyes y se proyectó una copia muy bien restaurada de la Filmoteca Española de *La aldea maldita* (Florian Rey, 1930) con un concierto que dirigió Pepe Nieto para la presentación de esta película.

En general en esos años hubo mucho movimiento cinematográfico. Se produjo rápidamente el fenómeno de internacionalización de Pedro Almodóvar, que fue muy importante y clave para todo el cine español. Yo tuve una participación pequeña pero directa en aquello, pues apoyé de forma explícita la idea de que los Almodóvar montaran su propia productora. Ellos habían hecho con Andrés Vicente Gómez la película *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), y yo les animé mucho a que diesen el salto y formasen El deseo para producir ellos directamente *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987). Recuerdo que poco después de entrar yo en el Ministerio, fuimos a una semana del cine español a Nueva York, con *Matador*, y allí lo que pasó con esta película y Carmen Maura fue tal que pensé que apostar por Almodóvar era algo obligado. ¡Recuerdo que la gente nos paraba por la Quinta Avenida! En el aeropuerto de Nueva York le dije a Agustín Almodóvar que en octubre tenía que haber otra película de Pedro y me dijo que tenían un proyecto, con un guion aún no muy avanzado, pero que estaban intentando levantar la productora y que les llevaría un tiempo, no estaban preparados para llegar a la comisión. Le insistí mucho que, antes de Navidad, hacía falta una película de Pedro y le pedí que presentara a la comisión del proyecto lo que tuviese y en el estado en que estuviese. Y le prometí que

yo le ayudaría a defenderlo. Realmente una nueva película de Almodóvar en ese momento ayudaba a todo el cine español. Yo siempre he sido partidario de hacer este tipo de cosas: una política —si se quiere— voluntarista, pero que permitía que no se quedase un buen proyecto en el camino.

La ECAM es otra de las instituciones a la que se ha dedicado en las últimas décadas.

En realidad, también fue azarosa su fundación. En ese momento yo estaba acabando la sonorización de *La Regenta* y estaba intentando levantar una película, que se llamaba *La mujer que ganó la guerra de España*, un proyecto que yo quería mucho. El guion se ambienta en San Sebastián durante los tres años de la Guerra Civil, en una familia de derechas, compuesta por mujeres porque vivían en la retaguardia. Era una historia remotamente inspirada en la juventud de mi madre; los tres personajes eran mi madre, mi abuela y mi bisabuela, refugiadas del *terror rojo* en la retaguardia. La narración comenzaba con un prólogo en el Frente Popular de Madrid y un epílogo en el Madrid tomado ya por los nacionales en el año 1939. Era un proyecto muy ambicioso, que me apetecía mucho hacer, pues me resultaba muy interesante hablar de ese mundo de la retaguardia, de las mujeres que habían sido nuestras madres. Pero no hubo manera. Fue una época difícil.

Y, en este penoso contexto, me ofrecieron fundar la escuela y dirigirla. De hecho, se trataba de un proyecto que Jesús Martínez León y yo habíamos ideado unos años antes, por encargo de, si no recuerdo mal, la SGAE y Caja Madrid. Lo llegamos a presentar y nos aceptaron el borrador y nos pagaron, pero no volvimos a saber nada. Luego me había metido en la producción de *La Regenta*, había rodado fuera de Madrid mucho tiempo y, entre medias, se gestionó el patronato con la SGAE, la Comunidad Autónoma de Madrid y la Academia de Cine para montar la ECAM. Y, entonces, me ofrecieron en firme la dirección. Era un proyecto muy bonito e ilusionante que no se podía rechazar.

Cuando puso en marcha la ECAM, en su idea originaria ¿tenía en mente algo similar a la Escuela Oficial de Cine?

Sí, pero nos dimos cuenta rápidamente que los tiempos habían cambiado. Había cosas como la división por especialidades que sí que mantuvimos de la vieja Escuela de Cine. También, por ejemplo, considerábamos acertado que la duración fuera de tres cursos. Y algo que luego ha sido central como era la importancia de las prácticas como eje del aprendizaje. También conservamos la necesidad de los exámenes de acceso, ya que la cantidad de solicitudes era inmensa. En fin, sentíamos que todo había cambiado y que ni el cine era el de la década de los sesenta ni los alumnos eran los estudiantes que nosotros fuimos. Sin embargo, es cierto que teníamos presente a la EOC, aunque fuese como semilla.

El cambio parece algo lógico, pues habían pasado cuatro décadas.

Sí, además nos pilló todo el proceso de la transición tecnológica. Por ejemplo, recuerdo que para la especialidad de montaje llamé a Pablo del Amo que, en ese momento, era el indiscutible montador número uno, respetado por todos por su filmografía. Del Amo, una mañana, me dice que en su especialidad de edición no entraría el nuevo programa Avid. Yo intenté explicarle que si bien me parecía importante que los alumnos montasen en moviola había que darles lecciones y nociones de Avid, pues ya entonces el montaje digital se imponía. Ciertamente, Almodóvar, por ejemplo, aún montaba en cine, también yo monté en moviola *La Regenta*, pero ya quedaban muy pocos cineastas que utilizasen el sistema tradicional. Le insistí en ese proceso de cambio de analógico a digital, con una doble formación, pues la moviola les daría el poso necesario, pero los estudiantes en su futuro tendrían que trabajar con Avid. Pablo se negó en rotundo y no pude contar con él. Fue duro, pero debíamos intentar acomodarnos a ese cambio tecnológico que ya se intuía.

Aun así, tuvimos en líneas generales una gran fortuna con el profesorado. Podríamos decir que eran muy buenos profesores. Fijaos que en la especialidad de dirección empezaron, nada menos, que Montxo Armendaritz y Víctor Erice.

¿Cómo ve el futuro de las escuelas de cine? ¿Se atreve a formular una predicción?

Creo que las escuelas han sido un éxito rotundo. El otro día, en San Sebastián, charlaba con personal de la ESCAC, que son amigos míos, y me decían que el cine y las series que se están realizando ahora no se entiende sin la ECAM y la ESCAC. Y yo también creo que es verdad. Las escuelas siguen teniendo futuro, y creo que el problema es que lo que ha cambiado mucho es el alumnado y lo que quieren hacer. La cinefilia ha cambiado radicalmente. Recuerdo una anécdota que me contó en su día Santos Zunzunegui, tras impartir su primera sesión de la asignatura Historia del Cine, donde les puso a sus alumnos *L'espoir* de André Malraux (1940). Al final de la clase se le acercó uno de ellos y le dijo que si ese era el tipo de películas que iba a poner en su clase, para no acudir más.

Y, después de muchos años, de nuevo al mismo barrio y a otro palacio madrileño.

Curiosamente, la actual sede de la Academia es otro palacete, ubicada ahí desde 2007. Lo cierto es que este edificio es extraordinario y permite desarrollar muchas actividades. Como sabéis, estoy en la Academia desde el primer momento porque coincidió que el momento de su nacimiento, en el curso 1986-1987, yo estaba en la dirección general en el ICAA. Cuando aún no estaba completamente cerrado el proyecto, los miembros de la primera junta provisional de la Academia vinieron al Ministerio y al ICAA, y solicitaron una subvención para poner en marcha la idea de la Academia. Yo era el que estaba ahí, como director general, el que recibí a aquella primera junta, y recuerdo muy bien que gestioné una primera subvención de diez millones de pesetas que, por entonces, estaba realmente bien. Mu-

chos años después presido la institución que ayudé a crear. Por medio ha pasado toda la vida [risas].

¿Cómo es el día a día en la Academia?

Hay mucho trabajo. Y eso que, por suerte, yo he heredado la Academia en un estado muy bueno, está muy bien organizada, con un equipo técnico magnífico y la práctica totalidad de sus trabajadores lo hace muy bien, con mucho conocimiento y capacidad, y es algo que facilita las cosas y que todo fluya. Pero es verdad que hay muchas tareas, ya que se organizan muchísimas actividades, y hay que estar de manera más o menos activa. Realmente estoy muy contento porque creo que merece la pena arrimar el hombro, y el equipo anterior, sin duda, levantó la Academia y la ha puesto en un punto alto.

¿Qué tal están saliendo los proyectos actuales de residencias? ¿Está contento?

Sí que lo estoy. Creo que están saliendo muy bien. De ahí saldrán trabajos muy interesantes. Han acabado tres promociones ya, una película como *La maternal* (2022) de Pilar Palomero, ha salido de ellas, y hay perfiles muy buenos. He estado en encuentros que se han hecho entre las promociones y todos los alumnos estaban muy felices. Es una sensación que también tengo en la Academia, que los empleados están contentos, trabajan a gusto y son muy competentes. Hay un genial ambiente, muy grato para trabajar.

Hemos conversado sobre formación y cinefilia, pero apenas sobre su obra cinematográfica

¡Como tantas otras cosas, mis películas también han sido fruto del azar! [risas]. Hasta una de las últimas obras que he podido hacer, un do-

cumental sobre Carmen Maura, me llegó por azar tras una llamada inesperada. He intentado hacer películas, pero aquí creo he tenido muchas veces mala suerte y no lo he conseguido. No es algo que lleve mal, pero es cierto que es una marca en el capítulo de frustraciones que tiene uno en la vida.

Por suerte sí hemos podido disfrutar de algunas que sí llegaron a concluirse, como *El hombre de moda*.

Sí, pero las que he concluido han llegado con muchas dificultades, en general, sin poder hacerlas como yo quería. Sinceramente yo creo que hay un aspecto de la figura del director del cine que yo no cubro o no sé desempeñar. Creo que no sé moverme en ese terreno, y no sé por qué, porque sí he sabido moverme bien en otros que pueden parecer complejos. Igual es mucho más difícil ser director general del ICAA, de una escuela de cine o mantener reuniones con ministros como Esperanza Aguirre o Miquel Iceta (por poner ejemplos) que

Imagen 2. Fernando Méndez-Leite durante un momento de la entrevista en el Café Gijón



ser director de cine y, sin embargo, yo todo eso lo he hecho bien y con buena fortuna. Sin embargo, a la hora de vender mis proyectos artísticos —y es algo que sigue pasándome— no consigo hacerlo bien y suele acompañar la mala suerte. Quizás es algo que tenga que ver con mi carácter o personalidad, o el complejo de culpa o el de impostor, que por mi parte es muy agudo. Siempre he pensado: «¡Qué hago yo aquí, si este es mucho más listo que yo!». El complejo de impostor me ha acompañado siempre. Recuerdo que llegaba a la Escuela de Cine, escuchaba a mis compañeros y yo pensaba que debía volverme a la Facultad de Derecho.

Pero obras como la serie *La Regenta* (1995) o el largometraje *El hombre de moda* (1980) hablan por sí mismas del buen hacer del director que está detrás.

Eso demuestra que consigo hacer las cosas [risas]. Pero creo que podrían haberse hecho mejor con un poco de fortuna. De *La Regenta* estoy muy satisfecho, aunque es cierto que siempre en una película se ceden aspectos y se echan de menos sugerencias que no se han hecho finalmente como se quería en un principio. El invierno pasado la volví a ver y pensé que había cosas que estaban muy bien. Ciertamente cambiaría algún aspecto, cortarían algún momento, pero, en general, el resultado lo firmo completamente.

En *La Regenta* creo que hay algunos momentos realmente muy logrados y bien contruidos. Pienso mucho en el excelente trabajo de Gil Parrondo. Lograba con muy poco construir toda la atmósfera que pedía la adaptación de la novela. Sin duda, el aspecto más difícil de todo el proceso era lograr condensar la obra de Clarín. Especialmente me gusta mucho el segundo capítulo de la serie, donde se desarrolla gran parte de la trama principal.

Por otro lado, *El hombre de moda* es un film que, visto ahora, creo que revela su producción humilde en sus recursos, pero también muestra bien esa sociedad madrileña de finales de los años setenta. Eso sí, esta película se filmó con enorme pobreza y unas condiciones durísimas. Yo trabajaba en televisión y había pedido un permiso especial que no

me concedieron y teníamos que rodar en los huecos y tiempos muertos de actores y del equipo. Fue un rodaje complejísimo. Nos faltaba tanto presupuesto que recuerdo que una tarde precisamente aquí, en el café Gijón, andaba desesperado porque necesitábamos un actor nuevo, porque alguien nos acababa de abandonar. En ese momento entró Pep Munné y me acerqué a él y le tuve que pedir el favor que al día siguiente hiciera un pequeño papel para la película. Tenía que hacer de hermano de Xabier Elorriaga y no se parecían físicamente en nada. Afortunadamente Pep me dijo que sí. ¡Tales eran las condiciones en las que rodábamos!

Uno de los grandes aspectos de *El hombre de moda* es cómo dialoga la película con otra de sus pasiones como es la literatura.

Sí, ese diálogo entre cine y literatura era algo que estaba muy presente en el cine europeo de los setenta. Pero la inclusión de citas literarias resulta muy difícil de hacer en un largometraje para que no quede falso o pedante. Pero ahí me ayudó mi experiencia como profesor, que ya era muy dilatada para cuando hice la película, pues yo ya llevaba trece años dando clase en la cátedra de cine de Valladolid. Tenía conocimiento del mundo de la docencia, de los comportamientos de los alumnos, y la dificultad estaba en las citas literarias en cómo se enmarcaban en la narración de toda la película y creo que quedó bien. Muy frecuentemente, cuando aparece una cita literaria, o una cita cinéfila en un largometraje, puede resultar impostado, pero no creo que dé esa sensación en *El hombre de moda*.

Sus últimos largometrajes son de nuevo sobre cine: el cine dentro del cine. Los documentales como el realizado sobre el productor Elías Querejeta (*El productor*, 1990), o los de las actrices Ana Belén (*La corte de Ana*, 2020), o el ya comentado sobre Carmen Maura (*¡Ay, Carmen!*, 2018).

Sí, como os decía algunos de los trabajos han surgido del azar, y otros de mi amistad hacia los personajes centrales de los mismos. De algunos me

siento más contento, pero sí, en todos ellos el cine está dentro del cine.

Como crítico de cine que ha sido durante tantos años y en distintas publicaciones, ¿cómo ve el estado de la crítica cinematográfica actual respecto a tiempos pretéritos?

Mal. Es algo difícil. Yo siempre he hecho y sigo haciendo crítica y escribiendo sobre cine. Creo que el abandono de la crítica tiene que ver con la crisis de las publicaciones. Muchas de ellas te fuerzan a espacios reducidos, con ciertos condicionamientos publicitarios y comerciales cada vez más absurdos. Cuando escribía en *La Guía del Ocio* o en *Fotogramas*, muchas veces te llamaban para encargarte algo y te preguntaban sobre las estrellas que les ibas a poner: si decías que darías cuatro estrellas te daban la crítica, pero sí afirmabas que pensabas marcar solo una estrella, ya no te la ofrecían. Yo creo que no vale para nada una crítica que no sea libre, extensa y en profundidad. Pese a mi edad y mis dolores de espalda, yo mantengo un gran entusiasmo y me leo todos los periódicos y demás publicaciones cuando llegan festivales como el de Cannes, San Sebastián, Valladolid o Venecia. Pero, desgraciadamente, muchas veces veo que las películas que están en la pómada —de las que se habla— solo pueden llegar a interesarme mínimamente. Por ello, a veces, lo que leo en la crítica no me parece del todo fiable.

Para terminar, Fernando, ¿siempre le ha apasionado el cine español?

Lo cierto es que cuando era niño y conforme crecía me entusiasmaba el cine español. Me encantaba ir a las salas a ver alguna de esas películas. Ya digo, no recuerdo la cantidad de veces que vi *Manolo*, *guardia urbano* o *Historias de la radio*. Luego, tras mi paso por la EOC sentí desapego por el cine español, aunque seguía viendo todas las películas que podía. Es cierto que algunas de aquellas películas producidas en los sesenta me parecían horrorosas. Se daba la situación que en las cenas de amigos yo era el único que había visto la mayo-

ría de los largometrajes que se hacían en España y, claro, en más de una ocasión arremetía contra alguno de los títulos porque me parecían irritantes no solo por el punto de vista político sino también por su perspectiva social y moral. Sin duda, de mi círculo de amistades, yo era el que más películas españolas veía y, creo, al mismo tiempo el que mantenía un discurso más crítico.

Por eso, una cosa que no comparto es cierta mitificación que se hace desde la investigación de todo el cine español. El cine español es, sin duda, interesantísimo como fuente de conocimiento y como reflejo de la sociedad en que se ha producido ese cine. Pero eso no implica que los cineastas nacidos en España fueran todos ellos y en todas sus películas brillantes. Es un tema espinoso, pero pienso que en más de una ocasión algunos jóvenes investigadores o críticos están construyendo un relato algo engañoso. No creo que haya ningún problema en decir que una u otra película española es mala o malísima.

Dicho esto, el cine español actual se encuentra en una posición magnífica. Ciertamente siempre ha habido películas excelentes, hasta en los momentos más difíciles del franquismo, y muchas más desde la llegada de la democracia. Tengo mucha suerte de presidir ahora la Academia cuando ha habido una temporada como la actual, con películas maravillosas como las de Rodrigo Sorogoyen o Carla Simón. Pienso que se presenta un futuro cercano muy prometedor. Sin duda, el cine español goza de buena salud.

Nos despedimos en la puerta del Café Gijón en una de las pocas tardes lluviosas de Madrid. Él camina por el paseo de Recoletos hacia la plaza de Colón, en dirección a la Academia de Cine. Nosotros esperamos unos segundos a que escampe en el toldo del restaurante, lo justo para que un camarero del café Gijón salga a preguntarnos: «¿Era el nuevo director de la Academia de Cine?». Sí, Fernando Méndez-Leite, cincuenta años de cine español marcados por el azar. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *FICMATUR. La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788). Asimismo, este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

PELÍCULAS Y AZAR. FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, UNA VIDA DE CINE EN LAS CALLES DE MADRID

Resumen

Fernando Méndez-Leite es director de cine, guionista y profesor. Fue estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Ha dirigido *El hombre de moda* (1980) y la serie de RTVE *La regenta* (1995) sobre la novela homónima de Leopoldo Alas Clarín, entre otros trabajos. Fue, además, fundador y director de la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid y es desde el año 2022 director de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Palabras clave

Madrid; Escuela Oficial de Cinematografía; ECAM; Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; Cine español; Fernando Méndez-Leite.

Autores

Elios Mendieta Rodríguez es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga. Actualmente es contratado postdoctoral Margarita Salas en la UCM, con estancia en la Universidad de Granada. Es autor de la monografía *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y tiene otro volumen en prensa titulado *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún*, que se publicará en Guillermo Escolar Editor. Sus áreas de investigación son la Literatura comparada y la Historia del cine. Ha publicado artículos en revistas indexadas académicas y pronunciado conferencias nacionales e internacionales sobre diferentes cineastas. Colabora en *El Confidencial* y en la revista *Letras Libres*. Contacto: Eliosmen@ucm.es

Luis Deltell Escolar es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: ldeltell@ucm.es

FILM AND CHANCE. FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, A LIFE IN CINEMA ON THE STREETS OF MADRID

Abstract

Fernando Méndez-Leite is a cinema director, screenwriter, and teacher. He was a student at the Official School of Cinematography (EOC) in Madrid. He directed *El hombre de moda* (Man of Fashion, 1980) and the RTVE show *La regenta* [The Female Regent] (1995) based on the novel of the same name by Leopoldo Alas Clarín, among other works. In addition, he founded and was principal of the Community of Madrid's School of Cinema and Audio-visual Arts (ECAM) and, since 2022 has been director of the Spanish Academy of Cinematographic Arts and Sciences.

Key words

Madrid; Official School of Cinematography; ECAM; Academy of Cinematographic Arts and Sciences; Spanish Cinema; Fernando Méndez-Leite.

Authors

Elios Mendieta Rodríguez holds a PhD in literary studies from the Complutense University of Madrid and a degree in journalism from the University of Málaga. He is currently a Margarita Salas postdoctoral fellow at the UCM, with a residence at the University of Granada. He is the author of the monographs *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) and *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún* (Guillermo Escolar, 2023). His areas of research are the relationship between cinema and literature and the history of cinema. He is a contributor to *El Confidencial* and *Letras Libres*. Contact: Eliosmen@ucm.es

Luis Deltell Escolar is a full professor at the Complutense University, Madrid. He is co-director of the Complutense's ESCINE research group, a group dedicated to cinematographic studies. His field of research focuses on the history of the image, cinema, and the analysis of new information technologies. Furthermore, he has directed several documentaries and short films, which have won him a score of international prizes. He was visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. Currently he is working on the project about audiovisual fiction in the Community of Madrid (*La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788). Contact details: ldeltell@ucm.es

Referencia de este artículo

Mendieta Rodríguez, E., Deltell Escolar, L. (2023). Películas y azar. Fernando Méndez-Leite, una vida de cine en las calles de Madrid. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 153-170.

Article reference

Mendieta Rodríguez, E., Deltell Escolar, L. (2023). Film and Chance. Fernando Méndez-Leite, a Life in Cinema on the Streets of Madrid. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 153-170.

Edita / Published by



Licencia / License



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

(DES)ENCUENTROS

**EL ESPACIO MADRILEÑO:
UN PROTAGONISTA MÁS
DEL TEXTO FÍLMICO**

introducción

Elios Mendieta

discusión

Arantxa Echevarría

Andrea Jaurrieta

Daniel Gascón

Samuel Alarcón

Natalia Marín

clausura

Elios Mendieta

I introducción*

ELIOS MENDIETA

En este (Des)encuentros nos preguntamos por la importancia que el elemento espacial —y, más concretamente, Madrid—, tiene para los guionistas cuando estos empiezan a concebir su trabajo y se enfrentan a la temida hoja en blanco en los primeros compases de la escritura. ¿Es considerada la ciudad una protagonista más cuando se ha de construir la historia que se llevará a escena?, ¿inciden los lugares donde se va a filmar en la concepción y descripción de los personajes?, ¿qué posibilidades ofrece Madrid? Son diferentes los retos y desafíos que cada profesional afronta en el proceso de escritura de guion, por lo que la presente discusión pone el foco en cómo el cine contemporáneo habita la ciudad y si el espacio siempre supera su condición de decorado y se convierte, por decirlo en palabras de Greimas y Courtés (1990),

en un actante; un protagonista del texto fílmico con la fuerza de incidir en el relato y en la psicología de los protagonistas.

Roland Barthes defiende, en su tratado sobre simbología y urbanismo, que la ciudad se convierte en un discurso para los creadores y que, por lo tanto, este discurso se convierte en un lenguaje: «la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, con recorrerla, con mirarla» (2009: 349). Se trata de la dimensión erótica con la que cuenta cualquier lugar filmado que sobrepase la mera función de set de rodaje: el erotismo de la ciudad se entiende como la enseñanza que puede extraerse de la potente naturaleza metafórica del discurso urbano. Es la poética del espacio (Bachelard, 2007). En las numerosas pelí-

culas que se ruedan en Madrid cada año, el espectador puede reconocer los lugares más notorios de la ciudad, aquellos que inundan las redes sociales por su magnetismo, propios de la era *transesférica* (Lipovetsky y Serroy, 2015), pero la cámara también se inmiscuye por calles laberínticas y periféricas, menos reconocibles para quien vive lejos del centro neurálgico, pero que simbolizan ese *otro* Madrid que sabe también explotar su potencialidad narrativa, ya sea en clave fílmica, donde se pone el foco en este estudio, o desde cualquier otra disciplina artística. Así define la novelista Esther García Llovet a ese Madrid que queda fuera de las postales turísticas pero que, a su vez, también está en el meollo de la capital: «Ese reportaje sobre doméstica quinqué que siempre parece el corazón de esta ciudad» (2017: 107).

La crítica cinematográfica y la investigación académica es consciente de la fuerza que posee Madrid como espacio en el séptimo arte. Así se puede constatar en las diferentes investigaciones que se han desarrollado en el marco del proyecto FICMATUR (La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico), como el volumen *Madrid, ciudad de imágenes* (Fragua, 2022) o, más allá del proyecto, con este plató que ha sido la ciudad desde los inicios del cine primitivo y hasta la fecha, donde se deja constancia en trabajos como *World Film Locations: Madrid* (Intellect Books, 2012), editado por Lorenzo Torres Hortelano. La pertinencia de los estudios sobre esta temática, además de constatar su actualidad y singularidad, se debe a la percepción compartida por los creadores de que el espacio se torna en algo cada vez más subjetivo, pues este existe también a través de la percepción que el ser humano tiene de él. Esto es, el espacio se ha tematizado (Bal, 1985: 101), y los lugares filmados son afectivos, oníricos, temporales y cerebrales. El Madrid que pinta un guionista refleja las huellas del paso del tiempo, ya que el espacio urbano ha de entenderse, también, como un elemento temporal, porque este es

memoria, recuerdo de experiencias pretéritas. El diálogo entre pasado y presente es lo que recoge la palabra del guionista y lo que captura la cámara cinematográfica, en una conversación inconclusa que refrenda la historia de una ciudad como Madrid, ya retratada desde que el cinematógrafo empezase a capturar la ciudad a finales del siglo XIX. Por ello, cuando los cineastas contemporáneos filman en cualquier localización de la capital, no solo capturan el presente, sino ese tiempo embalsamado —como dijera André Bazin (2017)— que ya fue capturado y plasmado en los guiones de los artistas predecesores. Como constató Michel Foucault, «no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, al contrario, en un espacio cargado de cualidad, un espacio, tal vez también rondado por un fantasma» (2007: 91).

Esos fantasmas citados son los que constatan esa otra existencia de Madrid, las huellas que aún quedan del siglo anterior. Baste pensar en cómo Edgar Neville, por citar un caso paradigmático, concibe a su Madrid natal en el guion y la dirección de *La torre de los siete jorobados* (1944), en ese contraste entre la ciudad de los primeros compases del franquismo y la plasmación de su subsuelo en este exitoso experimento del autor con el fantástico; o, por citar otro caso, el retrato del Madrid de los márgenes que queda fuera del desarrollismo en *Los golfos* (1960), cinta de Carlos Saura que tan bien consiguieron perfilar en el guion el propio director oscense, Mario Camus y Daniel Suiro. El recientemente fallecido cineasta volverá a la capital y a sus márgenes en obras reconocidas como *Deprisa, deprisa* (1981) o *Taxi* (1996), como se explora en el artículo de Marianne Bloch-Robin en este mismo número. No obstante, en este estudio, queremos centrarnos en cómo se escribe Madrid en la actualidad y, para ello, debatimos con algunos guionistas que han concedido a la capital una importancia destacada en la última década. Todos ellos son escritores jóvenes —algunos, además, también dirigen— que repiensen el urbanismo madrileño desde muy distintos géneros, por lo

que nos encontramos con singulares aproximaciones al espacio y a su concepción.

Carmen y Lola (2018) constituyó el impactante debut de Arantxa Echevarría en el largometraje, tras haber dejado constancia de su talento en cortometrajes previos como *De noche y pronto* (2012) o *Yo, presidenta* (2015). En el exitoso film, merecedor de dos premios Goya, nos lleva a diferentes emplazamientos, desde Vallecas a Hortaleza, con el propósito de describir y acercar la realidad de los gitanos, mediante la bella historia de las protagonistas que dan título al film. Madrid está en centro de la creación de Echevarría, quien sitúa su próxima película, *Chinas* —que se estrena el próximo mes de octubre— en el madrileño barrio de Usera. La ficción es el camino más transitado para mostrar la ciudad, y en esta se inserta también el guion de *Ana de día* (2018), escrito y filmado por la navarra Andrea Jaurrieta, en una propuesta original y aplaudida que no duda en hacer incursiones por los menos explorados territorios del fantástico. La influencia de directores que concedieron una importancia destacadísima al espacio, como puede ser Michelangelo Antonioni, traslucen en este largometraje de la creadora en que se reconocen calles de barrios capitalinos con solera como Chueca, Tetuán o La Latina.

Daniel Gascón es un todoterreno de la escritura. A su trabajo como escritor, columnista, traductor o editor de la revista *Letras Libres*, se ha de sumar el de guionista. Dentro de la ficción, bajo la dirección de su amigo Jonás Trueba, coescribió, junto a este, el guion de *Todas las canciones hablan de mí* (2010), el primero de los largometrajes que Trueba ha dedicado a la ciudad en la que reside, y que culmina con la muy reciente *Tenéis que venir a verla* (2022). Para la escritura del proyecto, Gascón se transformó en un *flâneur* y recorrió los lugares del centro que luego patea su personaje protagonista, en una película que rinde tributo a autores como Pío Baroja. Sin abandonar del todo la ficción y el artificio artístico en su planteamiento, pero con una notable incursión en el documental y,

sobre todo, en el ensayo cinematográfico, Samuel Alarcón escribió y filmó *Oscuro y Lucientes* (2018), una historia sobre Francisco de Goya y una investigación sobre lo ocurrido con su cráneo una vez que el artista fue enterrado, donde actualiza el pensamiento del pintor y en el que, además, hace hablar a la ciudad en que vivió gran parte de su vida y las arquitecturas de esta. Al igual que muestran otros films del guionista, como *La ciudad de los signos* (2009), el espacio es un elemento fundamental en la obra de Alarcón. En última instancia, también charlamos con la guionista y creadora Natalia Marín, miembro del colectivo de cine documental y experimental Los Hijos, que ha repensado la ciudad que habita desde hace más de dos décadas, ya sea de manera grupal — como en *Enero 2012 o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012)— o, en solitario, —*New Madrid* (2016)—.

Para concretar la discusión respecto a la importancia del espacio en la escritura de guion, se ha decidido, en cada ocasión, focalizar el diálogo en una sola película de las escritas por los entrevistados. Las cinco obras elegidas —*Carmen y Lola*, *Ana de día*, *Todas las canciones hablan de mí*, *Oscuro y Lucientes* y *New Madrid*— conciben el espacio de la capital de forma muy diferente, pero todas permiten originales lecturas y, por ello, el debate ha incidido en su concepción. Las cuestiones profundizan en las relaciones entre cine y literatura, en la relación que existe entre personaje y espacio cuando se concibe el guion, en las referencias intertextuales de cada guionista y, en definitiva, en la importancia que tiene Madrid y sus múltiples lugares en los trabajos aludidos. ■

REFERENCIAS

- Alfeo, J.C., Deltell, L. (Coords.) (2022). *Madrid: ciudad de imágenes*. Madrid: Fragua.
- Bachelard, G. (2007). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa: (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Foucault, M. (2007). Los espacios otros (conferencia pronunciada en 1967). *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la ciudad*, 7, 83-91.
- García Llovet, E. (2017). *Cómo dejar de escribir*. Barcelona: Anagrama.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lipovetsky, J., Serroy, G. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Torres Hortelano, L. (2012). *World Film Locations: Madrid*. London: Intellect Books.

discusión

PERSPECTIVAS

I. ¿Qué tipo de guionista eres y cómo encaras el inicio de proceso de escritura? ¿Qué crees que es imprescindible para escribir un guion?

Arantxa Echevarría

Me definiría como intuitiva, lo que hago es observar a mi alrededor y almacenar dentro de mi cabeza ideas o sensaciones, que muchas veces son momentos sensoriales. Para ser guionista hay que ser un profundo observador y estar deseando aprender y mirar lo que pasa alrededor, mirar más allá de uno mismo, porque a veces los guionistas somos muy centristas, solo miramos a nosotros y nuestro mundo, y yo lo que hago es expandir la mirada, porque creo que hay muchas más cosas alrededor que nos llaman la atención.

Andrea Jaurrieta

Realmente surge de una idea que se me mete en la cabeza y va tomando forma. Más que un tema general, es una idea o concepto y, a partir de ahí, va evolucionando la historia que quiero contar. Por ejemplo, en *Ana de día* surge toda la historia de la llamada inicial, de esa libertad que puede surgir a partir de tener una doble identidad que ocupe tus obligaciones y dónde está la libertad. En el caso de *Nina* [futura película], a pesar de ser una adaptación de una obra de teatro muy libre, viene también de esa necesidad de vuelta al pueblo a través de la venganza. A partir de esa idea voy desarrollando la trama. Me enamoro mucho de esas primeras ideas que suelo tener antes del inicio de cada guion, que suelen ser muy potentes. Tengo la idea y luego la voy retocando. Esto no quiere decir que antes de ponerme a escribir no reflexione mucho sobre lo que voy a contar, hacia dónde puede llevarme la historia de los personajes o cómo va a ser la trama. Hasta escri-

bir la primera página he pensado mucho si esa idea puede llevarme hacia una historia o no.

Daniel Gascón

Escribí varias películas con Jonás Trueba antes de que *Todas las canciones hablan de mí* saliera adelante. Estuvimos trabajando en varios guiones. También he hecho pequeñas colaboraciones, como en *Las niñas* (2020), de Pilar Palomero. Podría definirme como un guionista turístico, episódico. Me gusta el cine y toda forma de narrar. También me encanta trabajar con otra persona, siempre he trabajado acompañado de un director, y eso me gusta mucho. Ver cómo surge algo distinto cuando hay dos personas es interesante, porque te obliga también a replantear ciertas ideas que tienes cuando escribes, que pueden tener cierta inconsciencia, y el director te da el punto de vista. No es solo que escribas una secuencia, sino ver cómo ese director tiene que convencer a diez, veinte o treinta personas que lo que has redactado tiene sentido. La escritura literaria es más irresponsable, no tienes que ver cómo consigues dinero para desarrollarla, como ocurre con la escritura de la secuencia. También es muy bonito el efecto colectivo que genera algo que has escrito, cómo se va enriqueciendo a cada capa lo que tú has pensado. Ver, por ejemplo, en la sala de cine cómo la gente se ríe de un chiste que has incorporado es muy bonito. Me interesa también el elemento colectivo de compartir el cine. Me gusta, también, ver cómo piensa y trabaja mi amigo guionista Fernando Navarro, que ha escrito muchas películas distintas, ya que cada uno tiene una mirada diferente sobre la narración. Ig-

nacio Martínez de Pisón, que también ha derivado en el guion, tiene esa otra mirada, ese elemento artesanal que tienen muchos guionistas que sigo y me gustan. Yo continué escribiendo guiones ahora y, de hecho, cuando tenía catorce años, a lo que me quería dedicar era a ser guionista de cine.

Samuel Alarcón

Como guionista atípico. Cuando he realizado un guion dramático para una ficción, hasta ahora solo en cortometraje, me cuesta separarlo de su puesta en escena. Pienso que es algo que a quienes somos guionistas-directores nos resulta casi inevitable. Pero quien conoce mis largometrajes sabe que mi terreno es el documental, y en ese caso la escritura de guion se vuelve más vaporosa. Trabajo el boceto y, sobre el boceto, el esquema, y así sucesivamente hasta llegar a un armazón que sirve para rodar, o que se ha creado paralelamente a un pre-rodaje de imágenes y sonidos que puede que se cancelen

después. Cada película va pidiendo su método a medida que crece, y en un guion lo imprescindible es saber escuchar la película que lleva dentro. Así que el guion para mí, y en el cine documental, es como un diario del crecimiento de la película.

Natalia Marín

Soy muy trabajadora, pero me considero lenta como creadora. Me planteo mis retos y los voy desarrollando. Para contarte un caso de cómo escribo puedo poner de ejemplo cómo encaré el guion en el caso de *La casa de Julio Iglesias* (2018). Es un texto que tenía muy armado, pero el reto era medirlo mucho y depurarlo para que el contenido fuese muy concreto y no perder al espectador. Luego le fui añadiendo la retórica, el humor, pues era muy importante que se notase la sorna y el juego. Esto es, primero armo el texto al máximo hasta que estoy contenta, y luego voy añadiendo lo necesario para culminar el texto que quiero.

Imagen 1. *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018)



2. A la hora de escribir un guion, ¿qué importancia le concedes al espacio en que se va a desarrollar tu obra?

Arantxa Echevarría

El espacio dentro de un guion para mí es importantísimo, y una de las cosas que suele suceder es que en la postproducción de la película siempre me reafirmo en que las localizaciones son un personaje más. Ahora que he trabajado en Usera [distrito madrileño del sur de la capital] y el mundo de la comunidad china en el barrio, para escribir me iba todas las tardes a pasear allí y percibir el ambiente. Los espacios suelen ser el hábitat de los personajes y me parecen interesantísimos, un personaje más.

Andrea Jaurrieta

Para mí es fundamental. Quizás aquí entra también mi parte como directora, pero es verdad que cuando escribo, describo mucho el espacio donde va a ocurrir la historia. Creo que el espacio aporta mucho al estatus social, a la psicología. Hay momentos visuales que, desde la literatura, el escritor necesita tres páginas para describir el espacio, pero con el cine, al concebir un plano ya se tiene. Por eso, cuando escribo el guion ya pienso mucho en dónde va a estar emplazada la escena y qué elementos va a tener el lugar para que cuente más. En este sentido, me interesa mucho cómo trataba el espacio Michelangelo Antonioni.

Daniel Gascón

Mucha importancia. Las películas que dirige Jonás Trueba tienen, en muchas ocasiones, la idea de retratar Madrid. En la época de *Todas las canciones hablan de mí* Jonás vivía en Madrid y yo en Zaragoza, y venía a su casa y en esta escribíamos el guion, en la zona de Puerta del Ángel. Salíamos por la parte de Vistillas, Ópera y demás, y la zona donde nos movíamos es la que sale luego en el film. También, la secuencia final está rodada en frente del Palacio Real. Todo estaba muy *topografiado*, el elemento espacial madrileño era muy

importante para nosotros. Además, los edificios que aparecen son muy importantes. El personaje que interpreta Bárbara Lennie, por ejemplo, es arquitecta, y dedica tiempo a hablar de la reforma de los edificios, del Paseo de Recoletos, etcétera. Es una película que, a parte del paisaje, tiene ese propósito de mostrar los lugares que conozco y ello lo apoya el hecho de que la chica se dedique a la arquitectura. También aparece, por ejemplo, Ciudad Universitaria y la Universidad Complutense de Madrid. Muchos de estos espacios madrileños, además, se repiten en otras películas de Jonás Trueba.

Samuel Alarcón

En mi caso y hablando de guiones cinematográficos, la importancia del lugar es plena. El espacio donde se desarrolla una película es, para mí, la película. Aunque se trate de ficción, los espacios son mi oráculo. Me ha resultado hasta ahora imposible imaginar una historia o reflexionar sobre ciertas ideas sin visitar los espacios, como si las vivencias humanas pasadas estuvieran aún allí y el cine fuera la manera de invocarlas. Así hice con Italia de manera literal en *La ciudad de los signos*, y en Francia y España con *Oscuro y Lucientes*. El guion se puede entender como las instrucciones para reconstruir el pasado de un espacio con la ilusión de la imagen y el sonido en movimiento.

Natalia Marín

Lo espacial es más importante que el guion, en mi caso está antes que todo, también antes que la imagen. Para mí el espacio es el tema, la gran idea. Tan importante es que yo lo que primero planteo es que quiero hablar de Madrid, y luego veo qué elementos le añado. O qué no elementos, llegando a quitar incluso las imágenes, como en la última deriva de mi trabajo. Es algo que ya está presente en el trabajo del Colectivo Los Hijos, que siempre



Imagen 2. *Ana de día* (Andrea Jaurrieta, 2018)

nos movemos sobre dos ideas: la espacial y la identitaria, pero también con cuestiones de biopolítica, como en *Árboles* (2013), nuestro último trabajo. Me interesan muchos temas como urbanismo y literatura, el cómo y quién decide dónde tenemos

que vivir y por qué vivir ahí, esa geometría absurda que marca nuestras vidas. Por ejemplo, al hacer *New Madrid*, es muy importante hablar de España, pero sobre todo de Madrid, la ciudad en la que vivo desde hace veinte años, aunque no sea de ahí.

3. El espacio en que se desarrolla la película ¿es también un elemento importante a tener en cuenta en el proceso de escritura de los personajes que aparecen en la película?

Arantxa Echevarría

Madrid en *Carmen* y *Lola* es importantísimo, pues según qué ciudad hubiésemos tomado de punto de partida, la comunidad gitana hubiese sido diferente. Los gitanos del sur están mucho más integrados con la comunidad paya, no hay distinciones, pero en Madrid están más separados los espacios. Es como si hubiese una especie de frontera invisible que separase los dos mundos. Y si llego a hacerlo en el norte, el gitano de allí es más conservador. Por eso quería hacerlo en Madrid, porque es la comunidad gitana que yo conocía, y me parecía raro haberlo hecho de una comunidad que conocía menos, sin haber hecho un estudio en profundidad de estar con ellos como sí hice en Madrid.

Andrea Jaurrieta

Sí, sin duda. De hecho, no solo al escribirlo, sino también cuando filmo o con el proceso de producción, del que también me he encargado yo. Cuando produzco, busco espacios que tengan forma elocuente respecto a los personajes que he escrito previamente, siempre con los medios disponibles a mi alcance.

Daniel Gascón

Este aspecto era más importante para Jonás Trueba que para mí, porque él sí que tenía la con-

cepción visual mientras lo escribíamos. A mí me gusta también imaginar dónde están los personajes, pues te da una sensación de agarre, que es lo más complicado, pero también tiene esta importancia en la concepción que introduce el director de arte. Para mí no es absolutamente determinante que puedan conjugar los espacios con los personajes, y quizás sí lo era más para el director en este caso.

Samuel Alarcón

Claro, los personajes pasan por un lugar y su marco es Madrid. Seguramente escribo ahora películas sobre Madrid porque vivo en esta ciudad. Sin el ejercicio del cine no puedo empatizar con una ciudad ni con un espacio, y pienso que si viviera en otro país buscaría lo que contar en aquel espacio nuevo, como si lo psicoanalizara. Los lugares son como personas, los quieres, los odias o los ignoras a medida que los conoces. Pasar por un lugar sabiendo lo que en él ocurrió y quienes lo habitaron es un ejercicio de conocimiento que trato de poner en marcha, en mayor o menor medida, en cada película.

Natalia Marín

Es algo que yo no tengo en cuenta al no crear personajes para mis películas.

Imagen 3. *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010)



4. ¿Crees que la materialización del guion es la mejor manera de unir palabra e imagen, el cine y la literatura?

Arantxa Echevarría

Hay mucha gente que, cuando escribe un guion, intenta ser muy visual, y yo diría que escribo los guiones de una forma casi literaria, y cuento cosas que se ven, pero es a través de las imágenes cuando cuento realmente esto que se ve. Un ejemplo muy claro en *Carmen* y *Lola* es cuando se van a la piscina que está vacía y se ponen a nadar fingiendo que hay agua. Eso, en el guion, está escrito de un modo bastante sensorial; el sonido, la sensación de frescura en cada brazada que daban, pero normalmente los guiones suelen ser muy asépticos y muy fríos, y yo no estoy de acuerdo, y creo que la literatura dentro del guion es necesaria, y que el cine tiene que tener literatura, y que todo embebe uno de otro. Es un camino que se retroalimenta. Yo intento que, cuando alguien lee un guion mío, lo visualice y sienta las emociones que están en él. Y, para eso, soy bastante más literaria de lo que los guiones al uso suelen ser.

Andrea Jaurrieta

Sí, pero a veces pienso que se verbaliza todo demasiado. Creo que en el cine tenemos la posibilidad de decir muchas cosas sin pronunciar palabras, y creo que, a veces, cuando se realiza el trasvase de la literatura al cine, se tiende a verbalizar demasiado las cosas, y es algo que a mí me preocupa mucho. En *Nina*, por ejemplo, he tenido que hacer un trabajo grande de extracción para que no estuviese muy verbalizado. La literatura es un lenguaje distinto al cine, y está bien que se relacione con este, pero intento separar un poco las dos artes.

Daniel Gascón

Creo que muchas veces lo bonito del arte son los límites. En el lenguaje cinematográfico es menos fácil contar la interioridad, menos profundo quizás; el cine es, como decía Rafael Azcona, imbatible

en lo superficial, pero cuando has trabajado en los dos medios es bonito intentar tensarlos y ver hasta dónde puedes llegar en cada uno de ellos. Aprendes más de tu otro lado del oficio cuando experimentas en el otro. Cuando haces guiones a veces puedes descubrir cosas que te vengan bien para lo literario. Para mí el guion es algo instrumental, me gusta leerlo, pero no lo acabo de ver como una categoría literaria. Me gusta leerlo, y aprender más, pero sabiendo que es el plano de una película.

Samuel Alarcón

No, para mí un guion no es literatura y tampoco cine. La literatura es una expresión libre a través del lenguaje escrito. El guion cinematográfico está ceñido a unas normas prácticas que servirán para hacer una película: el tiempo verbal es un presente narrativo, las descripciones deben ser claras, no caben figuras literarias, el pensamiento de quien escribe no puede ser irónico, juguetón, o grave, etcétera. No debe expresarse más allá que concretando las acciones particulares de los personajes. En este sentido, el teatro escrito no sería tampoco literatura, porque están los personajes y sus diálogos, pero les falta la vida. Quizás por eso el teatro editado, aunque me encanta leerlo, sea el género literario menos consumido. Creo que de todo lo que se lee en España, y son datos recientes del año 2022, solo el dos por ciento es teatro. De guiones ni hablamos.

Natalia Marín

Es una muy buena manera de unir distintas disciplinas artísticas, no solo cine y literatura. Al fin y al cabo, al no trabajar con actores, las ideas que pongo en marcha en el guion muchas veces vienen de otras artes, de algunas lecturas que puedo hacer o de algunos visionados.

5. ¿Se podría decir que Madrid es una protagonista más de tu película?, ¿qué lugares de esta ciudad son importantes en su desarrollo?

Arantxa Echevarría

Dentro de *Carmen* y *Lola* para mí era muy importante uno que apenas sale, El Ruedo, que es una construcción megalítica que hicieron para albergar casas de protección oficial, que está ahora llena de gitanos, al lado de la M30. Es una mole llena de ventanucos, y que por dentro representa, en cambio, un submundo de color y de patios. Para mí eran importantes los barrios. En El Ruedo filmar era una locura, porque había que meterse allí con miles de familias, y si alguna se oponía a la película podía empezar a hacer caceroladas e impedir rodar. Estuve muy pesada con intentar rodar allí todo el tiempo, pero al final buscamos otros sitios, como el Mercado de Vallecas, o también en Hortaleza. En definitiva, barrios muy gitanos, porque es donde están ellos. Había que estar en medio del meollo, cerca de ellos.

Andrea Jaurrieta

Sí. En mi película busco el contraste entre lo real y lo no real, y para mí era importante que los espacios de Madrid contasen ese no-espacio y ese no-tiempo de un Madrid que desaparece. No hay alusiones a la tecnología, hay espacios que cada vez existen menos, como esa Pensión Loli, esos teatros tipo Manolita Chen, que hacen alusión a un Madrid anterior, previo al de toda esta globalización y, por ello, para mí era fundamental cómo, desde el propio título, cuando Ana intenta escapar del día, entra en un espacio nocturno, anacrónico, que cuenta tanto como las propias palabras de su situación existencial. Cuando escribí uno de los espacios más destacados del film fue porque me metí en Chueca en un garito de *drag queens* y me encantó, era diferente, aunque cuando terminé la película, que tardé ocho años, el sitio ya había desaparecido, pero lo tenía en mente y me puse a buscar otros sitios con el poco presupuesto que teníamos, por lo que es un poco un refrito de espacios. La zona

exterior es la actual Sala X, que en ese momento estaba cerrada. También se rodó en Tetuán o en La Latina y, en realidad, nos buscamos un poco la vida con los recursos que teníamos. Luego hubo otros espacios que se cayeron en el montaje.

Daniel Gascón

Madrid es un protagonista más, sin duda. Sobre todo, esa zona de La Latina baja, la zona de Vistillas, Ópera, la calle de la Amistad, el Puente de Segovia, etcétera. Es el espacio en que vivíamos. Recuerdo una cosa que hacíamos, tras leer además el libro de Bernardo Sánchez sobre Azcona, en el que refería lo de «andar el guion». Y esto lo hacíamos nosotros, pasear mucho, caminando con las ideas para que estas surgieran, una *flânerie*. Se iban desarrollando las ideas que teníamos mientras caminábamos. Además, los espacios de la película son muchos de los lugares en los que escribíamos el guion.

Samuel Alarcón

Madrid es más bien un símbolo, un hogar para Goya, que ha visto su evolución como artista y del que después, como centro de poder que es, debe huir. Una vez muerto, Madrid es el retorno al *hogar*. Un hogar que ha cambiado y que le acoge de manera errática y poco elegante. Así, Madrid representa el trato que la oficialidad política de España ofrece a los artistas célebres de su pasado. Pero además de esto, tenía interés por recoger lo que queda de ese folclore que conoció Goya, como la verbena de San Isidro o la de San Antonio de la Florida. Así que lo que se recoge en *Oscuro* y *Lucientes* es más un patrimonio madrileño inmaterial.

Natalia Marín

Sin duda. En *New Madrid* quería contar la ciudad en la que vivía desde hacía dos épocas. Me apetece vincularme con la ciudad que habito, y hacerlo en

ese momento, 2013. Creo que es un momento en el que Madrid está hecho polvo –y lo sigue estando– pero ahí era ya muy claro, con todos los coletazos de la crisis económica, y veía la ciudad que habitaba muy cargada, y empecé a darle vueltas a ver qué hacía con la ciudad. Así descubrí que había *más* Madrid, tanto en Estados Unidos, Colombia, Argentina y otros países. Y así circunscribí la ciudad con las *otras* Madrid, las uní. Vinculé la utopía que se supone que ha de ser con la distopía que estábamos viviendo. Me hacía gracia pensar que las últimas ocho veces que se había replicado

Madrid eran un fracaso. *New Madrid* va un poco de eso, de la utopía fracasada. En *Enero, 2012 (o la apoteosis de Isabel la Católica)* (2012), un trabajo que hicimos en Los Hijos, pensamos que queríamos rodar en Madrid, y compramos una guía Lonely Planet de esta ciudad, y nos planteamos rodar Madrid a la manera de los hermanos Straub. Pensamos que había que desprenderse de la ciudad e hicimos algo que nunca habíamos hecho: montarnos en un bus turístico dos días. Pinchamos la voz del bus turístico, la registramos, y empezamos a grabar a partir de ahí.

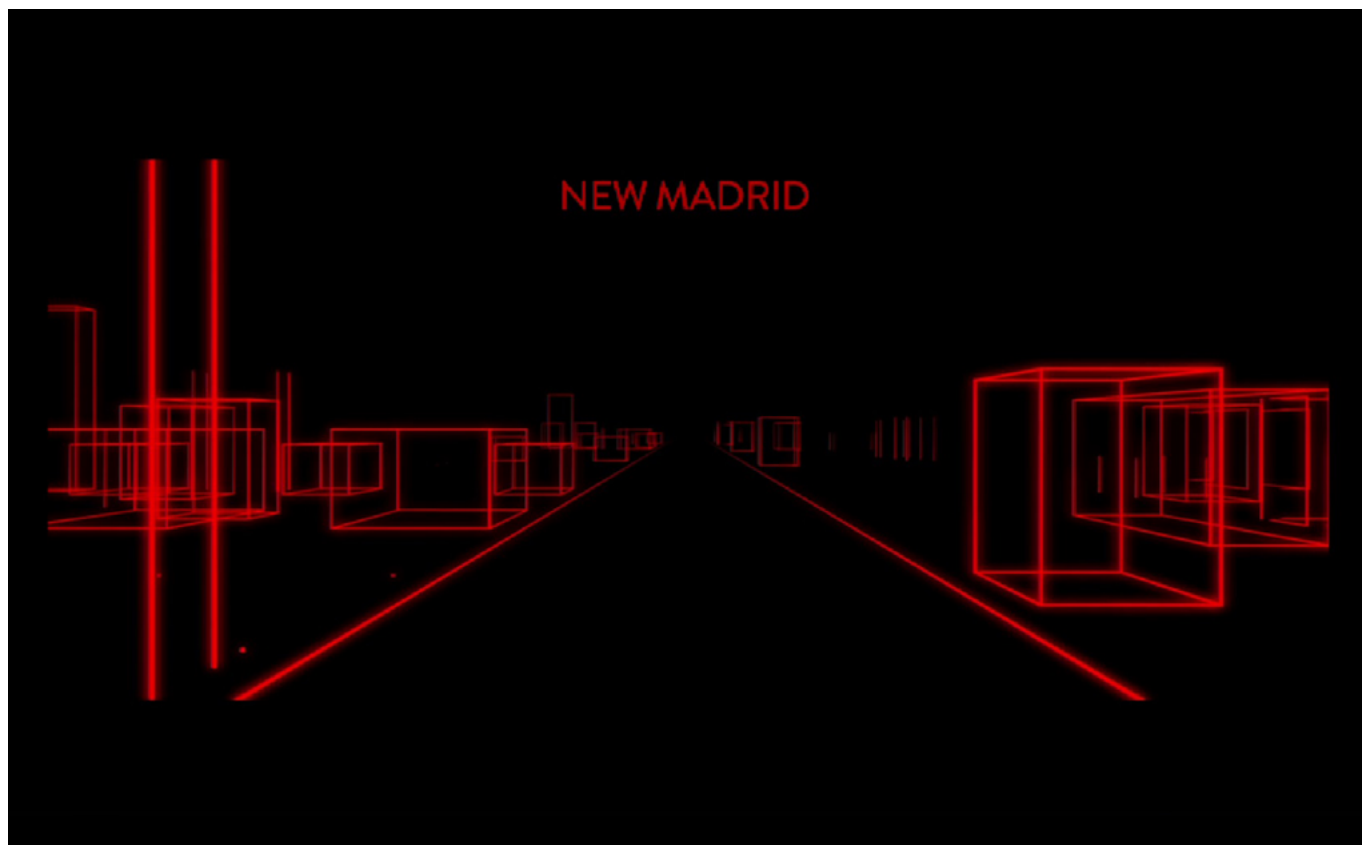


Imagen 4. *New Madrid* (Natalia Marín, 2016)

6. ¿Qué otras películas, textos o autores —que transcurran o no en la capital— te han podido influir a la hora de filmar el espacio que aparece en tu obra?

Arantxa Echevarría

Aunque no sea madrileña, siempre pienso en *Dheepan* (2015), la película que ganó la Palma de Oro en Cannes, que sucede en un suburbio de París, donde supuestamente está toda la marginalidad de la población, y donde se encuentran los magrebíes con los árabes, senegaleses o gente de Sri Lanka, y que no deja de ser el mismo París de la Torre Eiffel, pero veinte kilómetros más allá. Creo que todas las películas que tienen un trasfondo social sacan siempre la ciudad de fondo, porque creo que esta es importante como personaje en sí. Creo que hay películas que solo pueden desarrollarse en ciertos sitios, mientras que otras podrían ser universales, pero a mí me gustan esas en las que se reconoce el carácter de la ciudad y su fisionomía, la anatomía de la urbe, los espacios o el concepto de las casas bajas.

Andrea Jaurieta

Para *Ana de día* me inspiré en el cine de Luis Buñuel, pero también en el de Rainer Werner Fassbinder, con esos mundos más decadentes, en los márgenes, o Antonioni, y la lectura que hace él del espacio para sus trabajos. También me vino muy bien la lectura de Michel Foucault, al respecto de sus interpretaciones sobre el poder. Pero es el propio cine lo que más me influye, y encuentro mucho en muy variadas películas.

Daniel Gascón

En la escritura sí que sabíamos que queríamos meter muchas referencias a diferentes textos, además de que el protagonista trabaja en una librería. Le quisimos dar una estructura de capítulos que, para Jonás, era muy *barojiana*. Hay libros de Baroja que son paseos por Madrid, y caminar tiene una gran importancia en esta película y en otras. Otra referencia que sale en la película, y que aparece en la librería, es Andrés Trapiello. Tiene un cameo de diez segundos, pero como escritor al que seguimos

creíamos que tenía que tener su importancia en *Todas las canciones hablan de mí*. Además, esta película transcurre en la misma zona que la primera película de Fernando Trueba, *Ópera prima* (1980).

Samuel Alarcón

Todo tipo de ensayos y biografías sobre Goya de cualquier época. Además de los clásicos de Valeriano Bozal, el de Ramón Gómez de la Serna o el de Enrique Lafuente Ferrari, existen textos contemporáneos de ensayistas europeos como Tzvetan Todorov o Folke Nordström. Las películas han sido más dispares y remotas, desde películas de crímenes mirados desde la comedia como *Cluedo* (1985) o *Un cadáver a los postres* (1976), hasta *La leyenda de Sleepy Hollow* (1999) producida por Disney. ¡Menudo cóctel! Pero, a la hora de encarar el rodaje de lugares, lo determinante fueron sus arquitecturas, que nos obligaron a la frontalidad para rodar los edificios y los interiores. Miembros técnicos del equipo de rodaje al ver *Oscuro* y *Lucientes* terminada dijeron: «Ahora entiendo por qué no hemos hecho más que rodar fachadas».

Natalia Marín

Según qué momento o qué trabajo podría decir unos u otros. Como yo no tengo equipo técnico, mi particular equipo técnico son mis libros, los que me he leído. Por ello, me parece de rigor citar a los autores que he estado leyendo, como hago al final de *La casa de Julio Iglesias*, por ejemplo. Yo he estado viajando dos años con esos libros, y uno muy importante para mí es el de Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas*. También me acuerdo, por ejemplo, de los dadaístas, que me gustan mucho, o George Perec y su *Especies de espacios* y los juegos que hace con las letras y palabras. Busco el diálogo con otras disciplinas. Por ejemplo, ahora estoy leyendo manuales de videojuegos. Son muy numerosos los referentes ante cada trabajo. ■

I clausura

ELIOS MEDIETA

La primera gran idea que se concluye de la discusión es que Madrid es un espacio con inacabables posibilidades para reflexionar sobre temáticas de lo más variadas: desde la exclusión social hasta la identidad, sin olvidar la literatura, la memoria o el propio dispositivo metacinematográfico. La radiografía que hacen los entrevistados de la ciudad en sus guiones confirma que el espacio en que sitúan sus historias está en gran parte de las ocasiones en diálogo con la construcción de los personajes: no se puede despreciar la capacidad narrativa que tienen los lugares donde ocurren las situaciones. Incluso, en las obras más experimentales, los emplazamientos juegan un rol preponderante. La nueva generación de guionistas es plenamente consciente de las capacidades narrativas y del valor subjetivo que se introducen al repensar el elemento espacial, y resulta realmente atractivo para las futuras creaciones que, independientemente del género a desarrollar, se dibuje Madrid —al igual que tantas otras ciudades del globo terráqueo— como una urbe potencialmente destacada para repensar el oficio artístico.

El guion es el andamiaje indispensable sobre el que empezar a construir el relato, y en la discusión se constata la gran relevancia que este posee en la construcción del film. Al final, cada una de las películas comentadas constituyen un valioso texto —en el sentido semiótico del término—, pues se construyen como una secuencia de signos que tienen la capacidad de producir un sentido, y todo ello comienza en la escritura del guion. La relevancia y, a su vez, la complejidad de su proceso creativo radica en la diferencia con que cada guionista afronta la escritura, más allá de que todos ellos vean el elemento espacial como un condicionante narrativo irrefutable. Para Marín, el guion es una vía para fomentar el diálogo interartístico al que aspira en sus creaciones, y Echevarría confiesa escribirlos de una forma abiertamente literaria, mientras que Alarcón lo considera algo diferente al cine y a la literatura. Es una de las grandes conclusiones que deja la discusión: cada cual afronta el proceso de escritura de una forma distinta, pero todos saben apreciar la potencialidad que el texto ofrece, y no solo en

relación con el espacio. Se abren, así, notables e interesantes vías para el estudio de la importancia que toma el espacio en el proceso de escritura cinematográfica. El cine que ha transcurrido en Madrid en esta última década, como evidencian las películas referidas, es el gran ejemplo de ello. Queda ya muy atrás la forma-vagabundeo sobre la que teorizó Gilles Deleuze (2003), o esa errancia propia de la desorientación surgida tras el horror de la Segunda Guerra Mundial y que, con tanto éxito para la historia del cine, también plasmaron los cineastas de la modernidad cinematográfica, como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard o Wim Wenders, entre tantos otros (Font, 2002: 311). Incluso, los no-lugares (Augé, 1993) parecen ya ser cosa del pasado. La *flânerie*, indudablemente, continúa, pero ya el espacio no solo funciona como el reflejo de la psique de los personajes, sino que es un elemento cinematográfico con entidad propia, capaz de sustentar el discurso filmico por sí mismo. *New Madrid* es un gran ejemplo de ello y en esta, como reconoce Marín, el guion es un elemento indispensable.

Guion y espacio constituyen, de este modo, un binomio realmente fecundo para la concepción cinematográfica. Quizás haya que entender que el guionista, en el momento de comenzar la escritura del guion e inscribir su historia en Madrid, lo que hace es componer las notas de su particular

sinfonía urbana. Ha pasado un siglo desde los trabajos de Walter Ruttmann, Jean Vigo o Alberto Cavalcanti, pero el potencial narrativo, simbólico y estético del espacio y de su escrito no ha dejado de crecer. Les toca a los críticos, investigadores y, cómo no, a los propios guionistas seguir reflexionando sobre ello. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *FICMATUR. La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788). Asimismo, este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

REFERENCIAS

- Augé, M. (2003). *Los 'no lugares', espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (2003). *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. (2002). *Pasajes de la modernidad. Cine europeo (1960-1980)*. Barcelona: Paidós.

Imagen 5. *Oscuro y Lucientes* (Samuel Alarcón, 2018)



EL ESPACIO MADRILEÑO: UN PROTAGONISTA MÁS DEL TEXTO FÍLMICO

Resumen

El presente (Des)encuentros propone un diálogo con diferentes guionistas españoles que han perfilado, de modos muy diferentes, la ciudad de Madrid en sus respectivos trabajos, para llevar a cabo un estudio de las relaciones entre cine, escritura de guiones y espacio en el cine nacional contemporáneo. Participan Arantxa Echevarría, Andrea Jaurrieta, Daniel Gascón, Samuel Alarcón y Natalia Marín. Lo polifacético y variado de sus perfiles provoca que se genere un enriquecedor diálogo con distintas aproximaciones a cómo, desde la escritura cinematográfica, se recoge la urbe madrileña y todas sus posibilidades narrativas.

Palabras clave

Cine; guion; espacio; Madrid; cine español contemporáneo; cine y literatura

Autores

Arantxa Echevarría es guionista, directora y productora de cine y televisión. Entre sus largometrajes se encuentran *Carmen y Lola* (2018) —reconocida, entre otros galardones, con dos premios Goya a la mejor Dirección Novel y a la Mejor Actriz de Reparto, y seleccionada en la sección Quincena de Realizadores del Festival de Cannes—; *La familia perfecta* (2021); y *Chinas* (2023), la cual se estrena en octubre de este año. Contacto: info@revistaatalante.com.

Andrea Jaurrieta es directora, guionista y productora. Su ópera prima, *Ana de día* (2018), consiguió la nominación a Mejor Dirección Novel en los Premios Goya de 2019 así como en las Medallas CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos de España). Sus cortometrajes previos fueron seleccionados en múltiples festivales y algunas de sus videocreaciones han sido exhibidas en instituciones culturales españolas e internacionales. Actualmente está desarrollando *Nina*, su segundo largometraje como directora. Contacto: info@revistaatalante.com.

Daniel Gascón es escritor, traductor, editor y guionista. Su debut en el séptimo arte se produce con la co-escritura del guion de *Todas las canciones hablan de mí* (2010), junto al director Jonás Trueba, aunque también ha colaborado en otros guiones, como el de *Las niñas* (2020), de Pilar Palomero. Dirige la edición española de *Letras Libres* y ha publicado diferentes libros, tanto novelas como ensayos, entre los que se pueden citar *La edad del pavo* (2001), *El golpe posmoderno* (2018) o las novelas satíricas *Un hipster en la España vacía* (2020) y *La muerte del hipster* (2021). Contacto: info@revistaatalante.com.

MADRILEÑO SPACE: ANOTHER PROTAGONIST IN THE FILMIC NARRATIVE

Abstract

This edition of (Dis)agreements is a conversation with five Spanish screenwriters all of whom have written, in their very different ways, about the city of Madrid in their respective works. Through this dialogue, we aim to examine the relationships between cinema, screenwriting, and space in contemporary Spanish cinema. Participating are Arantxa Echevarría, Andrea Jaurrieta, Daniel Gascón, Samuel Alarcón and Natalia Marín, who between them present a varied and multifaceted body of work that provides the reference for this enriching dialogue exploring how different approaches to screenwriting can capture the city of Madrid and all its narrative possibilities.

Key words

Cinema; Script; Space; Madrid; Contemporary Spanish Cinema; Cinema and Literature.

Authors

Arantxa Echevarría is a screenwriter, director, and producer for cinema and TV. Her feature films include *Carmen y Lola* (2018), selected for the Directors' Fortnight at the Cannes Film Festival and winner of, among other awards, two Goya's: one for Best New Director and another for the Best Supporting Actress; *La familia perfecta* (2021); and *Chinas* (2023), which will premiere in October this year. Contact: info@revistaatalante.com.

Andrea Jaurrieta is a director, screenwriter, and producer. Her debut feature film, *Ana de día* (2018), won a nomination for Best New Director at both the 2019 Goya Awards and the CEC Medals (Spanish Film Writers Circle). Her previous short films have been selected at multiple festivals and some of her video creations have been screened in cultural institutions in Spain and abroad. At present she is working on *Nina*, her second feature film as a director. Contact: info@revistaatalante.com.

Daniel Gascón is a writer, translator, editor, and scriptwriter. He made his debut in the seventh artform as the co-writer of *Todas las canciones hablan de mí* (2010), together with director Jonás Trueba. Subsequently he has collaborated on other screenplays, such as that for *Las niñas* (2020), by Pilar Palomero. He directs the Spanish edition of *Letras Libres* and has published several books, both novels and essays, including *La edad del pavo* (2001), *El golpe posmoderno* (2018) and the satirical novels *Un hipster en la España vacía* (2020) and *La muerte del hipster* (2021). Contact: info@revistaatalante.com.

Samuel Alarcón ejerce como guionista y cineasta y ha dirigido, desde 2013 hasta 2022, el espacio *El cine que viene*, de Radio Nacional España. En 2006 recibe la beca de la Real Academia de España en Roma, con la que filma *La ciudad de los signos* (2009), su debut en el largometraje. *Oscuro y Lucientes* es su segundo trabajo, estrenado en el Festival de Cine Europeo de Sevilla. También es autor del cortometraje *Déjame hablar* (2020), donde aborda la obra del compositor Luis de Pablo. Contacto: info@revistaatalante.com.

Natalia Marín es guionista, directora y profesora de cine. Su trabajo dentro del colectivo cinematográfico experimental Los Hijos –junto a Luis López Carrasco y Javier Fernández Vázquez– ha sido proyectado y reconocido en numerosos festivales y centros artísticos nacionales e internacionales. Entre sus últimas piezas audiovisuales se pueden destacar *New Madrid* (2016) o *La casa de Julio Iglesias* (2018), la cual fue proyectada en el Locarno International Film Festival. Contacto: info@revistaatalante.com.

Elios Mendieta Rodríguez es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga. Actualmente es contratado postdoctoral Margarita Salas en la UCM, con estancia en la Universidad de Granada. Es autor de la monografía *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y tiene otro volumen en prensa titulado *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún*, que se publicará en Guillermo Escolar Editor. Sus áreas de investigación son la Literatura comparada y la Historia del cine. Ha publicado artículos en revistas indexadas académicas y pronunciado conferencias nacionales e internacionales sobre diferentes cineastas. Colabora en *El Confidencial* y en la revista *Letras Libres*. Contacto: eliosmen@ucm.es.

Referencia de este artículo

Mendieta, E., Echevarría, A., Jaurrieta, A., Gascón, D., Alarcón, S., Marín, N. (2023). El espacio madrileño: un protagonista más del texto filmico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 171-190.

Samuel Alarcón works as a scriptwriter and filmmaker and between 2013 and 2022 he directed the programme *El cine que viene*, on Radio Nacional España. In 2006 he received a grant from the Royal Academy of Spain in Rome, to film *La ciudad de los signos* (2009), his feature film debut. His second film, *Oscuro y Lucientes*, premiered at the Seville European Film Festival. He is also the author of the short film *Déjame hablar* (2020), in which he tackles the work of the composer Luis de Pablo. Contact: info@revistaatalante.com.

Natalia Marín is a screenwriter, director, and film studies teacher. Her work within the experimental film collective Los Hijos—together with Luis López Carrasco and Javier Fernández Vázquez—has been critically acclaimed and screened at numerous national and international film festivals and art centres. Her latest audiovisual pieces include *New Madrid* (2016) and *La casa de Julio Iglesias* (2018), which was screened at the Locarno International Film Festival. Contact: info@revistaatalante.com.

Elios Mendieta holds a PhD in literary studies from the Complutense University of Madrid and a degree in journalism from the University of Málaga. He is currently a Margarita Salas postdoctoral fellow at the UCM, with a residence at the University of Granada. He is the author of the monographs *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) and *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún* (Guillermo Escolar, 2023). His areas of research are the relationship between cinema and literature and the history of cinema. He is a contributor to *El Confidencial* and *Letras Libres*. Contact: Eliosmen@ucm.es.

Article reference

Mendieta, E., Echevarría, A., Jaurrieta, A., Gascón, D., Alarcón, S., Marín, N. (2023). Madrileño Space: Another Protagonist in the Filmic Narrative. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 171-190.

Edita / Published by



Licencia / License



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

PUNTOS DE FUGA

**CENIZAS DEL FUTURO: NOSTALGIA Y
RUINAS EN EL RELATO CYBERNOIR**

Pablo Sánchez Blasco

**FANTASMAS DESOBEDIENTES: UN
ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD Y LA
SOLTERÍA A PROPÓSITO DE SIERRA MALDITA**

María Aimaretti

**DESAVENENCIAS ENTRE NARRADOR
DELEGADO Y MEGANARRADOR: CUATRO
ESTRATEGIAS PARA DESLEGITIMAR LA VOZ
RELATORA EN LAS VÍRGENES SUICIDAS**

José Antonio Planes Pedreño

**MEMORIA, IMÁGENES FOTOGRÁFICAS
Y RECUERDOS EN EL CINE DE
APICHATPONG WEERASETHAKUL**

Milagros Expósito Barea

CENIZAS DEL FUTURO: NOSTALGIA Y RUINAS EN EL RELATO CYBERNOIR

PABLO SÁNCHEZ BLASCO

RECUERDOS AUTÉNTICOS DE OTRO

La primera de las muchas contradicciones que rodean al llamado cine negro, o *film noir*, ha sido siempre su fallida acotación a un corpus de películas o, cuando menos, a unas exigencias que restrinjan su pertenencia al ciclo. En su completo libro sobre el *film noir*, Noël Simsolo define a este como una «nebulosa» surgida de un «inconsciente colectivo» alrededor de la pérdida de la identidad (2007: 17). Desde España, Jesús Palacios niega un acuerdo para definir su naturaleza y describe su legado como un desafío para el escritor cinematográfico (2011: 9). Heredero y Santamarina advierten de su «extrema dispersión referencial, diegética, estilística y dramática» (1996: 11), mientras Gonzalo Pavés llama sin ambages a reformular la metodología utilizada en su investigación (2003: 175).

Esta controversia respecto a lo que es o no es el cine negro conduce a la segunda gran contradicción que rodea a estas películas: la sombra de

nostalgia que el *film noir* ha proyectado sobre toda su herencia, quizá, precisamente, por tratarse de un *fantasma* irreductible a las definiciones, un cine que, cuanto más se intenta encasillar, más escurridizo se vuelve, o tal vez por una narrativa inclinada siempre hacia los hechos pasados (Ponce, 2011: 39). Desde los detectives de los años sesenta como *Harper, investigador privado* (Harper, Jack Smight, 1966) o *Hampa dorada* (Tony Rome, Gordon Douglas, 1967), lo cierto es que *neonoir* y nostalgia aparecen como dos entidades constantemente unidas, entendido el término nostalgia, de aquí en adelante, como «el sentimiento producto del deseo de retorno a una época, un lugar, una persona, un objeto, etc., de un tiempo pasado, que se percibe como ideal [...] y que en el momento actual está fuera de nuestro alcance» (Muñoz Ocampo, 2013: 20-21).

Esta correspondencia no ha disminuido en los últimos años. De acuerdo con la tesis de Matthew Cooper (2021: 2), hoy «el cine contemporáneo de

Hollywood recurre con más ahínco a la nostalgia como su principal fuente de energía»¹, algo a lo que no es ajeno el género *neonoir*. En obras de distintos países como *Larga jornada hacia la noche* (*Long Day's Journey into Night*, Bi Gan, 2018), *Años de sequía* (*The Dry*, Robert Connolly, 2020), *El chico detective* (*The Kid Detective*, Evan Morgan, 2020), *Nieva en Benidorm* (Isabel Coixet, 2020) o *Pequeños detalles* (*The Little Things*, John Lee Hancock, 2021), se puede hallar una fijación con el tema de la nostalgia que incluso provoca un desplazamiento desde la simple veneración iconográfica (Andrade, 2010: 4) hasta integrarla en los rasgos psicológicos de sus detectives.

En dichas películas, el viaje retrospectivo del hermeneuta se convierte en excusa para un encuentro con su pasado, con los traumas personales de un pretérito que encuentran en el crimen su detonante ideal. Esta posibilidad siempre ha estado presente dentro del género. Como explica Laura Silvestri (2021: 107), la indagación tradicional del detective le conduce a un ajuste moral del pasado que, sin embargo, también explicita «la imposibilidad del retorno», dejándole «expuesto a la irreversibilidad del tiempo». Las películas citadas amplían dicha idea al hacer del investigador el sujeto de su propia inquisición, detective y víctima del caso que investiga. Sus personajes se enfrentan al misterio como una toma de conciencia que atañe, sobre todo y en primera instancia, a su vida personal o sentimental.

Esta resignificación del arquetipo —de alcance todavía anecdótico, pero insospechado— reutiliza los esquemas del cine negro para una exploración en primera persona afín al melodrama. El géne-

ro policiaco asume, así, un carácter introspectivo que se hace más evidente en subgéneros como el llamado cine *cybernoir*, concretamente en dos películas de gran presupuesto como *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y *Reminiscencia* (*Reminiscence*, Lisa Joy, 2021).

Acuñado por Jesús Palacios (2011: 188) y ampliado en sus características por Madrid Brito (2015: 569), el cine *cybernoir* se define como:

una singular combinación de futurismo retro y *neonoir*, que encuentra su punto de partida y de llegada en una peculiar sensibilidad posmoderna, donde se funden y confunden los tiempos —pasado, presente y futuro, no necesariamente en ese orden—, generando un sentimiento omnipresente y ominoso de nostalgia irónica e ironía nostálgica. Retro y Neo se aparean y nace el *Cybernoir* (Palacios, 2011: 188).

Lo viejo y lo nuevo comparten espacio en unas visiones pesimistas del futuro próximo basadas en la despersonalización del ser humano, el conflicto con la tecnología y el aumento de las desigualdades sociales. Desde su nacimiento con *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), estas obras incorporan la nostalgia como elemento destacado de un universo estético «repleto de supervivencias y restos de un pasado que se niega a morir» (Palacios, 2011: 189), una realidad que ha alcanzado el futuro sin desprenderse por completo de su rastro o haciéndolo a disgusto de sus habitantes. Como indican Pérez y Zufiaur, «aunque los objetos pertenezcan teóricamente al futuro, no hay en realidad nada nuevo» (2021: 427) en el *Blade Runner* de Scott, ya que sus diseños incorporan la idea de tiempo mediante el envejecimiento deliberado de los escenarios.

Si sumamos la nostalgia originaria de todo el ciclo *neonoir* a este «eternamente lluvioso, neblinoso y melancólico paisaje urbano» (Palacios, 2011: 205) y, por último, a la nueva caracterización del detective que hemos comentado más arriba, las películas mencionadas exacerban el sentimiento de pérdida por un pasado siempre en fuga. Sus relatos presentan a unos seres taciturnos cuyo giro

EL VIAJE RETROSPECTIVO DEL HERMENEUTA SE CONVIERTE EN EXCUSA PARA UN ENCUENTRO CON SU PASADO, CON LOS TRAUMAS PERSONALES DE UN PRETÉRITO QUE ENCUENTRAN EN EL CRIMEN SU DETONANTE IDEAL

hacia el pretérito demuestra su nula confianza en un futuro que ha venido a confirmar todos nuestros temores.

En el análisis fílmico de las dos películas dirigidas por Denis Villeneuve y Lisa Joy encontramos, así, una explícita reflexión sobre el peso de la nostalgia, una conciencia posmoderna de sus antecedentes en el género e incluso un comentario a la crisis actual de las pantallas cinematográficas. Ambas películas fueron estrenadas en los últimos cinco años y reclaman su espacio como una variante innovadora del llamado «cine de la nostalgia» (Cooper, 2021: 35) que domina hoy la producción de Hollywood.

BLADE RUNNER 2049

Resulta difícil olvidar las primeras imágenes del *Blade Runner* de 1982: aquella panorámica nocturna de una metrópoli «cuya extensión se pierde en el horizonte» (Pérez y Zufiaur, 2021: 425), atravesada por llamaradas de fuego y reflejada en una enorme pupila humana. Al igual que había hecho Luis Buñuel en su cortometraje *Un perro andaluz* (1929), el ojo de Ridley Scott suponía un estímulo a renovar nuestra mirada y descubrir un nuevo

entorno de imágenes digitales. Con *Blade Runner*, nació un concepto novedoso de la ciencia ficción: un pastiche turbio y romántico entre las soledades del *film noir* de los años cuarenta y cincuenta y los universos inexplorados de la especulación futurista.

Desde *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) hasta *Matrix* (*The Matrix*, Lilli Wachowski y Lana Wachowski, 1999), todo el *cybernoir* le debe algún préstamo a *Blade Runner*, aunque nadie había propuesto una secuela de su universo hasta *Blade Runner 2049*. Esta continuación recupera, en parte, el sentido de la maravilla de la obra de Scott. Sin embargo, elige comenzar de otra manera, con un prólogo en una granja de proteínas rodeada por la niebla y las planicies desertizadas. A pesar de situarse en una época posterior a la primera película, la cabaña donde vive el replicante Sapper Morton (Dave Bautista) sorprende por un interior humilde en el que destacan varios objetos del siglo XX. Estos útiles «no tienen una presencia meramente incidental», sino que «se relacionan con el sentimiento de añoranza que el público puede mostrar en respuesta» (Cooper, 2021: 35-36). Concretamente, sus gafas para la presbicia, la cazuela en el fuego, la

Imagen 1. *Blade Runner 2049* (2017)



butaca y, sobre todo, el piano que asociamos con la historia de amor de Deckard (Harrison Ford) en el primer film.

En vez de evocar el futuro desde unas imágenes rodadas en presente, este prólogo nos conduce al pasado desde el universo futurista del film. En *Blade Runner 2049*, los objetos antiguos ya no se acumulan en las esquinas como desechos de otro tiempo, sino que indican un rastro de significados que los espectadores deben interpretar. La inquisición del detective K (Ryan Gosling) comienza por unos huesos y sigue un sendero de ruinas y cenizas marcado por un viejo calcetín de niño y un caballo de madera. Su nostalgia ya no reside solo en la estética, sino también en el trayecto recorrido por los protagonistas.

En primer lugar, *Blade Runner 2049* hace más esfuerzos por mantener la funcionalidad del género que su predecesora. Mientras Deckard investigaba hacia adelante, hacia el futuro, para encontrar a los replicantes huidos de la colonia exterior, K investiga hacia el pasado para identificar el cadáver encontrado en el jardín de Morton. K estudia los análisis del laboratorio, comprueba los archivos policiales, interroga a los testigos y viaja a diversos escenarios que, curiosamente, incluyen un vertedero de chatarra, una fábrica infantil y una ciudad abandonada por la radiación. Es decir, escenarios pertenecientes a una misma iconografía de lo antiguo, de lo perdido, de la ruina significativa o existencial.

El viaje externo, no cabe duda, sigue una dirección retrospectiva. Pero también la sigue el viaje interno del replicante. De hecho, la secuela renueva los principios psicológicos que distinguían a los androides en el film de Scott. Aquellos creían definirse a través de los sueños, de las fantasías, de ese unicornio en carrera recreado luego como un *origami*. Por el contrario, Villeneuve construye esta identidad a través de los recuerdos almacenados en la memoria. «Si tienes recuerdos auténticos, tienes reacciones humanas auténticas», le explica la Dra. Stelline (Carla Juri) a K en su laboratorio. Si

EN BLADE RUNNER 2049, LOS OBJETOS ANTIGUOS YA NO SE ACUMULAN EN LAS ESQUINAS COMO DESECHOS DE OTRO TIEMPO, SINO QUE INDICAN UN RASTRO DE SIGNIFICADOS QUE LOS ESPECTADORES DEBEN INTERPRETAR

conoces bien tu pasado, puedes habitar en el presente, incluso encerrada en una celda de cristal, como hace ella desde que era una niña.

La memoria forma parte «esencial en el proceso de creación de la propia identidad» (Galán León, 2021: 38). K es consciente de su naturaleza replicante, pero, a la vez, actúa con la sensibilidad de un ser humano. En su mente, los recuerdos hiperrealistas de Ana Stelline han creado emociones también reales que condicionan su comportamiento. De este modo, la investigación profesional se convierte en personal y el detective incorpora también el papel de cliente. Semejante desplazamiento modifica el arquetipo del investigador y su funcionamiento durante la trama. En vez de guiarse por los procedimientos estándar, el protagonista se ofusca con los primeros hallazgos y los sigue con una falta de precauciones casi fatal para el desenlace de la historia.

La nostalgia del detective en *Blade Runner 2049* se extiende, asimismo, al terreno amoroso, a la compañera virtual de K, llamada Joi (Ana de Armas). Si la comparamos, de nuevo, con la replicante Rachel (Sean Young) de 1982, Joi representa un modelo femenino aún más conservador que aquella, «una esclava doméstica que responda con acierto a las necesidades anímicas del hombre» (Sáez, 2017). Su personaje representa la idea de unas máquinas más empáticas que los seres humanos, pero a costa de reproducir los viejos convencionalismos sobre el papel de las mujeres. K no solo busca en Joi una compañera sentimental o un objeto de deseo, sino «su imagen fantaseada a partir de la época costumbrista del sueño america-

no» (Joaquin, 2021: 186). Solo al final de la película, cuando contemple su cartel publicitario, K se dará cuenta de que ha construido una ilusión.

Esta persistencia nostálgica del detective en *Blade Runner 2049* afecta incluso al personaje emblemático de Rick Deckard. En la primera película, Deckard heredaba los rasgos del detective duro de novela *hard-boiled*: un hombre solitario, independiente, desencantado pero a la vez idealista, romántico empedernido, lacónico, mordaz. El Deckard que trae de vuelta Villeneuve está mucho más cerca de la sensibilidad de nuestro tiempo; reaparece ante nosotros como un mito en un entorno de cultura pop con el que pretende identificarse. «Me gustaba esa canción», le dirá a K mientras suena en un escenario holográfico la voz de Elvis Presley.

En el Deckard de la secuela hay una superposición de la nostalgia por la primera película de 1982 —y el cine moderno al que hoy representa— con la nostalgia personal de su protagonista. En el clímax de la película, Wallace le tienta «ofreciéndole una réplica» de su amada Rachel «que le devuelva el goce y aparte el dolor» (Joaquin, 2021: 194). Esta imagen «siniestra» nos apela entonces con la fuerza del pasado, dudando explícitamente de las potencialidades de la secuela para igualar el poder de seducción de la original. Una nostalgia, en este caso, por un cine hoy en estado crítico, acechado por el descenso de los espectadores y por el cierre de salas de exhibición. Una nostalgia por las pantallas y las imágenes del pasado y, por lo tanto, por los escenarios de sus ficciones más icónicas.

Por todo esto, lo cierto es que *Blade Runner* y su secuela *Blade Runner 2049* acaban resultando experiencias antagónicas en cuanto a su concepción temporal. Treinta y cinco años después de la primera no nos encontramos con una visión más avanzada del futuro que la que entrevimos en 1982. El pesimismo y el desencanto parecen haber aumentado desde entonces, y la visión de nuestro mundo exhibe una mayor añoranza. Al final de *Blade Runner*, el replicante Roy Batty nos invita-

ba a reconsiderar la existencia como un milagro digno de ser disfrutado. Al final de *Blade Runner 2049*, la trama se conforma con el reencuentro de un padre y una hija, con la esperanza de recomponer unas relaciones familiares básicas a partir de las que proyectar nuevas estrategias.

Blade Runner 2049 conforma, en definitiva, un ejemplo novedoso de *cybernoir* donde la nostalgia se vuelve dominante de las imágenes, tanto en su aspecto estético como en sus recursos narrativos.

REMINISCENCIA

La idea central de *Reminiscencia*, la primera película de la también guionista y productora Lisa Joy, parece inspirarse en la secuencia más recordada de *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973). El clásico dirigido por Richard Fleischer se cuenta como uno de los antecedentes más claros para el nacimiento del subgénero *cybernoir*, un relato detectivesco ambientado en un futuro de miseria y desolación. Aunque Palacios no la incluye como *cybernoir* por su «completa ausencia de complicidad metagenérica con el espectador» (2011: 125), la película adelanta el retrato pesimista del futuro, la utilización de trama policiaca, el arquetipo clásico del detective o la nostalgia propia de todo el *neonoir*.

En aquel futuro situado, curiosamente, en 2022, los ancianos podían acudir a unas clínicas de eutanasia que les facilitaban el tránsito a su hogar. Tumbados en una camilla, asistían a una proyección de imágenes «sustentada en el pasado en donde todavía era posible disfrutar de la flora y la fauna» (Ortega, 2018: 113), algo así como una sobredosis de belleza que los acompañaba hasta su fin. Era como si el retroceso a ese mundo ideal de la nostalgia pudiera causarles la muerte, o, dicho de otro modo, como si la muerte se simbolizara con la inmersión en esas imágenes pertenecientes a otro mundo y otro tiempo.

Dicho concepto aparece de nuevo en el futuro presentado por Lisa Joy. Debido a los avances tec-

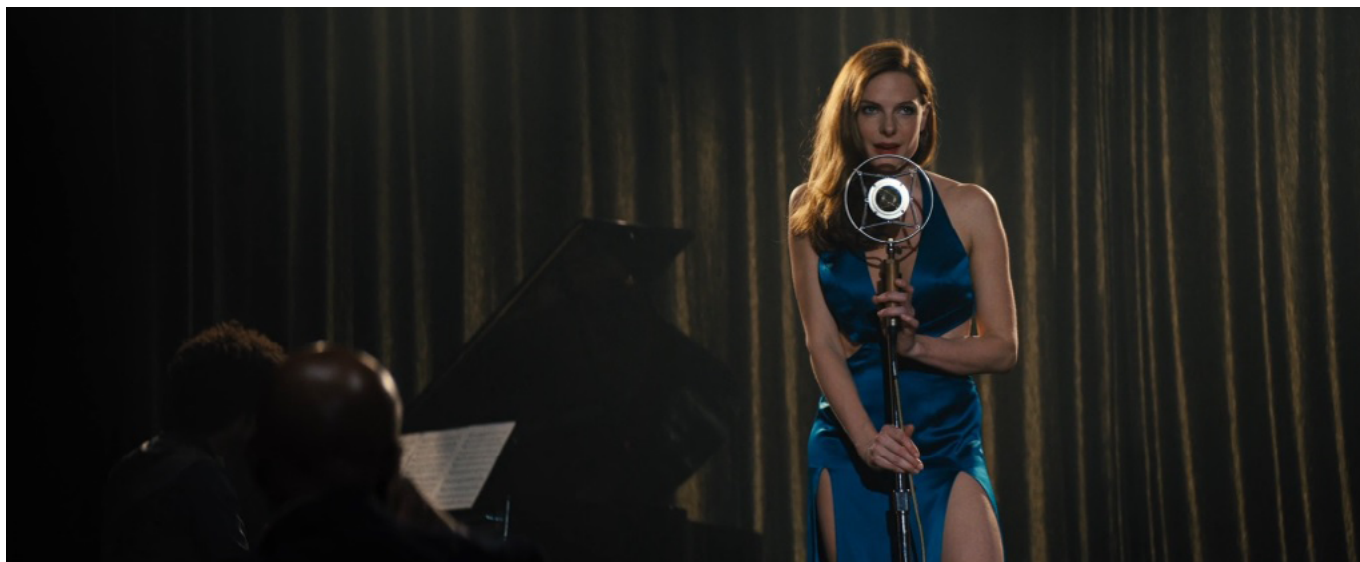


Imagen 2. *Reminiscence* (2021)

nológicos, el ser humano puede revivir sus recuerdos en una proyección fílmica inmersiva. Puesto que «lo propio de la nostalgia no es el recuerdo de lo perdido o la ausencia sino el deseo de retornar a ello» (Muñoz Ocampo, 2013: 20), la experiencia se vuelve adictiva para olvidar que, afuera de esas sesiones, el cambio climático ha transformado el planeta: los océanos han inundado las urbes, la desigualdad económica ha seguido aumentando, la noche ha reemplazado al día y la realidad, en definitiva, ya no presenta ningún aliciente para sus ciudadanos.

Reminiscencia constituye, por lo tanto, una película explícita en su deseo de retratar la nostalgia como una enfermedad de nuestro tiempo. La voz en *off* del protagonista resulta muy clara al respecto, con sentencias como «el pasado no nos persigue. Somos nosotros los que perseguimos al pasado», «nada es tan adictivo como el pasado» o «el pasado se convirtió en una forma de vida». La película pertenece por igual a la ciencia ficción y al subgénero *cybernoir* y, no obstante, demuestra escaso interés tanto hacia uno como hacia el otro. Sobre el primer aspecto, la trama transcurre básicamente en interiores nocturnos, especialmente la oficina donde Bannister (Hugh Jackman) y

Watts (Thandiwe Newton) realizan sus actividades. Salvo alguna panorámica digital de geografía urbana, apenas exploramos los recovecos del mundo futurista que presenta.

Sobre el segundo aspecto, *Reminiscencia* utiliza la detección del cine policiaco para proyectar su relato de manera retrospectiva. Aunque comienza en un presente sostenido por la voz en *off*, enseñada se produce una elipsis que nos traslada al ejercicio de la memoria. La enigmática Mae (Rebecca Ferguson) ha desaparecido sin previo aviso. Su historia de amor con Bannister se ha truncado y, sin saberlo, llevamos algunos minutos presenciando la memoria del detective. El resto de la película consistirá en esta indagación que, a través de los recuerdos propios y los que Bannister extrae a los testigos, trata de rellenar los huecos y darle un nuevo sentido a esa ausencia.

Aparentando una fidelidad intachable al canon del cine *neonoir*, lo cierto es que *Reminiscencia* subvierte sus recursos para privilegiar el relato amoroso sobre el policiaco. La película no describe una trama criminal que provoque, de manera secundaria, una catarsis en el protagonista, sino que dicha trama delictiva sirve como instrumento para explorar los secretos de su historia de amor.

Algo semejante ocurre con la estética retro de *Reminiscencia*. El film de Lisa Joy evoca un futuro inspirado en los años cuarenta y cincuenta de los Estados Unidos, en la misma época que dio lugar al *film noir* y a obras míticas como *El Halcón Maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) o *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Sin embargo, los giros de su trama también nos desvelan esta estética como una farsa, ya que Cyrus (Cliff Curtis) ha estudiado los gustos de Bannister y diseñado una performance destinada a conquistar su voluntad. Tanto la canción que interpreta en el escenario como el vestuario, la actitud, la manera de hablar o el carácter misterioso de Mae pretenden mostrarla como una *femme fatale* de voluntad quebradiza, una irrechazable «fantasía masoquista-paranoica masculina de la mujer explotadora e insaciable sexualmente» que a la vez accede a su dominación por la influencia del hombre (Žižek, 2011: 372).

Como asegura Martín Cerezo, «en toda narración literaria coexisten teóricamente dos textos, el texto que leemos y el texto que el criminal trató que leyésemos» (Martín Cerezo, 2006: 54). Pero en el caso de *Reminiscencia* hablaríamos de tres. Por un lado, hallamos un relato *neonoir* de corte nostálgico, diseñado por Cyrus para seducir a Bannister; por otro, un relato *neonoir* de contrabando y chantaje, que Bannister investiga y que el público debe seguir; y, por último, tenemos la historia de amor entre Bannister y Mae, que aquel, cínicamente, impondrá en la película según «nuestra tendencia a construir sistemas de pensamiento a la medida de nuestras necesidades emocionales» (McCausland y Salgado, 2021).

De este modo, la trama policiaca de *Reminiscencia* no solo se dirige hacia el pasado a través de la nostalgia, sino que también desvela el artificio de esa nostalgia y su efecto conformista sobre el personaje. Nick Bannister, a fin de cuentas, también se enamora de un holograma, como lo hace el replicante K en *Blade Runner 2049*. Su degradación del objeto amoroso en una simple ilusión masculina confirma la certeza del imposible regreso a sus

orígenes *noir*. Al igual que la *femme fatale* nunca podrá humanizarse por completo, el género negro nunca podrá reconstruir la atmósfera ni el sentido de aquellos films primitivos.

En el cine contemporáneo, el camino se ha debilitado y las historias se colapsan en la imposibilidad de contar. Como se preguntaba recientemente Carlos Losilla, «si ya no atendemos a las historias, ¿cómo podemos crear imágenes que se rebelen contra ellas?» (2021: 23). Las imágenes de *Reminiscencia* se hunden en la nostalgia y la repetición sin hallar más que una satisfacción espuria en sus formas huecas. En las últimas escenas, Bannister cruza el telón que separa el presente del pasado, o lo real de lo ficticio, y se funde con la Mae imaginaria en una elusiva cuarta dimensión que, en cierto modo, podemos identificar con el cine *neonoir*, en el que, a pesar de sus enormes esfuerzos, «no se encarna jamás un “cine negro moderno”, sino su fantasma, en el fondo lo que ocurre con todos los géneros clásicos» (Losilla, 2011: 66).

Las imágenes que manipula Bannister se alejan de la realidad y se transforman en representación de una nostalgia enfermiza para él y sus seres queridos. La decisión final de quedarse en el sueño confirma el riesgo de idealizar nuestro pasado y romper los lazos que nos conectan a lo real. El propio Bannister compara su relato con el viaje de Orfeo para rescatar a Eurídice, igual que hacía Trías con la historia de Scottie y Judy en el clásico *Vértigo* (2016: 37). Sin embargo, Bannister no pierde a Mae, como en el film de Hitchcock, sino que abraza la ilusión de su existencia en un espacio espectral e inalcanzable.

LAS DOS PELÍCULAS, EN DEFINITIVA, MANIPULAN LA ESTRUCTURA HABITUAL DEL GÉNERO NEGRO CON EL OBJETIVO DE REALIZAR UNA REFLEXIÓN MELANCÓLICA SOBRE LA MEMORIA Y EL MISTERIO EN LAS RELACIONES HUMANAS

La película de Lisa Joy, por lo tanto, utiliza el cine policiaco para construir una reflexión sobre la toxicidad de cierta nostalgia sin atreverse a —o sin conseguir— escapar de ella. Convierte al detective en un enfermo del pasado que aúna fragmentos dispares para acabar construyendo una historia a su medida, algo que transgrede por completo el arquetipo fundacional del policía como aquel cuya «función es la de verificar todos los discursos usados como refugio y protección de cuantos no quieren ver amenazadas sus ideas» (Silvestri, 2001: 43).

PERSEGUIR AL PASADO

A la vista del análisis fílmico de ambas películas, podemos constatar que, en efecto, las obras de Denis Villeneuve y Lisa Joy utilizan los recursos estéticos y narrativos del cine *neonoir* y, concretamente, del subgénero *cybernoir*, tal como fue definido por Palacios y Madrid Brito. Sin embargo, también añaden a estos variantes significativas que les acercan a ese otro corpus de películas —liderado por *Larga jornada hacia la noche* o *Años de sequía*—, donde la investigación del detective rehúye las implicaciones usuales del *noir*, para convertirse en expresión de un sentimiento de nostalgia, de «un examen interno o externo de lo que ha cambiado y lo que se ha perdido en el tiempo» (Cooper, 2001: 43) de sus vidas.

En *Blade Runner 2049*, el hallazgo de un cadáver permite a K enfrentarse a sus recuerdos de infancia y averiguar la identidad de sus padres, la especificidad de los replicantes y su relación con el desaparecido Deckard. Por su parte, el detective de *Reminiscencia* evalúa sus recuerdos de manera obsesiva para entender el fracaso sentimental con la evasiva Mae. Bannister utiliza la trama criminal para ahondar en sus sentimientos y averiguar los límites de la verdad y la mentira en los recuerdos de su relación.

Este cambio de paradigma se antoja muy notable si comparamos el carácter de K o de Bannister

con el detective de *Cuando el destino nos alcance*, la película precursora del género *cybernoir*. En aquella cinta de 1973, la nostalgia emergía siempre del anciano interpretado por Edward G. Robinson. Como representante de un mundo ya desaparecido, Sol transmitía sus recuerdos de una vida luminosa en contraste con la negrura del mundo *cyberpunk*. Pero esa nostalgia no aplicaba a su amigo el detective Thorn (Charlton Heston), pues Fleischer definía a este como un hombre pragmático, perspicaz, ajeno a las idealizaciones y a las fantasías; un analista capaz de obtener la verdad mediante «el ensamblaje de lo que normalmente se mantiene separado» (Silvestri, 2001: 36).

En el cine negro contemporáneo, los detectives ya se han resignado a un mundo caótico que les hace dudar de sí mismos, ya que «si antes el mundo tenía un sentido (el que le daba la fatalidad), aunque no pudiera comprenderse, ahora ese sentido desaparece, y reina la plena irracionalidad» (Andrade Boué, 2010: 9). A esto hay que añadirle hoy una segunda orfandad de sentido procedente de la crisis de la imagen cinematográfica, de «la manera en que se ha venido abajo el cine contemporáneo como ilusión colectiva y por otro el modo en que eso ha repercutido en otra debacle, la del propio cine» (Losilla, 2021: 34). En el film de Villeneuve, esto aparece como una exploración de sus lazos con la primera película y las ansias del cine que representó. En el de Joy, como una crítica hacia la omnipresencia actual de la nostalgia y la creación de historias conservadoras que satisfagan nuestros deseos.

Las dos películas, en definitiva, manipulan la estructura habitual del policiaco con el objetivo de realizar una reflexión sobre la memoria y el misterio en las relaciones humanas. Esto nos lleva a considerar la pertinencia de añadir este pequeño corpus de obras a la lista de modalidades reseñada y ampliada por Cooper en su estudio del cine de la nostalgia (2021: 44). Se trata de películas pertenecientes al *neonoir* contemporáneo donde las investigaciones del detective protagonista representan

un impulso nostálgico en primera persona destinado a resolver cuestiones existenciales. Un tipo de películas asociado en algunos casos al «antipolicial» moderno (García Vidal, 2015: 575) y en otros al policíaco «metafísico» (Merivale y Sweeney, 1999: 2), pero, en cualquier caso, un movimiento interesante y digno de estudio que reivindica la nostalgia como una de las principales características del detective *noir*. ■

NOTAS

- 1 Todas las traducciones de los textos publicados en inglés que se incluyen en el presente trabajo han sido llevadas a cabo por el autor del mismo.

REFERENCIAS

- Andrade Boué, P. (2010). Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1), 8-8. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120008A>
- Cooper, M. (2021). *Backward Glances: The Cultural and Industrial Uses of Nostalgia in 2010s Hollywood Cinema*. Tesis doctoral. Chicago: DePaul University. <https://via.library.depaul.edu/cmnt/36>
- Galán León, J. (2021). *Nostalgia in Blade Runner (1982) and Blade Runner 2049 (2017)*. Trabajo Fin de Grado. Jaén: Universidad de Jaén. <https://hdl.handle.net/10953.1/16723>
- García Vidal, A. (2015). El cine antipolicial de David Lynch: hacia la deconstrucción de un género. En J. Sánchez Zapatero y Á. Martín Escribá (eds.), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negros* (pp. 575-581). Santiago de Compostela: Andavira.
- Fernández Heredero, C., Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Joaquín Ferrer, M. (2021). Del amor a lo siniestro en *Blade Runner 2049*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12(1), 181-202. <https://doi.org/10.21134/mhcej.v12i.944>
- Losilla, C. (2011). Las pistas del texto, las pistas del tiempo: investigando el caso Hammett. En J. Palacios (ed.), *Neonoir. Cine negro americano moderno* (pp. 59-69). Madrid: T&B Editores.
- Losilla, C. (2021). *Deambulaciones. Diario de cine, 2019-2020*. Salamanca: Muga Project.
- Madrid Brito, D. (2015). Cyber-noir. Penumbbras del futuro. En J. Sánchez Zapatero y Á. Martín Escribá (eds.), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negros* (pp. 567-574). Santiago de Compostela: Andavira.
- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- McCausland, E., Salgado, D. (2021, 25 de agosto). Reminiscencia. <https://sofilm.es/reminiscencia/>
- Merivale, P., Sweeney, S. E. (eds.) (1999). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Muñoz Ocampo, J. S. (2013). La nostalgia como deseo de retorno. Una comprensión desde la psicología de orientación psicoanalítica y la literatura. Trabajo de Grado-Pregrado. Medellín: Universidad de San Buenaventura Medellín. <https://bibliotecadigital.usb.edu.co/entities/publication/67186419-c73f-43cf-9c3d-225b4d81694f>
- Ortega Mantecón, A. (coord.) (2018). *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine*. Ciudad de México: Notas Universitarias.
- Palacios, J. (2011). Los infinitos colores del *noir*. En J. Palacios (ed.), *Neonoir. Cine negro americano moderno* (pp. 9-15). Madrid: T&B Editores.
- Palacios, J. (2011). *Cybernoir. Futuros traicionados*. En J. Palacios (ed.), *Neonoir. Cine negro americano moderno* (pp. 187-231). Madrid: T&B Editores.
- Pavés, G. (2003). *El cine negro de la RKO*. Madrid: T&B Editores.
- Pérez Manzanares, J., Zufiaur Ruiz De Eguino, A. (2021). La estética del género ciberpunk como filosofía de la historia: un recorrido por las arquitecturas filmicas de *Alphaville*, *Blade Runner* y *Matrix* y su ruptura del espacio-tiempo. *Área Abierta*, 21(3), 419-435. <https://doi.org/10.5209/arab.75638>

- Ponce, F. (2011). Sombras añoradas: cine negro y nostalgia. En J. Palacios (ed.), *Neonoir. Cine negro americano moderno* (pp. 39-57). Madrid: T&B Editores.
- Sáez Villarino, A. (2017). Cenotafio faraónico. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2017/10/critica-blade-runner-2049.html>
- Silvestri, L. (2001). *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policíaca en España*. Madrid: Bercimuel.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.
- Trías, E. (2016). *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Žižek, S. (2011). La nueva *femme fatale*. En J. Palacios (ed.), *Neonoir. Cine negro americano moderno* (pp. 371-375). Madrid: T&B Editores.

CENIZAS DEL FUTURO: NOSTALGIA Y RUINAS EN EL RELATO CYBERNOIR

Resumen

El género *cybernoir* nace en 1982 con el estreno de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), la primera de muchas películas en fusionar los recursos del cine negro clásico con la ciencia ficción distópica. Desde ese momento, han llegado a los cines numerosos exponentes de esta modalidad donde las actividades hermenéuticas del detective *noir* se aplican a un mundo deshumanizado que llega a cuestionarse la meta del progreso social y tecnológico. Tras el estreno de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y *Reminiscencia* (Reminiscence, Lisa Joy, 2021), este artículo analiza la evolución de un género influido por el pensamiento nostálgico que afecta hoy en día a Hollywood. Se trata de dos películas donde la nostalgia del *neonoir* por sus modelos se armoniza con una nostalgia íntima que simboliza la actividad retrospectiva del detective. Su análisis fílmico confirma la pertinencia de incluir ambas obras como una forma novedosa del llamado cine de la nostalgia actual.

Palabras clave

Cine negro; ciencia ficción; *cyberpunk*; análisis fílmico; nostalgia; detective.

Autor

Pablo Sánchez Blasco (Gijón, 1986) es lector de español en la Universidad de El Cairo (Egipto). Entre 2018 y 2022 ejerció como docente en las Secciones bilingües de español en Eslovaquia y Hungría tras haber colaborado en la Agregaduría de Educación de Bratislava en 2016. Sus trabajos académicos se han incluido en las revistas *Comunicación*, *Fonseca* y *Ábaco* y en las *Actas del XX Encuentro de Profesores de ELE de Eslovaquia* (2017). Así mismo, es autor de la monografía *El tiempo de la conciencia: las ficciones de Ermanno Olmi* (Universidad de Valladolid, 2013) junto a José A. Cepeda Romero y ha contribuido en otras publicaciones como *Wes Anderson* (Plan Secreto, 2015) o *El género eterno: estudios sobre novela y cine negros* (Andavira, 2015). Sus relatos cortos han sido incluidos en las antologías *Escritos para el cine* (Rebross, 2017), *Historias de clase* (Red Internacional de Educación, 2015) y *Certamen literario "Ana María Aparicio Pardo". Relatos premiados* (Consejería de Murcia, 2009). Contacto: psanchezblasco@gmail.com.

Referencia de este artículo

Sánchez Blasco, P. (2023). Cenizas del futuro: nostalgia y ruinas en el relato *cybernoir*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 193-204.

ASHES OF THE FUTURE: NOSTALGIA AND RUINS IN CYBER NOIR NARRATIVES

Abstract

The cyber noir genre was born in 1982 with the release of *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), the first of many films to fuse the resources of classical film noir with dystopian science fiction. Since then, there have been numerous variants of this modality in which the investigations of the noir detective take place in a dehumanised world that raises questions about the goal of technological progress. Focusing on *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) and *Reminiscence* (Lisa Joy, 2021), this article analyses the current evolution of a genre influenced by the nostalgic obsession affecting Hollywood today. These are two films in which neo-noir's nostalgia for its precursors is harmonised with a personal nostalgia represented by the detective's exploration of the past. This analysis confirms that both films could be classified as a new form of the contemporary nostalgia film.

Key words

Film noir; Science fiction; *Cyberpunk*; Film analysis; Nostalgia; Detective.

Author

Pablo Sánchez Blasco is a lecturer in Spanish at Cairo University, Egypt. Between 2018 and 2022 he taught at the Spanish Bilingual Sections in Slovakia and Hungary after working for the Education Attaché Office in Bratislava in 2016. His research has been published in the journals *Comunicación*, *Fonseca* and *Ábaco* and in the *Proceedings of the Twentieth Meeting of Slovak Spanish as a Second Language Teachers* (2017). He is also co-author with José A. Cepeda Romero of the monograph *El tiempo de la conciencia: las ficciones de Ermanno Olmi* (Universidad de Valladolid, 2013) and has contributed to other publications, such as *Wes Anderson* (Plan Secreto, 2015) and *El género eterno: estudios sobre novela y cine negros* (Andavira, 2015). His short stories have been included in the anthologies *Escritos para el cine* (Rebross, 2017), *Historias de clase* (RIE, 2015) and *Certamen literario "Ana María Aparicio Pardo". Relatos premiados* (Murcia Regional Ministry of Education, 2009). Contact: psanchezblasco@gmail.com.

Article reference

Sánchez Blasco, P. (2023). Ashes of the Future: Nostalgia and Ruins in Cyber Noir Narratives. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 193-204.

recibido/received: 12.09.2022 | aceptado/accepted: 07.02.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

FANTASMAS DESOBEDIENTES: UN ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD Y LA SOLTERÍA A PROPÓSITO DE SIERRA MALDITA

MARÍA AIMARETTI

PRESENTACIÓN

¿Qué ansiedades sociales conjura la presencia en pantalla de una mujer impotente: sea ella infértil, o simplemente incompetente? ¿Cuáles son los temores que se precipitan por su *incapacidad*: de gestar, de criar, de amar a los hijos? ¿Qué rugosidad incorpora al imaginario maternal la presencia de mujeres que *no se hacen madres* o que siéndolo, por inercia, desidia o rencor, se vuelven ausencia, sombra, fantasma, amenaza? ¿Qué sentidos otros, vinculados a los discursos y sensibilidades de género dominantes, emergen de lecturas oblicuas o a contrapelo de clásicos del cine español?

Desde estos interrogantes, y como parte de una investigación dedicada a cartografiar el imaginario maternal y la figura de la madre en los cines clásico-industriales de Argentina y España, este trabajo estudia la representación de la maternidad como obsesión, impotencia y ausencia traumática a partir de la figura de la soltera abor-

dando el caso de *Sierra Maldita* (1955) de Antonio del Amo. Para ello, desde los estudios culturales y la historia cultural (Martín Barbero, 1987; Burke, 2006), los estudios de género y de cine clásico (de Lauretis, 1996; Scott, 1996; Monterde, 1995; Gámez Fuentes, 1997; Arocena Badillos, 2005; Lozano Estivalis, 2010; Benet Ferrando, 2012; Rosón Villena, 2016), se describen las condiciones de posibilidad que propiciaron la película; y a partir del análisis visual, se examina el relato y la puesta en escena, observando su diálogo con el contexto sociocultural y las tensiones de sentido que se presentan en su propia textualidad.

Lejos del brillo reluciente y confortable de las madres burguesas —domésticas, casaderas, intachables, hacendosas, buenas, asexuadas—; lejos también de la vibración tenaz de aquellas matronas épicas e históricas —valientes, trabajadoras, sacrificadas, fuertes—; e incluso lejos de la voluptuosidad trágica de las madres deseantes —sexualizadas, erotizadas, llenas de dudas y contradiccio-

nes—, este texto se detiene en la figuración de la maternidad como fracaso e imposibilidad, encarnándose en mujeres solteras que, deseándolo, no consiguieron tener hijos, por lo que —según el paradigma normativo que impone como equivalentes los términos mujer y madre— al no haber manifestado aquello *para lo que vinieron a este mundo* son *madres fallidas*, frustradas. De este modo, aspiramos a avanzar sobre una zona de vacancia en el campo de lecturas sobre la cinta de del Amo que, habitualmente, se han centrado en los personajes masculinos y su relación con el entorno. Asimismo, si bien focalizaremos nuestra atención en *Sierra maldita*, en las conclusiones estableceremos un diálogo con otros largometrajes que, prácticamente en la misma sincronía, y formando parte de nuestro corpus, también abordan el problema de la soltería, tales como la argentina *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem.

ESPEJOS: MUJERES FAJADAS FRENTE A ROSTROS EN LUTO

Imponiendo a las mujeres el retorno al hogar, sellando su identidad únicamente al rol maternal e impulsando políticas natalistas a través de distintos dispositivos de promoción y de control, la dictadura franquista instaló un modelo femenino bastante rígido que debía alinearse dócil y productivamente a la regeneración de España. Viviendo una suerte de «exilio doméstico», según estudió Susana Tavera García (2006) las mujeres de la autarquía se encontraban *fajadas* —ceñidas, limitadas— en un movimiento de transformación contrarrevolucionario que puso el acento en la regulación de las relaciones de género y la maternidad obligatoria. Sin embargo, la década de los cincuenta —cuando se produce y estrena el caso que nos ocupa— presenta cierta flexibilización respecto de aquel modelo inicial, al calor de los cambios sociopolíticos, legales, culturales e institucionales que advinieron tras el final del período

autárquico. Mientras España se reincorporaba al escenario mundial, forjando alianzas económicas con EE.UU. y participando de organismos internacionales, la población femenina laboralmente activa creció y desde 1953 a 1961 se puso en debate la igualdad jurídica de las mujeres y sus derechos políticos, laborales y profesionales fueron amparados por la ley (Tavera García, 2006: 258).

Pese a estos progresos hacia una mayor justicia social y de género, la soltería femenina siguió concibiéndose como un verdadero drama (Gil Gascón y Gómez García, 2010), pues implicaba no solo la alteración de la norma y la desobediencia al mandato —político, legal, moral y religioso—, sino, lisa y llanamente, la cancelación de la propia subjetividad: «El lenguaje que sitúa a las mujeres fuera de la maternidad es negativo: yermas, estériles, infructuosas, áridas... términos que se pueden aplicar a la tierra, a la naturaleza [...] la mujer es en esencia inútil si no da cuenta de lo que le da sentido social dentro del sistema simbólico masculino: simplemente no es mujer» (Lozano Estivalis, 2000: 47).

Paralelamente, durante toda la década de los cincuenta, el cine también vivió un momento de transformaciones, tanto en lo que tiene que ver con el sistema de producción industrial —en retracción— como en lo relativo al modelo de representación clásico que se desestabiliza, mientras surgen propuestas autorales. Poco a poco aparecen formas de coproducción y producción independiente, arriban nuevos cuadros técnicos y artísticos y el campo de los medios masivos de comunicación se reorganiza con la llegada de la televisión. Se trata de un período de transición y de paradojas, en el que coexisten pervivencias modélicas y elementos de renovación, el pasado residual y el presente en emergencia.

En el apartado que sigue proponemos situar el caso de *Sierra maldita* en este escenario de cambios de época —tanto de la serie social, como de la serie estética—, y a la vez interrogar un ámbito específico del imaginario maternal que en él se despliega, prestando atención analítica a las representacio-

nes de la soltería femenina, expresadas en la puesta en escena, el sistema de personajes y la iconografía. En la cinta, la maternidad aparece como latente o explícita obsesión social y compulsión moral a nivel personal; y su reverso, la esterilidad, como fantasma y estigma indeleble. Y, sin embargo, las contradicciones semánticas que aporta la película permitirían advertir una modalidad en la manifestación o puesta en imagen de la mujer soltera: una variante que hemos nombrado como *desobediencia fantasmática*.

DESOSBEDECER DANZANDO

Producida por Almasirio, una joven empresa constituida en 1953 por Sirio Rosado Fernández tras su paso y posterior desvinculación de UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica), *Sierra maldita* se estrenó en el cine Callao de Madrid el 30 de enero de 1955, y fue uno de los títulos más destacados dentro del sello (de corta trayectoria, por cierto) por su nivel de calidad visual y reconocimiento. En efecto, fue ganador de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos en las categorías de Mejor Película, Mejor Actor Secundario (José Guardiola) y Mejor Argumento Original; y recibió el Premio San Sebastián a Mejor Película Española y Mención Honorífica (José Guardiola), por lo que la crítica la acogió con buenos ojos. Su director fue el cineasta comunista Antonio del Amo quien, durante la Guerra Civil, había formado parte del servicio cinematográfico, produciendo noticiarios y propaganda revolucionaria en defensa de la República. Terminado el conflicto, después de su paso por la cárcel, del Amo se dedicó a la escritura de historia y teoría del cine, y fue uno de los primeros profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Se reincorporó a la industria gracias a la mediación del cineasta Rafael Gil quien, habiendo sido salvado por aquel durante la guerra, ya en pleno franquismo hizo uso de sus influencias para que este pudiera volver trabajar en cine (Benet Ferrando, 2012: 178)¹.

Si los cincuenta son una década de transición de modelos y, por ende, de convivencia de elementos contrastantes —tentativas neorrealistas, planteamientos autorales y propuestas convencionales y pasatistas—, en su capacidad de adaptación al contexto y en la variedad de producción, oscilando entre el realismo y el costumbrismo, Antonio del Amo parece mostrar que en él conviven dos tendencias simultáneas: una, más ambiciosa, de experimentación y de búsqueda personal hacia un cine de alta calidad —que incluso pueda rozar temáticas sociales—; y otra, más ligada a lo comercial y el entretenimiento —que se va a desarrollar *a posteriori* del caso que aquí analizamos, y de la mano del niño prodigio (y cantor) José Jiménez Fernández, *Joselito*—. Relacionada con la primera, Jean Claude Seguin (2012) ubica el largometraje que nos ocupa en el marco de una trilogía dada por *Día tras día* (1951) y *El sol sale todos los días* (1956), señalando que en *Sierra maldita* el director logra fusionar la tradición cultural española y la estética neorrealista².

La cinta está protagonizada por los españoles Rubén Rojo —que había vuelto al país recientemente tras haber hecho una buena carrera cinematográfica en México— y Lina Rosales —en su primer (y último) papel protagónico de envergadura—, quienes encarnan a Juan y Cruz respectivamente³. Los jóvenes están enamorados, pero pertenecen a dos pueblos vecinos de la Sierra Almeriense entre los que hay una relación tensa: sobre Puebla de Arriba, donde vive Cruz junto a su padre, pesa la maldición de que su tierra y todas las mujeres nacidas allí son estériles; por lo que los varones van a buscar novia a Puebla del Valle, donde nació Juan, para poder casarse y procrear. Según estudió Aida Antonino-Queralt, el guionista José Dibildos decidió la localización en el espacio rural andaluz por casos probados de esterilidad en los altos pueblos de montaña por causas climatológicas; mientras el jefe de decorados, Eduardo Torre de la Fuente, justificó la elección porque se quería mostrar la tradición local de identificar con

sus indumentarias a las mujeres oriundas en distintas categorías, dependiendo de su estado civil (Antonino-Queralt, 2019: 219-220).

Pese a las habladurías, envidias, sospechas y resentimientos entre ambas localidades, la pareja principal se casa y construyen su hogar en Puebla de Arriba, donde Cruz es acosada incesantemente por Lucas (José Guardiola), quien desea poseerla. Juan, Cruz y Lucas, junto a una cuadrilla de trabajadores del carbón, pasan una larga temporada en la Sierra, lugar de origen de la leyenda y la maldición de esterilidad, provocada por una mujer fantasma, la Niña Negra, desgraciada, abandonada y comida por los lobos. Una noche, Cruz será perseguida por Lucas y otro hombre para ser violada, pero logrará escapar por sus propios medios, reencontrarse con Juan y confiarle que está embarazada.

Carlos Heredero ha ubicado la cinta en el marco de un extenso y heterogéneo corpus andalucista —más o menos mítico, según el caso— que, vigente y operativo en el cine franquista, conecta con la tradición elaborada en los años de la II República, aunque no de modo homogéneo ni regular. En efecto, la recuperación de esa corriente «[...] recorre un camino que conduce, de forma itinerante y compleja, hasta la hegemonía finalmente conquistada por la oquedad conservadora del andalucismo folclórico. Entre medias, el trayecto zigzagueante y rugoso parece lleno de tentativas más o menos desorientadas, de ensayos frustrados y de tímidos hallazgos transicionales que no se suceden de manera lineal o cronológica, sino que, frecuentemente, emergen en paralelo con las derivaciones más superficiales, de talante musical o netamente ornamental, en su pintura del marco andaluz» (Heredero, 1993: 260). Por su parte, Pablo Pérez Rubio (2012) llama la atención respecto el carácter anómalo de la película que, escapando tanto del costumbrismo como del folclorismo musical, y encuadrada en el drama (rural), gira en torno al deseo e instala, desde el comienzo del metraje, una atmósfera de crispación, violencia y aspereza —vi-

sual y dramática— expresadas en el espacio natural y social, los personajes, sus prácticas y formas de relación. Finalmente, Vicente Benet ubica este film en una serie más amplia que, estilizando el melodrama y combinándolo con cierta pátina realista, muestra la persistencia de las pasiones desbordadas, el odio y la violencia atávicas del mundo rural, como reverso de la modernidad, dejando en claro «[...] la necesidad de una superación que solo puede ser garantizada por una autoridad que asegure el orden» (Benet Ferrando, 2012: 262).

INTUIMOS QUE ESTA PELÍCULA PERMITE, A TRAVÉS DE LA LEYENDA, DAR FORMA METAFÓRICA AL MIEDO Y LA ANSIEDAD SOCIALES RESPECTO DEL CONTROL SOBRE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES Y SU CAPACIDAD REPRODUCTIVA, Y REPRESENTAR/EXORCIZAR, EN UNA FIGURACIÓN PUNTUAL, LA SOLTERÍA

Desplazando el marco de referencia hacia el pasado reciente (década de los años veinte) —algo que la propia censura del guion había sugerido⁴—, y situándose en el ámbito rural-folclórico, intuimos que esta película permite, a través de la leyenda, dar forma metafórica al miedo y la ansiedad sociales respecto del control sobre los cuerpos de las mujeres y su capacidad reproductiva, y representar/exorcizar, en una figuración puntual, la soltería. Justamente, en las corporalidades enlutadas desde su nacimiento de las habitantes de Puebla de Arriba, se dan cita las mujeres fallidas en su origen mismo. Sin embargo, para ellas hay una luz de esperanza, Cruz, quien, perteneciendo a *las cobijadas* —aquellas malditas que, envueltas en rebozo negro y sin levantar la mirada del piso, oran en el templo por su fertilidad—, repite el mito, lo supera y, entonces, quiebra su efecto, deshace la maldición. Como la Niña Negra, ella también sufrirá el acoso sexual pero, justamente, protegiendo su honra



Figura 1

y, más aún, la vida que lleva dentro, logrará sortear los peligros escondiéndose en una cueva de la Sierra. Es la primera mujer en muchos años que consigue concebir un hijo y, aunque nadie lo sepa, cuidará de ese embarazo aunque le cueste la vida. ¿No sería posible leer en la unión de estos pueblos, a través del niño por nacer, la conjura a la guerra civil fratricida? ¿Podrían estas *mujeres-en-luto* ser interpretadas en paralelo a tantas mujeres malditas, postergadas, discriminadas, despreciadas por haber pertenecido a la España republicana? Además de la figura de la redención, del sacrificio de una por todas las demás —que ya está subrayán-

SI EN EL HIJO SE ANCLA Y AFIRMA LA MUJER, SUS POSIBILIDADES PRESENTES Y FUTURAS, SU IDENTIDAD Y UNIÓN A UN CONJUNTO MAYOR; LA SOLTERA, LA YERMA, SE REPRESENTA COMO CUERPO VERGONZANTE, MARCADO POR LA MUERTE Y LA ESCASEZ, POR ESO DEBE IR ENVUELTO EN ROPAS OSCURAS: ES UN SIGNO DE ADVERTENCIA Y DESGRACIA

dose desde el mismo nombre—, ¿es posible ver en Cruz la materialización de las expectativas sociales respecto del imperativo maternal para las mujeres de la posguerra: repoblar y reunificar la Nación?

En Puebla de Arriba hay dos tipos femeninos definidos por su destino reproductivo. Si en el hijo se ancla y afirma la mujer, sus posibilidades presentes y futuras, su identidad y unión a un conjunto mayor; la soltera, la yerma, se representa como cuerpo vergonzante, marcado por la muerte y la escasez, por eso debe ir envuelto en ropas oscuras: es un signo de advertencia y desgracia. Aquí no hay singularidad, especificidad, ni personalidad, sino una comunidad homogénea de mujeres malogradas, negadas, suprimidas de la lista para contraer nupcias, eliminadas respecto de la posibilidad de concebir hijos, por ende anuladas en su posibilidad de ser: por eso, ellas «bajan a la Virgen de Puebla del Valle a implorar la dicha del dolor de madre», porque saben que ese es el único medio que las arrancará de un régimen de supresión y les dará sentido vital. Estas muchachas sofocadas por la presión de la convención, a las que les pesa una maldición de la que no tienen ninguna responsabilidad son —como la Niña Negra— fan-

tasmas, espectros, cuerpos deseantes y vivos pero velados: cuerpos cuyos ojos son prácticamente lo único visible, ojos que observan con interés, con ilusión, pero también con codicia y envidia⁵.

Por otro lado, quienes controlan Puebla de Arriba son las mujeres del Valle: las que consiguieron casarse y dar a luz, pero también aquellas «agrias, las de mal genio, las brujas» que no pudieron casarse, pero que al haber nacido en el Valle no están malditas y entonces detentan cierto poder simbólico y autoridad sobre las cobijadas. Ellas son capaces de hacer, de mandar, de hablar, y también de insultar y menospreciar a las enlutadas: no hay relaciones de fraternidad, empatía o amistad entre ambos grupos, sino jerarquía, asimetría y control.

Y entre ambos, saliendo de las cobijadas, pero sin conseguir entrar (aún) en el grupo de las matronas del Valle, se encuentra Cruz, en cuyo cuerpo pulsa la promesa de una reconstrucción, en una suerte de nueva Eva que regenere Puebla de Arriba: «Vosotros seréis los primeros», les dice —entre la esperanza y el mandato— el sacerdote. En efecto, en esa sobre expectativa refundacional, la acción épica de levantar su casa desde las ruinas, de levantarla física, moral y espiritualmente con sus propios brazos y fuerzas, sin más ayuda que unos niños y el sacerdote, por encima de todo (y de todos), se traduce la *sobrecarga de identidad femenina* que tan bien conocían las mujeres bajo el franquismo. Es decir,

la constante presión estatal y social respecto de que para lograr hacer realidad la *Nueva España*, las mujeres debían cumplir con responsabilidad la misión moral y la obligación cívica de ser madres virtuosas, completas y consagradas a una única tarea desarrollada en la domesticidad del hogar (Osborne, 2012: 10; Nash, 1996; Juliano, 2012).

Como vemos, el relato cinematográfico es deudor y actualiza las narraciones bíblicas judeocristianas, pues allí y aquí la relación que traban las mujeres con Dios se da bajo aspectos conflictivos vinculados a la reproducción, gravitando sobre un cuerpo que, de base, no les pertenece, y cuya única acción permitida es el asentimiento. Siguiendo a Marcela Navarro, María Lozano Estivalis señala que, en los textos bíblicos, la maternidad es una institución de poder que, en nombre de Dios, manejan los hombres, reduciendo la visibilidad de las mujeres a sus cuerpos; y que, bajo el sistema patriarcal, en tanto signo de estatus, la maternidad implica rivalidad entre pares, en vez de solidaridad entre ellas. En efecto, la definición de las féminas «[...] se reduce a su presencia como cuerpos generativos sobre los que actúa la divinidad masculina. Sus personas se mueven en torno a los intereses de la descendencia conforme a una dimensión social jerarquizada que se impone sobre la experiencia femenina [...] La historia de estas mujeres se relata a través de las escenas típicas de anunciación, esto es, de esquemas compositivos de repetición en los

Figura 2



que hay tres elementos fijos: a) la esterilidad de la mujer, b) la promesa divina de un hijo, y c) el nacimiento del hijo como cumplimiento de la promesa» (Lozano Estivalis, 2000: 102).

Para pensar las disputas sobre los cuerpos de las solteras —su represión, opresión y estigma—, así como también para advertir los gestos de valentía e insubordinación en su relación con el deseo —siempre pospuesto—, detengámonos a analizar la potente escena de fiesta matrimonial. Tras el ritual católico —la primera vez que el cura del pueblo casa a una mujer de esa aldea en mucho tiempo—, los novios ofrecen un convite al que todas y todos han sido invitados. Sin embargo, pese a que se presentan en la plaza principal, nadie muestra espíritu de celebración, no hay alegría ni regocijo, sino que se respira un ambiente tenso, crispado, lleno de temores e incluso con cierto hálito de funeral, pues buena parte de las muchachas deben ir siempre vestidas de negro de la cabeza a los pies, y cubriéndose la boca/sonrisa.

Por sugerencia del capellán —quien ve en los novios la posibilidad de concretar su anhelo vocacional: esto es, acabar con la extendida *superstición* de la Niña Negra— la pareja abre el baile con una hermosa danza tradicional, en cuya coreografía se alternan secuencias de a dos y secuencias grupales. En las primeras, se van trenzando unos lazos que se desprenden de un mástil en cuya cúspide

Figura 3



EL RESTO DE LAS SOLTERAS, ENFOCADAS EN PRIMERÍSIMOS PRIMEROS PLANOS, SONRIENTES E ILUSIONADAS, MOVIENDO SUS CABEZAS Y TORSOS EN VAIVÉN COREOGRÁFICO, CONTAGIADAS POR LA ALEGRÍA QUE VEN Y DE LA QUE TAMBIÉN SON PARTE AUNQUE NO SE SUMEN EXPLÍCITAMENTE A LA DANZA, SE QUITARÁN EL REBOZO EMPUJADAS POR ESE TORBELLINO DE MOVIMIENTO Y CANTO, DESCOMPONIENDO, DESBARATANDO, EL RÍGIDO SISTEMA DE ENCORSETAMIENTO QUE SE CIÑE SOBRE SUS CUERPOS Y VOLUNTADES... AL MENOS DURANTE UNA CANCIÓN

hay una rama de árbol como signo de vida y bendición; en las segundas, los danzantes se mueven en círculo de modo tal que la tensión de las cintas da la impresión de formar el techo de una casa. En ese juego de trenzados y circularidad, la danza cifra la celebración del cortejo, el enlace amoroso y erótico, la rueda de la Vida que gira sin fin, y se multiplica, fecunda; y del Amo da curso a su impulso plástico y ambición visual, que combina con cierta aspiración de retrato documental. Sin embargo, como decíamos, inicialmente solo los recién casados se atreven a bailar, a festejar, a gozar de su unión y de la promesa de buenaventura, mientras que todos los demás observan atentos. Pero la fuerza de la música —que rompe y contrasta dramáticamente con el silencio dominante— irá despertando los cuerpos adormecidos por el miedo y la fatiga. En efecto, después de la primera estrofa, Rosa, la mejor amiga de Cruz, con gesto valiente y resuelto se desprende del rebozo negro en un movimiento que semeja a desatarse, zafarse de una amarra, una cadena, una venda o mordaza, y descubierta, con su blusa blanca y porte erguido, camina elegante hacia el mástil, dispuesta a sumarse a la danza⁷. Ya no mira al suelo humillada

sino al frente, ya no se cubre la boca sino que la muestra sonriente con prestancia. Un contraplano exhibe la sorpresa, alegría y secreto orgullo de Emilio quien, a escondidas de su terrible madre, es el novio de la muchacha, y con un nuevo contraplano se ve a dos jóvenes más que, al unísono, se echan el rebozo hacia atrás y también se suman al círculo. Poco después, lo hace una tercera, con gesto de evidente hartazgo: no es solo por el fastidio y la incomodidad de la prenda sino, nos atrevemos a pensar, por todo un sistema opresivo y cercenador del cuerpo y la libertad. La alternancia de primeros planos de estas mujeres cuyo semblante cambia radicalmente, y planos de conjunto donde se percibe no solo la danza grupal, sino a todo el pueblo alrededor, que observa en total quietud —un estatismo casi teatral—, profundiza la dimensión metafórica de la escena, y contribuye a no distraer la mirada y centrarla en la danza y su alcance simbólico. A veces la cámara sigue a Cruz, y otras, en un movimiento dinámico de trávelin hacia atrás, permite contemplar a todos los cuerpos que bailan. Más aún, ese movimiento de



Figura 4

Y ASÍ COMO LAS SOLTERAS SE ZAFAN DEL MALESTAR, GRACIAS AL PAISAJE Y EN EL PROPIO PAISAJE CRUZ SE ZAFAN DE LA VIOLENCIA, Y ESA POTENCIA DISLOCANTE NO LA SALVA ÚNICAMENTE A ELLA. AUNQUE POR LA VÍA (TRAMPOSA) DE LA REPRODUCCIÓN, CRUZ SALVA TAMBIÉN A SUS CONGÉNERES SOLTERAS, HACE JUSTICIA CON LA NIÑA NEGRA Y, A POSTERIORI, INCLUSO TRANSFORMA A LA BRUJA EN HADA BUENA

cámara puede ser entendido como la forma visual que adquieren las espirales y círculos vitales, que se expanden de adentro hacia afuera, de la pareja a toda la comunidad.

En efecto, el resto de las solteras, enfocadas en primerísimos primeros planos, sonrientes e ilusionadas, moviendo sus cabezas y torsos en vaivén coreográfico, contagiadas por la alegría que ven y de la que también son parte aunque no se sumen explícitamente a la danza, se quitarán el rebozo empujadas por ese torbellino de movimiento y canto, descomponiendo, desbaratando, el rígido sistema de encorsetamiento que se ciñe sobre sus cuerpos y voluntades... al menos durante una canción. De ahí que, en este caso, optemos por pensar la maternidad fallida, la soltería, tomando en cuenta las acciones de este colectivo de mujeres a la vez rebeldes y espectrales, bajo la figura de una desobediencia fantasmática.

Pese al gozo que ya bulle entre la comunidad, otra mujer, la madre de Emilio, con gesto desquiciado y fanático, irrumpirá en la fiesta como si se



Figura 5

tratara de una blasfemia, una transgresión imperdonable o la violación de un precepto religioso, y, tras acallar a los músicos, con fuerza brutal dará vuelta a las mesas del banquete echando al suelo la bebida y comida servidas: llamará a su hijo, lo arrebatará del círculo y se lo llevará intempestivamente al hogar. Unas escenas después, dirá con agresividad a Cruz: «Tu boda trastorna a mi hijo: ¡vete maldita!».

Finalmente, como adelantamos, es la huida de Cruz a la Sierra, la lucha por protegerse de la violencia y la violación de Lucas, más aún la lucha por cuidar del embarazo en curso que intuye, aquello que terminará por salvar a las muchachas, por liberarlas definitivamente de la maldición. El relato deja entrever que el espíritu de la montaña y de la Niña Negra han resguardado a Cruz: el mito telúrico que hasta ahora fue signo de desgracia —jus-

tamente habiendo surgido de la vulneración de un cuerpo: desflorado, *desgraciado*—, ese mito que hasta entonces había marcado un límite para el desarrollo económico de los hombres de ambos pueblos, es el que por la fuerza y la valentía de Cruz, también se convierte. No es baladí que la heroína se interne en la montaña, y que entre sus cavidades, huecos, túneles y pliegues femeninos, consiga esconderse de sus agresores⁸. Y así como las solteras se zafan del malestar, gracias al paisaje y en el propio paisaje Cruz se zafa de la violencia, y esa potencia dislocante no la salva únicamente a ella. Aunque por la vía (tramposa) de la reproducción, Cruz salva también a sus congéneres solteras, hace justicia con la Niña Negra y, *a posteriori*, incluso transforma a la bruja en hada buena. Justamente, la madre de Emilio troca su carácter y sus ropas, vuelve a la Iglesia, reza, y en vez de condenar y juzgar, ser despiadada



Figura 6

y violenta, agradece a la Virgen durante el bautismo del hijo de los protagonistas.

La película es circular, pues abre y cierra con el ritual católico del bautismo y la presentación de un recién nacido a la Virgen del Valle: en ambos casos, pero fundamentalmente en el de la clausura narrativa, tanto sus padres como toda la comunidad son quienes lo ofrecen a Dios y a la Iglesia. En el sacramento se cifra no solo la consagración del niño, sino también de la mujer quien únicamente a través de la maternidad adquiere carta de ciudadanía. Y pese a esta clarísima *vuelta al orden*, no resulta menor el despliegue narrativo, plástico y simbólico que la película ostenta durante la escena de la fiesta: esa donde la novia fue eclipsada por la fuerza de ciertas mujeres que, aunque espectrales, le dieron cuerpo a la desobediencia.

PUNTOS DE FUGA

El mismo año del estreno de la película analizada, pero al otro lado del Atlántico y en otra cinematografía industrial como fue la argentina, encontramos que una cinta como *Para vestir santos*

dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, también desnudaba las significaciones sociales de la soltería femenina de sectores populares, destilando ciertos sentidos críticos⁹. En este film, ubicado en el Buenos Aires de mitad del siglo XX, en el que se combinan costumbrismo y melodrama, se pone de manifiesto que, debiendo gravitar en el orden de lo íntimo (la libertad de elegir), el estado civil de las mujeres era, por el contrario, asunto de examen público con una incumbencia sorprendentemente compartida por todo el sistema social, que presionaba y exigía de ellas cierto desempeño vital-afectivo. El relato muestra tres modelos de mujer soltera: uno tradicional

y conservador, otro liberal y osado, y un tercero más complejo, interpretado por la primera actriz Tita Merello (Martina), en el que se anudan las tensiones y ansiedades sociales de su tiempo al cumplirse una década de gobierno peronista. En efecto, ella intenta gestionar un modelo de mujer aún deudor y fiel al pasado, con las posibilidades y el porvenir abiertos por un presente sociopolítico y económico de mayor protagonismo e independencia femeninos. Pese a que la protagonista se sacrifica por seguir sosteniendo un ideal de *mujer entera* dado por la consecución de la familia nuclear, aun cuando sea a costa suya; en los últimos momentos de la película obra un pequeño pero revelador gesto de contrariedad, de negación del estado de cosas que está viviendo. Esa impugnación encarnada, esa disconformidad dolorosa y rabiosa, resulta ambigua pero no menos potente en su apertura de sentidos: quizás, allí se configure un modo de oposición/diferencia tanto a la clausura de su historia de amor, como al sistema que la ha forzado a renunciar y que ahora le exige «que se acostumbre». De ahí que nombraríamos su maternidad fallida, su soltería, bajo la figura del *sacrificio*

adversativo: no es pleno, no es incondicional, no es estoico, sino contradictorio, denegativo.

Volviendo a España, un año después del debut de la película que analizamos, se estrenó con éxito de público y de la crítica *Calle mayor*, protagonizada por la actriz estadounidense Betsy Blair (Isabel) y el español José Suárez, y dirigida por un también joven y rupturista autor —cual Torre Nilsson—, Juan Antonio Bardem. A diferencia de *Para vestir santos*, donde se exploraba el mundo popular, y *Sierra maldita*, donde se trabajaba el universo rural, aquí el foco está puesto en los sectores medios y la pequeña burguesía urbana. La protagonista es engañada por un grupo de varones de su pequeña ciudad, quienes exhiben una rotunda intolerancia hacia su figura. El sutil e inteligente ejercicio de Bardem es dar representación al *lado B* de las convenciones sociales generizadas: esto es, reponer las voces, internas y externas, que circulan alrededor y dentro mismo de la propia Isabel y que la hostigan; dar cuenta de su autopercepción, de la consciencia de su posicionamiento, anclar en un cuerpo y un rostro concretos, en una identidad específica, esa figura vuelta —por la vía del humor y el costumbrismo— cliché, estereotipo y generalización. Isabel navega las aguas de la frustración y la expectativa social sin terminar de hundirse en el vacío o el rencor, asida aún a la vitalidad que da la esperanza, gracias a dos cosas: la fantasía/imaginación erótica, y la curiosidad de una mirada inquieta y expectante, ambos elementos que matizan la caracterización de esta soltera-madre fallida. Tras el desengaño amoroso se abre la posibilidad de escapar, pero la mujer opta por otro camino. Bajo la lluvia torrencial, y la mirada burlona de los varones, empapada, pero entera y digna, Isabel vuelve a atravesar la Calle Mayor: enfrenta su presente con lo único cierto que tiene, a sí misma, su cuerpo, su energía, su rostro. El último plano la muestra detrás del vidrio de su habitación, en una imagen imprecisa donde la resignación se empasta con la valentía, la pena

se fusiona con la consciencia. Justamente, que no sepamos a ciencia cierta el final de la historia de esta soltera es la mayor victoria del personaje: de ahí que nombremos su maternidad fallida, su soltería, bajo la figura de la *espera expectante*, donde se anudan los sentidos de mirada curiosa y activa, impulsada por la imaginación erótica¹⁰.

Retornar al cine clásico-industrial, interrogarlo en clave de género y revisar, en algunas de sus películas, sus construcciones visuales y dramáticas a contrapelo, nos permitió detectar paradojas y desplazamientos semánticos respecto de la matriz dominante de representación de la soltera. Así, nuestra reflexión ha buscado contestar la idea homogeneizante, esencializadora y patriarcal de *madre fallida*, a través del uso de la figura, más matizada y cargada de tensión, de *desobediencia fantasmática* que, en este apartado final, hemos constelado con otras dos: *sacrificio adversativo* y *espera expectante*. Consideramos que, si nuestro objetivo es cartografiar el imaginario maternal y advertir su porosidad respecto al contexto, es fundamental indagar en todas sus zonas y pliegues, incluso en su revés de trama o contracara —la esterilidad, la dificultad para ser madre, la impotencia en su ejercicio—, reparando en aquellos cuerpos femeninos que, en su relación interrumpida con la reproducción, ponen en crisis mandatos y desnudan que el deseo de las mujeres, más que en un vector fijo, circula por espirales y zigzags. ■

NOTAS

- 1 Pese a la violencia represiva y el control, sobre este contexto de reactivación del sector tras el conflicto, Benet y otros investigadores han señalado la existencia de fisuras, grietas en el sistema, en una suerte de *resistencia silenciosa* dada por «[...] espacios en los que pervivió, aunque fuera de manera muy discreta, una cierta reminiscencia de la tradición intelectual liberal, así como de los efectos de la modernidad en un régimen que intentaba segarla desde la retórica oficial de inspiración fascista [...] Un mundo a menudo clandestino».

- tino, casi siempre agazapado, pero no paralizado [...]» (Benet Ferrando, 2012: 178).
- 2 Recuperando las propias palabras del realizador, Seguí afirma: «Las condiciones de rodaje y las exigencias que tiene para realizar una película que se aproxime al máximo a las condiciones de vida de los carboneros, confieren a *Sierra maldita* una fuerza y una calidad que la convierten en el mejor ejemplo de un neorrealismo español: “En *Sierra maldita* me he marchado con la cámara a los bosques, a los pueblos, a los campos de España. Hemos vivido entre auténticos carboneros de una sierra, he obligado a los actores a que aprendieran a manejar el hacha, a cortar robles, y si no he llegado a más extremos en medio de la gran batalla que he tenido que reñir para defender en el rodaje el rigor de la verdad y el verismo..., ha sido porque aún estaba mandando en nuestro cine la comodidad de la escayola, y era demasiado brusco romper del todo con toda una costumbre” (del Amo en Seguí, 2012: 240).
 - 3 Tal como apunta Quim Casas respecto de la potencialidad de este film y la posterior trayectoria de la actriz: «Pese a sus dotes dramáticas y su belleza algo hierática, no consigue convertirse en una de las presencias destacadas del cine español de mediados del siglo XX y poco a poco asume cometidos de carácter más secundario en producciones discretas [...] La película no supone el definitivo y esperado espaldarazo para la actriz [...]» (Casas, 2012: 541).
 - 4 «Según consta en el Dossier Administrativo del Ministerio de Cultura, se advierte a la productora que “[...] deben cuidar también que la acción de la película se desarrolle en época cronológicamente alejada de la actual, ya que no se concibe que hoy pueda existir en ningún lugar de España superstición tal como la que sirve de base para el argumento de esta película» (Pérez Gómez, 1997: 344). Pérez Rubio señaló que, tras la censura del manuscrito original para la cinta, del Amo y sus guionistas Alfonso Paso y José Luis Dibildos tuvieron que modificar el proyecto: se pasó de la seducción colectiva por parte de la protagonista, a un triángulo amoroso, así como también se suprimieron varias escenas pasionales (Pérez Rubio, 2012: 1317).
- Recuérdese que, amén del caso que nos ocupa, los jóvenes amigos Paso y Dibildos, contando con menos de treinta años cada uno, trabajaron juntos en la primera mitad de la década de los cincuenta, elaborando los guiones de otras dos películas de diverso género: *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950) y *Felices Pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954). A diferencia de del Amo, ambos se encuentran en los comienzos de su (prolífica) trayectoria profesional en el cine; pero en semejanza con él, en los años que sigan, irán decantándose por una línea de factura más segura y comercial.
- 5 La asociación del cuerpo de las mujeres a lo espectral es notable a lo largo de toda la película, como si allí se tramitara la ansiedad por una alteridad temida, poderosa y desconocida, sobre todo a nivel sexual y erótico, de ahí la violencia simbólica y física ejercida sobre esos cuerpos. En un alto del trabajo, en tono jocoso, un carbonero señala: «Una mujer [por la Niña Negra], aunque sea un fantasma, sigue siendo una mujer». Y otro, en idéntica construcción sintáctica, añade: «Un fantasma, cuando se viste de mujer, son tres fantasmas».
 - 6 Menos estilizadas, otras escenas de expresiva composición visual como las del trabajo en la Sierra —donde el protagonismo es masculino— se acercan más a un registro realista. Cabe señalar que, aunque según las quejas del director hubo problemas de presupuesto e infraestructura, *Sierra maldita* sería la cinta preferida de del Amo y la de mayor calidad entre las que realizó (Pérez Rubio, 2012: 1317). Recuérdese que, para entonces, Almería era una zona de España bastante pobre, con escasa infraestructura y conexiones más bien rudimentarias a nivel de transporte y comunicación con el resto del país. Sin embargo, dado que la aspereza y la sequedad del paisaje constituían, en sí mismo, un atractivo y plástico escenario cinematográfico, Almería se convertiría, poco después, en el lugar de rodaje preferido para historias de acción y aventura, más o menos exóticas o telúricas, tanto de productoras españolas como extranjeras, o coproducciones. Ver al respecto Aguilar (2001).
 - 7 Algunos versos de la canción rezan: «Suene suene la guitarra,/ baile la danza del vino,/ que se casa una moquita,/ que es más bonita que un lirio./ ¡Olerelelé (...) la

novia!/ ¡Olerelélé, qué rico el vino!/ ¡Olerelélé la novia está contenta,/ porque ya tiene marido!/ ¡Ay baila baila ya!/ ¡y no te canses de bailar!/ No se canse la mañana,/ bailen las aguas del río,/ que va a beber la paloma,/ que es más joven que aquel vino/ Luna luna de la Sierra,/ olivares del camino,/ trae dos estrellas santas,/ para su pelo estreñado».

- 8 Con lucidez, sobre las referencias intertextuales de la cinta, tanto en términos temáticos como iconográficos, Pablo Pérez Rubio ha destacado: «[...] aunque *Yerma* es el referente lorquiano —y andalucista— más citado [...], se acerca más a algunos aspectos del *Romancero gitano* (...), como muestra también la simbología del relato: la oposición entre pueblo y sierra, la luna y la nieve, la cueva-útero, el hacha fálica, la onomástica (Cruz, Juan)...» (Pérez Rubio, 2012: 1318). Por su parte, Aida Antonino-Queralt ha señalado que los escenarios naturales donde se rodó la cinta la sitúan «[...] en la línea de otras cinematografías europeas en busca del valor de los escenarios reales cuya fisicidad se materializa en los cuerpos de los personajes femeninos [...] Una relación que convierte a las mujeres en más que metáforas, emanaciones del paisaje» (Antonino-Queralt, 2019: 219-220).
- 9 *Sierra maldita* logró estrenarse en la cartelera de Buenos Aires, Argentina, el 25 de julio de 1957, en el cine Atalaya, que no era de los más importantes de la ciudad. La revista de los exhibidores, *El Herald del Cinematografista*, la evaluó con un valor artístico de 2 puntos (sobre 5) y 2 ½ en su valor comercial, catalogándola de «popular», y reseñándola de modo bastante negativo (Sierra..., 1957: 215). El boletín católico *Calificación moral*, por su parte, la juzgó como «solo para mayores» (Estrenos..., 1957: s/d).
- 10 Para revisar *in extenso* el análisis comparado de *Para vestir santos* y *Calle Mayor*, ver «Claroscuros de mujeres solteras en los cines argentino y español de los 50» en la revista *Asparkia. Investigació Feminista* (42), 252-288. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6776>.

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (2001). El cine en Almería: el paisaje es el mensaje. En J. García de Dueñas y J. Gorostiza (comps.), *Cuadernos de la Academia. Los estudios cinematográficos españoles* (pp. 327-341). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
- Antonino Queralt, A. (2019). *La dimensión cultural del paisaje y el territorio en el cine rural español 1950-1959*. Tesis Doctoral inédita. Castellón: Universidad Jaume I.
- Arocena Badillos, C. (2005). Luces y sombras. Los largos cincuenta (1951-1962). En J. L. Castro de Paz (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 79-129). Coruña: Via Láctea Editorial.
- Benet Ferrando, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Buenos Aires: Paidós.
- Casas, Q. (2012). Lina Rosales. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol 7* (p. 541). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.
- Estrenos de cine-Sierra maldita (1957). *Calificación Moral. Cine y Teatro*, 77, s/d.
- Herederó, C. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Gámez Fuentes, M. J. (1997). Una aproximación al discurso franquista sobre la feminidad. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 3, 105-116.
- Gil Gascón, F. y Gómez García, S. (2010). Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 460-471.
- Juliano, D. (2012). Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo. En R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)* (pp. 35-47). Madrid: Fundamentos.
- Lozano Estivalis, M. (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer.

- Lozano Estivalis, M. (2010). La maternidad en los medios de comunicación. Reivindicaciones políticas ante un baile de máscaras. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 387-409). Barcelona: Icaria.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Monterde, J. E. (1995). Continuismo y disidencia (1951-1962). En Román Gubern et al., *Historia del cine español* (pp. 239-293). Madrid: Cátedra.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España Franquista. En G. Bock y P. Thane (eds.), *Maternidad y políticas de género en los Estados de bienestar europeos (1880-1950)* (pp. 279-307). Madrid: Cátedra.
- Osborne, R. (2012). Introducción. En R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad 1930-1980)* (pp. 9-33). Madrid: Fundamentos.
- Pérez Gómez, Á. (1997). Sierra maldita. En J. P. Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 343-345). Madrid: Cátedra.
- Pérez Rubio, P. (2012). Sierra maldita. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol. 10* (pp. 1317-1318). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rimbau, E. (2012). Almasirio. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol. 7* (p. 70). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rosón Villena, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: PUEG.
- Seguin, J. C. (2012). Antonio del Amo. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Vol. 1* (pp. 237-242). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Sierra maldita (1957, miércoles 31 de julio). *El heraldo del cinematografista*, Vol. XXVII, Año 26, N°1353, p. 215.
- Tavera García, S. (2006). Mujeres en el discurso franquista hasta los años 60. En I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp. 239-265). Madrid: Cátedra.

FANTASMAS DESOBEDIENTES: UN ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD Y LA SOLTERÍA A PROPÓSITO DE SIERRA MALDITA

Resumen

Este trabajo estudia la representación de la maternidad como obsesión, impotencia y ausencia traumática a partir de la figura de la soltera, abordando el caso de *Sierra Maldita* (1955) que, producida por Almasirio y estrenada en Madrid el 30 de enero de 1955, fue dirigida por Antonio del Amo y ganadora de varios premios. Situándose en el ámbito rural-folclórico, sospechamos que esta película permite, a través del uso de una leyenda y de cara a los cambios socioculturales suscitados a mediados de los cincuenta, dar forma metafórica al miedo y la ansiedad sociales respecto del control sobre los cuerpos de las mujeres y su capacidad reproductiva, y representar/exorcizar, en una figuración puntual, la soltería. El artículo ubica la cinta en la diacronía de la historia del cine español y, a partir del análisis visual, examina el relato y la puesta en escena, observando su diálogo con el contexto sociocultural y las tensiones de sentido que se presentan en su propia textualidad.

Palabras clave

Cine Español; Mujeres; Maternidad; Soltería; Antonio del Amo.

Autora

María Aimaretti (Buenos Aires, Argentina, 1983) es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, donde se desempeña como profesora del departamento de Artes. Es investigadora adjunta del CONICET, miembro de las asociaciones AsAECA y RICILa, e integra equipos de investigación en los Instituto Gino Germani y Artes del Espectáculo. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, y sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre cine y memoria en el documental de América Latina; y también en los vínculos entre cine y cultura popular, prestando atención a las figuraciones de mujeres. Contacto: m.aimaretti@gmail.com.

Referencia de este artículo

Aimaretti, M. (2023). Fantasmas desobedientes: un acercamiento a la maternidad y la soltería a propósito de *Sierra maldita*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 205-220.

DISOBEDIENT GHOSTS: AN APPROACH TO MOTHERHOOD AND SINGLENES ABOUT SIERRA MALDITA

Abstract

This work studies the representation of motherhood as obsession, impotence and traumatic absence from the figure of the single woman, addressing the case of *Sierra Maldita* (1955) which, produced by Almasirio and premiered in Madrid on January 30, 1955, was directed by Antonio del Amo and winner of several awards. Situated in the rural-folkloric environment, we suspect that this film allows, through the use of a legend and in the face of the socio-cultural changes that occurred in the mid-fifties, to give metaphorical form to social fear and anxiety regarding control over women's bodies and their reproductive capacity, and represent/exorcise, in a punctual figuration, singleness. The article places the film in the diachrony of the history of Spanish cinema and, based on visual analysis, examines the story and the staging, observing its dialogue with the socio-cultural context and the tensions of meaning that are presented in its own textuality.

Key words

Spanish cinema; Women; Motherhood; Singleness; Antonio del Amo.

Author

María Aimaretti holds a doctorate in History and Arts Theory from Universidad de Buenos Aires (UBA), where she works as a professor in the Department of Arts. She is an adjunct researcher at CONICET, a member of the AsAECA and RICILa associations, and a member of research teams at Instituto Gino Germani and Instituto de Artes del Espectáculo. She is the author of various articles published in scholarly journals, and her lines of research focus on the relationship between cinema and memory in the Latin American documentary and on the links between cinema and popular culture, with special attention to representations of women. Contact: m.aimaretti@gmail.com.

Article reference

Aimaretti, M. (2023). Disobedient ghosts: an approach to motherhood and singleness about *Sierra maldita*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 205-220.

recibido/received: 25.10.2022 | aceptado/accepted: 07.02.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

DESAVENENCIAS ENTRE NARRADOR DELEGADO Y MEGANARRADOR: CUATRO ESTRATEGIAS PARA DESLEGITIMAR LA VOZ RELATORA EN LAS VÍRGENES SUICIDAS

JOSÉ ANTONIO PLANES PEDREÑO

INTRODUCCIÓN

Las relaciones tan intrincadas y diversas que a menudo se deducen de la yuxtaposición entre una voz narrativa y las imágenes que la acompañan pueden generar dificultades al escudriñar el sentido que un film está pretendiendo perfilar. Frente a las voces armonizadas con los contenidos del marco ficcional, existen otras en las que entrevemos desde la contradicción más patente hasta pequeñas fisuras, desde la ausencia de perspicacia a ligeras negligencias, todo lo cual desembocaría en el fenómeno de la narración no fiable (Booth, 1983). Una obra cinematográfica como *Las vírgenes suicidas* (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999) pone de relieve hasta qué extremo la narración audiovisual puede modelarse sobre la premisa de una separación muy pronunciada entre los enunciados orales y los que se coligen del modo en que se recrean escénicamente los acontecimientos de la historia. Por ello, dada la

complejidad y el desafío que plantea desde unas demarcaciones narratológicas, la película merece un análisis en profundidad, si bien nos ayudarán a desbrozar el terreno algunas interpretaciones procedentes de otras disciplinas, que enseguida mencionaremos.

Las vírgenes suicidas es una de las obras más prestigiosas de su directora, Sofia Coppola, y, además, un título referencial en el cine independiente norteamericano contemporáneo (Wyatt, 2018), específicamente en una de sus vetas más fecundas: aquella cuyos exponentes comparten la tentativa de construir *poéticas de crisis* mediante las que plasmar la dificultad o imposibilidad de la progresión en ciertos rituales durante etapas de transición, tales como la adolescencia, la crisis de mediana edad o la muerte (Backman Rogers, 2015). *Poéticas de crisis* o de *transformación* en las que acaece una reconstrucción del cliché y de las convenciones genéricas, pero dentro de una operación subversiva para su vaciamiento semántico.

Desde su estreno, el film ha sido objeto de reflexiones y debates desde los estudios de género. Estas aproximaciones han pretendido dilucidar qué tipo de roles, modelos y discursos subyacen a la representación que plantea la película sobre la feminidad y, asimismo, cómo reformula los motivos iconográficos de esta en la cultura popular (Bolton, 2011; Monden, 2013; Backman Rogers, 2015, 2019; Cook, 2021). En cambio, otros investigadores aprecian una sensibilidad posfeminista (Woodworth, 2010; Handyside, 2013; Kennedy, 2010, 2015) al distinguir asuntos alejados de las denuncias y reivindicaciones del feminismo de la segunda y tercera ola (Garrido-Rodríguez, 2020). Porque, a diferencia de las obras en las que el género se esculpe sobre determinaciones de clase, raza, política u orientación sexual, las *heroínas* de Coppola, aduce Woodworth (2010: 138), son muchachas caucásicas que pasan su tiempo libre sin hacer nada —a menudo en ropa interior—, compran compulsivamente y ponen de manifiesto una pasividad muy acusada. De esta suerte, autores como Small (2013: 152) sostienen que ni *Las vírgenes suicidas* ni el resto de la filmografía de Sofia Coppola resultan explícitamente feministas, aunque justifican su disección desde esas coordenadas teóricas habida cuenta de las múltiples aristas con que están diseñadas sus protagonistas.

Otros acercamientos más heterogéneos, pero sin renunciar al enfoque feminista, reivindican la singularidad de Coppola como una de las directoras norteamericanas más relevantes de las últimas décadas (Ortner, 2013; Strong, 2022); como heredera del American New Wave de los años sesenta y setenta toda vez que actualiza algunas de sus preocupaciones preponderantes (Lin Tay, 2009; Kolker, 2000); y como poseedora de un *modus operandi* con el que la sofisticada superficie de sus films, provista de cualidades de seducción, desemboca en críticas hacia los territorios en que estos se enmarcan, en un desvelamiento de los resortes ideológicos implícitos y en un estado de per-

plejidad y extrañamiento que desactiva cualquier asomo de complacencia (Backman Rogers, 2019). En esta línea se inscribe la monografía sobre la cineasta de Ferris (2021), aunque desde un prisma muy determinado: la moda, pero acotando la noción como máscara de la identidad y como fuente de malinterpretaciones entre la esfera interna y externa de sus personajes.

Estas y otras contribuciones comparecerán durante nuestra argumentación. Sin embargo, recurriremos a ellas solo después de desplegar una lectura de raigambre narratológica con la que pretendemos desglosar el complejo dispositivo formal que subyace al film, tarea que no se ha llevado a cabo con la suficiente precisión pese a los análisis recibidos hasta ahora. Con este propósito, partimos del magisterio de Jost y Gaudreault (1995) en *El relato cinematográfico* a fin de sacar a colación el concepto del *gran imaginador* o *meganarrador*, entendido como aquella instancia situada en el exterior de la diégesis que articula y vertebra todo el cuerpo textual de la obra artística, y por consiguiente sus efectos de sentido, con frecuencia designada *enunciación*, *sujeto de la enunciación*, *ente enunciador* (Gómez Tarín, 2013: 32) o *autor implícito* (Booth, 1983). Este meganarrador puede delegar el acto narrativo en algún personaje, con identidad o sin ella, desde un ámbito ignoto o localizado en términos diegéticos, los cuales pueden ser visibilizados o no en pantalla. A partir de estas variables, surgen cuatro alternativas para clasificar la voz luego de su emparejamiento: su inscripción o no en el marco ficcional (*intradiegética* o *extradiegética*, respectivamente) y su participación o no en los hechos referidos en la exposición (*homodiegética* u *heterodiegética*). Asimismo, en aras de establecer el alcance cognitivo de la información que el relato suministra al espectador, recurrimos al concepto de *focalización*, encaminado a delimitar el saber espectral, y además al de *ocularización* y *auricularización* para definir la posición visual y sonora con que se accede a ese conocimiento.

Mediante estos parámetros teóricos pretendemos esclarecer el discurso del texto fílmico, esto es, la posición o perspectiva de carácter moral o ideológico (Gómez Tarín, 2013: 31-32). No obstante, en la medida en que el sujeto enunciativo cede la narración de un relato a un personaje, no solo se genera la creencia de que el universo diegético emerge a la luz de su subjetividad, sino que las intervenciones orales suelen convertirse en una vía con que clarificar la significación global del relato. La edificación de ese emplazamiento diegético estaría sustentada por tres niveles de representación: la *puesta en escena* —el contenido de la imagen—, la *puesta en cuadro* —tipos de planos y movimientos de cámara— y la *puesta en serie* —la disposición narrativa de las imágenes— (Cassetti y di Chio, 1991: 124-183), niveles que a priori, reiteramos, deberían estar en consonancia con los enunciados del narrador. Sin embargo, esa coherencia puede resquebrajarse mediante la inclusión de *elementos perturbadores* en alguna de las tres vertientes creativas, en virtud de los cuales podrían surgir facetas semánticas separadas de la espoleada por la voz relatora. El ente enunciator, en suma, estaría

poniendo en entredicho las facultades de su narrador delegado. O formulado de otro modo: estaría proporcionando al espectador un saber específico que excedería el grado cognitivo de la instancia que ha llevado las riendas del relato.

Las imágenes inaugurales de *Las vírgenes suicidas* no dejan lugar a engaño: la serie de luminosas estampas mediante las que nos introducimos en la cotidianidad del vecindario en que transcurre el film, dotadas de una apacible música extradiegética, con el sol filtrándose entre las hojas de los árboles, se detienen con brusquedad. Luego de un corte de montaje, la fotografía cambia a tonos fríos, la música se disuelve en favor del sonido de la caída de unas gotas de agua e irrumpe súbitamente la mirada perdida de Cecilia, una de las hermanas Lisbon, encuadrada en plano medio corto y sumergida en una bañera llena de agua ensangrentada. El drástico reajuste de la puesta de escena, cuadro y serie, frente al escueto comentario de la voz *over* —«Cecilia fue la primera en marcharse»—, prelude la confrontación entre lo que nos transmite la narración y los atributos escénicos del territorio ficcional.

Imagen 1



EL ORIGEN LITERARIO

Las vírgenes suicidas está basada en la novela homónima de Jeffrey Eugenides, publicada en 1993, y relata el suicidio de cinco hermanas adolescentes en Grosse Pointe, un área suburbial de Michigan a mediados de los años setenta. Este precedente literario está sustentado en una voz narrativa no fiable (Shostak, 2009) que, adoptando la primera persona del plural, se erige en una suerte de memoria colectiva, cosechada a través de distintos testimonios y unánimemente legitimada, aunque sea uno de los chicos quien, desde la fascinación y obsesión por la belleza de las muchachas, y sin desvelar nunca su identidad, haya asumido el papel de reportar lo acaecido. Ahora bien, lo que palpita bajo esta narración es una ironía que termina impugnando la autoridad de su artífice. No es tanto que esta exposición oral declare sin ambages su impotencia, extendida a lo largo del tiempo, para esclarecer el suicidio de las cinco chicas, cuanto que en ningún momento llega a ser consciente de los mimbres ideológicos en virtud de los cuales se está configurando su propio discurso. El férreo control de Eugenides sobre la voz plural desliza un engaño narcisista (Shostak, 2013: 191), puesto que en el fondo son los impulsos subjetivos de los muchachos los que asfaltan los vericuetos del relato y dotan a este de su aura nostálgica. Lo que emerge durante la lectura es la presencia de un sujeto de la enunciación o un autor implícito que sanciona la mirada masculina (Rimmon-Kenan, 1983: 72).

Queda claro que el narrador y a quienes representa han fracasado en su propósito de arrojar luz sobre el enigma de las hermanas Lisbon por lo limitado de su acceso. Al recurrir una y otra vez a la primera persona del plural, el interés de la historia acaba girando en torno a cómo un agente narrativo aborda y manipula un material más que en este en sí mismo, de ahí que el protagonismo recaiga no tanto en las cinco adolescentes caídas en desgracia como en quienes han vivido encandilados con ellas (Shostak, 2013: 197-198). A la postre, se trata

de una narración impregnada de añoranza hacia unos seres esculpidos sobre sus deseos, fantasías y obsesiones, por lo que el objeto de reflexión se difumina en beneficio de estos sueños y delirios privados. El propio Eugenides afirma que las *pretendidas* protagonistas siempre parecían estar contempladas desde la distancia, que eran meras creaciones de sus observadores y que la variedad de puntos de vista barajados por el narrador imposibilitaba que constituyeran una entidad exacta (Abbot, 2018). En definitiva, este agente narrativo

intenta controlar la historia, superponer interpretaciones, proclamar significados y atribuir intenciones. Para él, para todos estos chicos, las hermanas Lisbon son flores de invernadero, chicas detrás de un cristal, con los chicos como caballeros andantes frustrados. Esto es amor cortés, con toda la castidad y objetivación que el término implica, y su propósito principal no es honrar o entender a las Lisbon, sino dar glamour y romantizar el propio anhelo de los chicos (Abad, 2018)¹.

Desde esta perspectiva, y refiriéndose a la versión filmica, Wyatt (2018) esgrime que, dado que el narrador emprende su relato veinticinco años después de cuando acaecieron los hechos, queda en evidencia su parcialidad a la hora de seleccionar los contenidos. Algunos de estos provienen de

SE TRATA DE UNA NARRACIÓN IMPREGNADA DE AÑORANZA HACIA UNOS SERES ESCULPIDOS SOBRE SUS DESEOS, FANTASÍAS Y OBSESIONES

la experiencia de los cuatro chicos que integran esa narración colectiva, pero otros de materiales y testimonios ajenos a ellos. De hecho, identifica que el relato se articula en torno a cinco fuentes: la memoria personal y directa de los chicos; recuerdos colectivos, que pertenecen al acervo popular; pruebas documentales, tales como diarios; entrevistas a personajes claves y comenta-

rios puntuales de los habitantes de Grosse Pointe. Esta heterogeneidad, y además el dilatado lapso temporal entre hechos y rememoración explicaría por qué ciertas escenas, desde el punto de vista del analista, podrían ser consideradas exageradas y poco fiables. No obstante, esta aseveración sería extensible a cualquier narrador que navega a caballo entre el estatuto homodiegético y heterodiegético, como es el caso de *Las vírgenes suicidas*, pero también como el de otras muchas obras cinematográficas cuya fiabilidad nunca se pone en tela de juicio. En lo relativo a la pieza literaria de *Eugenides*, la incesante mezcla entre información y opinión, y el debatible rigor que de ella se colige, justifica esa incertidumbre. En la película, en cambio, si nos abstraemos del origen literario y nos centramos en su configuración como obra autónoma, no contamos con las suficientes evidencias para afirmar, como Rogers (2007), que

todo el cuerpo de la película se convierte en un viaje de sueños y recuerdos fantásticos que hacen que las secuencias aparentemente más realistas y convencionales sean igualmente falsas y provisionales. En retrospectiva, cada escena está teñida por el romanticismo de la memoria y la fantasía, tema central de la película (Rogers, 2007)².

En contraposición a estas palabras, nuestra tesis no es tanto que *todas* las imágenes resulten falsas en sí mismas, cuanto que la voz que las conduce e interpreta acaba siendo desautorizada en función de una serie de estrategias textuales que no han sido lo suficientemente clarificadas, razón por la cual hallamos lecturas discutibles acerca de los auténticos objetivos de la traslación fílmica. Shostak (2013: 181-182), por ejemplo, cuestiona los fundamentos del film en la medida en que la narración no fiable de la obra primigenia se desvirtúa en el largometraje. A diferencia de la literatura, el medio audiovisual cuenta con otros registros expresivos que obstaculizan el dominio del relato oral, esto es, se resisten a una apropiación de una única perspectiva, de ahí que, semánticamente hablando, la adaptación adquiera un rumbo inde-

finido y a duras penas logre cohesionarlos. El hecho de que la voz enunciadora haya sido asignada a un intérprete singular desactiva, según Shostak, el planteamiento *impersonal* de *Eugenides* habida cuenta de la presencia de esa única voz y mirada, aun recurriendo a la primera persona del plural; automáticamente está creando un personaje, por leves que sean sus rasgos caracterizadores, tales como el tono, el timbre o el ritmo de la locución. Como consecuencia, la voz carece del régimen anónimo y colectivo de la novela. De igual modo, reprocha que la condición abstracta e incluso mítica de las hermanas Lisbon, sustraída de la exposición del texto original, se diluye en el film desde el momento en que las muchachas adoptan los atributos físicos de cinco actrices disímiles (Shostak, 2013: 184-185). La conclusión es que la obra de *Eugenides* es una novela irónica provista de una crítica ideológica de género, mientras que la transposición audiovisual deviene en un ejercicio de romance nostálgico (Shostak, 2013: 182). El discurso de la película es inconsistente debido a la falta de una distancia crítica: la cámara no está adherida a un punto de vista diegético o a una perspectiva identificable.

Nosotros rechazamos de pleno esta valoración porque el empeño del largometraje de Sofia Coppola no consiste en generar un discurso homogéneo ni en reconstruir la perspectiva unívoca y uniforme de la novela original. Tomando precisamente las múltiples aristas del lenguaje audiovisual, la directora norteamericana alumbra una obra fundada en las desavenencias entre la materia significativa de la voz relatora, que *presupone* la existencia de un personaje colectivo con unos determinados valores y creencias, y la que se sustrae del ente enunciador, al que se le atribuye tanto la construcción del universo diegético por el que nos guía la voz —puesta en escena—, los tipos de planos y movimientos de cámara con que se va encuadrando ese universo —puesta en cuadro— y toda la panoplia de procedimientos narrativos —puesta en serie—, algunos de los cuales, puesto que rompen la transparen-

cia, constituyen marcas indelebles de su actividad. Creemos que estas marcas explícitas, pero también otros patrones menos obvios, contribuyen a cince- lar un discurso que, paralelamente al trazado por el narrador oral, menoscaba su autoridad y sus presuntas competencias. Si bien Backman Rogers (2019: 26) sostiene con lucidez que la película *traiciona* su propia narrativa, nosotros queremos ser más certeros acerca de cómo se gesta esta traición y cuáles son las implicaciones que conlleva.

A sabiendas del particular estatuto de la voz narrativa dentro del cuerpo textual de un film, Coppola plantea una estrategia sólo posible en el seno del lenguaje cinematográfico. Como a cualquier voz enunciativa a la que le asignan unas imágenes concretas, la relación sonido-imagen en el medio fílmico puede estar presidida por la unidad o cohesión, pero también por brechas o disparidades que desembocarían en una escisión entre uno y otro registro. Este fenómeno es el que observamos en *Las Vírgenes suicidas*. Y es que la voz narrativa no es el único conducto por el que discurre un sentido que aquí no resulta tan unívoco como en el antecedente literario, sino que, por el contrario, podemos extraer una serie de vectores semánticos separados de lo auditivo a resultas de la configuración de las imágenes que irrumpen al hilo de la exposición. Lo que acaece es una dislocación entre lo que vemos y lo que escuchamos, o más específicamente, entre el narrador oral y

algunas de las huellas del sujeto enunciativo, por mucho que las implicaciones de esas huellas no lleguen a contradecir o subvertir —en apariencia, al menos— el régimen fáctico de los postulados del narrador. Estas parcelas semánticas, cuatro en concreto, tienden vías de significado fuera del perímetro de las intervenciones orales. Los espectadores, en suma, llegan a adquirir un *saber* más amplio que el del agente narrativo principal gracias a estas cuatro maniobras.

ESTEREOTIPACIÓN E IRONÍA

Pera empezar, la representación *escénica* de las muchachas responde a una palmaria estereotipación, a partir de la cual se acentúa su belleza física, así como un carácter etéreo e inescrutable, en la medida en que se nos escamotean los aspectos más *terrenales* de su personalidad (Monden, 2013). Esa estereotipación, ese procesamiento subjetivo, se aprecia con más nitidez aún en los tramos donde las imágenes y su composición pretenden traducir la mirada fascinada de los muchachos. Con ese propósito recurren a recursos visuales y sonoros de carácter extradiegético, pero deliberadamente infantiles e incluso irrisorios, al más puro estilo de cine *teenager* (Hirsch, 2020). En las etapas iniciáticas del largometraje, por ejemplo, los títulos de crédito se llenan de ilustraciones y palabras referentes a *las vírgenes suicidas* tal y como

Imagen 2

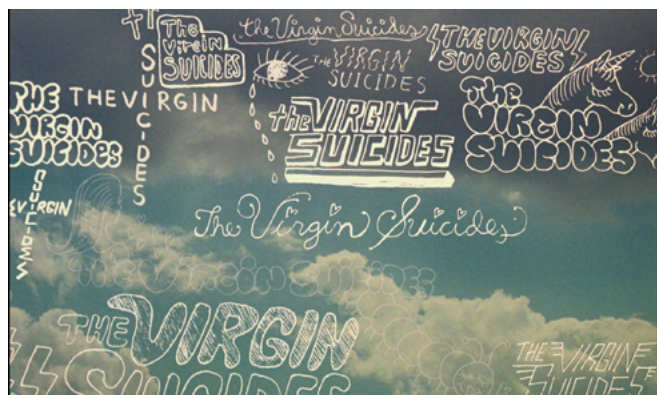


Imagen 3





Imagen 4

los personajes masculinos las hubiesen trazado en cuadernos y libretas a la vez que, en primer plano y con su imagen sobreimpresionada, Lux, una de las hermanas Lisbon, mira hacia la cámara y guiña un ojo en actitud seductora.

Pero es que, además, el film se ve sacudido por varias imágenes mentales de los chicos que acen-túan sobremanera, incurriendo en lo caricaturesco, esa estereotipación. Como botón de muestra, en una fase avanzada de la película tendremos ocasión de contemplar un breve montaje de en-soñaciones en las que, yuxtaponiendo las imágenes en extravagantes efectos ópticos, ilustran la lectura del diario de Cecilia por parte de los mu-chachos, pero adoptando una estética visual y so-nora característica de los spots publicitarios de los años setenta con el fin de subrayar las cualidades sensuales y atractivas de las chicas, *expuestas* en situaciones muy particulares: saltando, colum-piándose, bailando, sentadas en un campo..., de este modo, no sólo despunta su subjetivismo y distorsión de la realidad, sino la influencia de las convenciones visuales de los años setenta en el campo de la fotografía —William Eggleston y Sam Haskins—, los anuncios publicitarios —las campa-ñas de los champús *Timotei* y *Breck*— y la revista *Playboy* (Backman Rogers, 2012: 154), fuentes que configuran un imaginario sobre la mujer donde predomina la belleza y la sensualidad, pero al mis-mo tiempo un aura de fragilidad y misterio.



Imagen 5

La presencia de estas claves visuales en las imágenes *mentales* y en las *reales* desemboca en un juego con la estereotipación, pero en niveles disímiles, que tiende relaciones dialécticas entre los dos planos temporales: una más deformada, la de las fantasías de los chicos con las hermanas Lisbon; otra, más solapada, pero no por ello menos elocuente, el de las instancias enunciativas al es-cenificar el universo representado. Qué distintas resultan las ramificaciones de esta concepción es-tética, diluida pero perceptible en la conformación de toda la diégesis (Wyatt, 2018), durante las deso-ladas escenas en las que Lux abandona el campo de fútbol luego de haber pasado la noche con Trip y se dirige en taxi hacia su casa, donde la reciben sus padres. Podría señalarse que, en este tramo, y aun prevaleciendo la misma impronta publi-citaria, el desolado estado de ánimo del personaje, transmitido mediante un ominoso color azul, con-trarresta los valores propugnados con anteriori-dad y apunta hacia un panorama más turbador e inquietante. Es por eso por lo que la restitución en pantalla de los códigos visuales de la época no des-emboca en un ejercicio de nostalgia complaciente, sino en una interrogación sobre su naturaleza, en un desvelamiento de su artificialidad y en la certi-dumbre de componer un velo que opaca, en lugar de esclarecer, la mirada del narrador colectivo.

La segunda parcela semántica en la codifica-ción del ámbito ficcional no es otra que la corrien-

te de ironía —y no pocas dosis de humor negro— que se desprende de los comportamientos adultos —el psicólogo que asiste a Cecilia, el sacerdote que intenta consolar a la señora Lisbon, el padre de Trip Fontaine, los habitantes de Grosse Pointe— y, en general, de los códigos que sustentan el territorio suburbano en que transcurre la historia. Los comportamientos y reacciones de los adultos carecen de cualquier potestad a tenor de la ignorancia, cuando no estulticia, que manifiestan en la mayoría de las situaciones, de ahí el ácido sarcasmo que aflora ante, por ejemplo, los esfuerzos frustrados de Ronald Lisbon, el padre de las chicas, al transmitir su pasión por la aeronáutica a unos interlocutores que lo abandonan con la palabra en la boca o ante las conversaciones imaginarias que, de viva voz, este mantiene con las plantas del pasillo del instituto donde trabaja, ajeno por completo a quienes a le dirigen la palabra. Ese sarcasmo surge también a través del humor negro en momentos dramáticos, como cuando la ambulancia que traslada al hospital a Cecilia, tras su primera tentativa de suicidio, abandona el hogar de los Lisbon mientras su madre sale apresurada con una bata de la niña, sin llegar a detener el vehículo, lo que ocasiona una situación ridícula en vistas del trágico contexto. Más adelante, y una vez consumado el segundo intento de suicidio de Cecilia, asistiremos a un incidente que linda lo esperpéntico: aquel en el que, después de que un grupo de individuos hayan sido incapaces de extraer la verja sobre la que fatalmente había aterrizado la adolescente, en la terraza de la vivienda, deciden recurrir a una furgoneta para que, adecuadamente atada, sea su fuerza la que la acabe arrancando. La imagen del vehículo arrastrando la verja por el vecindario rezuma similares acentos grotescos.

INCOMUNICACIÓN Y DECADENCIA

Los dos vectores comentados hasta ahora —la estereotipación y la estupidez de los comportamientos adultos—, que no tardan en llamar la atención

del espectador avieso, son soslayadas por la voz narrativa, que se limita a conducir el relato a través de intervenciones concisas, la mayoría superficiales, como los puntos de un rutinario informe pericial. En este aspecto, las desemejanzas son abrumadoras entre el peso de la voz narrativa en la novela, omnipresente, y la de la película, cuyas apariciones resultan más restringidas y cuya influencia está complementada, cuando no supeditada, al plano visual. De esta suerte, no es solo que en el film de Coppola se genere una discordancia entre el universo representado y la voz narrativa, sino que esa discordancia —o esa desconexión— es identificada en otra área donde se origina el tercer vector de sentido: en el paisaje humano del marco diegético, en tanto en cuanto el desafecto y la incomunicación predominan en los lazos familiares y personales, peculiaridad atribuible al grupo de adolescentes obnubilados por las hermanas Lisbon, y además a estas mismas. Por muy dotados que estén de rasgos físicos, todos al unísono carecen de atributos psicológicos que los diferencien como personajes. A este respecto, los cuatro amigos sobre los que la cámara deposita su atención, y a quienes asociamos a la voz principal, nos acaban pareciendo, atributos físicos aparte, tan indescifrables e inasibles como sus objetos de deseo. Las relaciones humanas emanan frialdad, escasean las muestras de contacto o gestos de proximidad, y a su vez los diálogos son exiguos y casi siempre insignificantes. Un ejemplo clarificador de este comportamiento lo observamos cuando el Padre Moody acude al domicilio de los Lisbon para brindarles consuelo luego del suicidio de Cecilia. Durante la visita apenas le prestan atención ni Ronald Lisbon, absorto en su partido de fútbol, ni la esposa de este, quien, sentada de espaldas en su dormitorio, tan solo le dedica un leve gesto con la cabeza después de que el sacerdote haya subido hasta su habitación y la haya llamado desde el umbral de la puerta. La súbita interrupción de la escena mediante un corte de montaje cercena cualquier proximidad entre los personajes.

TANTO UN COLECTIVO COMO OTRO SE ERIGEN EN ENTIDADES ABSTRACTAS Y ANÓNIMAS EN EL INTERIOR DE UN PAISAJE SUBURBIAL DE ESTANCAMIENTO Y ALIENACIÓN

El corolario es que tanto un colectivo como otro se erigen en entidades abstractas y anónimas en el interior de un paisaje suburbial de estancamiento y alienación (Hoskin, 2007: 215), origen del aprisionamiento de las muchachas, pero también de la estrechez mental del narrador colectivo. Esta instancia, como ya hemos indicado, se muestra incapaz de decodificar estos indicios y de desmascarar un *American way of life* que ha determinado su ubicación y mirada dentro del mismo: el narrador repara en los detalles del cuadro, pero nunca en el contexto en el que se enmarcan. Un contexto definido por sus prácticas, rituales e inercias comunitarias, pero en el que sus residentes están vaciados de signos identitarios, y tras cuya fachada de orden y comodidad subyacen tensiones y ansiedades, aspectos inspirados en el libro de fotografías *Suburbia* (1973), de Bill Owens, como la propia Coppola ha reconocido (Gevinson, 2013).

Las hermanas Lisbon son las únicas que, si bien sólo intuyendo el cautiverio social en que están inmersas —el cual, como es obvio, desborda el confinamiento de sus progenitores—, se han atrevido a cometer un brutal acto de rebeldía ante la estupefacción de sus vecinos, que ni entendieron ni han llegado a entender nunca el fondo del asunto a pesar del transcurso del tiempo, de ahí que prosigan impertérritos con sus costumbres y rituales sociales. Como botón de muestra, cabría evocar la extravagante fiesta comunal en la que, un año después de la muerte de la primera de las hermanas Lisbon —Cecilia—, los invitados portan mascarillas para neutralizar el aire putrefacto que procede de un lago de la zona, que a su vez ha sido contaminado por un vertido industrial. La asfixia, como vemos,

es un fenómeno descollante del entorno ficcional, pero las reacciones resultan antitéticas, puesto que frente a la ignorancia colectiva surge una tentativa de insurrección que nunca será interpretada como tal. Desde esta perspectiva, el mundo de *vallas de piquetes blancos* de *Las vírgenes suicidas* plantea concomitancias, como apunta Rogers (2007), con otras películas que reflejan las incongruencias del *sueño americano* desde el denominado *suburban gothic* (Dines, 2012), entre ellas *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *La tormenta de hielo* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Juegos secretos* (*Little Children*, Todd Field, 2006).

No es fortuito que Coppola haya incorporado varios pasajes en los que nos permite contemplar desde el presente a un personaje cuyo testimonio es primordial en los conocimientos recabados y procesados por la voz narradora colectiva: se trata, evidentemente, de Trip Fontaine, quien, al con-

Imágenes 6 y 7



trario que el resto de sus coetáneos, logró la hazaña de cortejar y pasar una noche con Lux, a quien luego abandonaría. Recalamos así en el cuarto y último vector de sentido. A diferencia de la novela, que recopila entrevistas a otros personajes, la película se detiene exclusivamente en la de Trip, a quien proporciona voz e imagen, elección crucial a nuestro entender en virtud de sus drásticas repercusiones en la dimensión semántica del texto fílmico. De acuerdo con el guion original, las apariciones de Trip-adulto contando su romance en la clínica Betty Ford están definidas como *flash-forwards*. Sin embargo, si partimos de la base de que estas escenas están asociadas al acto narrativo de la voz anónima que gobierna la historia, perteneciente a un hipotético entrevistador en fuera de campo que formula las preguntas a su interlocutor, nosotros concebimos esas escenas no como *flashforwards* sino como *flashbacks*, habida cuenta de que son desveladas, aunque muy tangencialmente, las circunstancias narrativas desde las que se están construyendo la historia (Coppola, 2000: 41). Analistas como Rogers (2007) dilucidan así la narración: desde un presente solo visibilizado a través de las apariciones de Trip-adulto, mientras que el contenido restante transcurrirá en un estrato narrativo de carácter pretérito.

Imagen 8



En todo caso, la voz del narrador principal cesa, el hilo del relato se desplaza hacia un presente eludido hasta el momento y es Trip quien, en 1997, recoge el testigo del narrador oral en el contexto de una entrevista. Remontándose hacia el pasado, explica su idilio con Lux y acaba concluyendo que, pese a lo que sentía por ella, todavía hoy es incapaz de comprender los motivos que le empujaron a abandonarla de improviso en el campo de fútbol donde habían pasado la noche. El narrador principal, de naturaleza extradiegética y homodiegética, ha estado conduciendo la historia desde la omnisciencia y la más estricta *invisibilidad*, de ahí que no podamos pasar por alto esta variación repentina en el cuerpo de la narración —adoptando la condición de *intradiegética*—, máxime cuando, a la conclusión del testimonio de Trip-adulto, averiguaremos que el emplazamiento desde donde se estaba dirigiendo a un interlocutor en fuera de campo es un centro de desintoxicación en el que el personaje está ingresado, a juzgar por la irrupción de una voz *out* que le recuerda la hora de su terapia grupal.

Con tan solo unas pinceladas, el relato nos indica que el otrora *Casanova* del instituto es la viva imagen del fracaso, de la decadencia y de la ignorancia..., toda vez que ni siquiera ahora llega a proporcionar una explicación sobre las razones por las que dejó a Lux a la intemperie, por mucho que confiese haber amado a muchas mujeres desde entonces, pero nunca del mismo modo que a aquella, y que al menos en retrospectiva se contenta de haber *catado* una clase de *amor* inaccesible para la gran mayoría. La discordancia visual entre ambas versiones del personaje es notable al despuntar los estragos del tiempo: el tránsito de aquel Adonis en el apogeo de su belleza y juventud, admirado a la par por compañeros y compañeras —no sin, de nuevo, inflexiones paródicas del cine *teenager* la primera vez que ingresa en escena, recalçadas por la canción *Magic Man* (1975), de la banda musical Heart—, a un individuo despojado de sus atractivos, con problemas

psicológicos y recluido en una institución para liberarse de sus adicciones. Por eso, el naufragio de Trip, la imagen tan depauperada que transmite y su ignorancia son extensibles al narrador delegado en sí mismo y a su *frustrada* empresa, más aún si tenemos en cuenta que en el pasado este se había erigido en la figura sublimada que los chicos anhelaban ser. Esta es, de hecho, la única licencia explícita que emprende el meganarrador a fin de *visibilizar* el desmoronamiento del epítome masculino de los muchachos, de los cuales escasos datos de su presente recabamos en realidad por el propio estatuto *acusmático* de la voz narrativa (Chion, 2004: 32): individuos condenados a retrotraerse una y otra vez hacia aquella burbuja nostálgica mientras el tiempo avanza inexorable y persiste la impotencia al no esclarecer la incógnita que los lleva devorando desde la adolescencia, pero también de los mitos y de las idealizaciones que los ha alimentado. El narrador colectivo, por descontado, elude cualquier clase de valoración sobre su personaje, sobre los vínculos que subyacen entre el declive de este y la tragedia de las hermanas Lisbon. Si, como aduce Backman Rogers (2015: 28), el espectro de la muerte sobrevuela durante la película, estos breves pasajes del presente también deberían ser interpretados bajo esa amenaza.

Pero *visibilizar* a Trip no solo conlleva desnudar la condición de quienes han dado forma al narrador con sus perspectivas y contribuciones particulares; conlleva avizorar un presente desprovisto de expectativas y además romper la ilusión —una vez más, pero con más claridad si cabe— de que los hechos referidos se estaban relatando en armonía con la voz relatora. Como hemos tratado de demostrar, el sujeto enunciativo los ha adoptado con arreglo a unos estilemas que devienen estrategias para ofrecer un paisaje semántico fuera del alcance de las intervenciones orales.

CONCLUSIONES

Alcanzado este punto, estamos en disposición de sintetizar los hallazgos de nuestra propuesta retomando el propósito que nos guiaba:

Pese a la preeminencia de *Las vírgenes suicidas* como título destacado del cine independiente norteamericano contemporáneo, como encrucijada excepcional de debates sobre modelos, roles y conflictos de la feminidad desde posiciones feministas y posfeministas, e incluso como hito en la filmografía de su autora, la película exige un estudio exhaustivo acerca de sus fundamentos narrativos. Creemos que esta tarea resulta esencial para descifrar el intrincado discurso que alberga.

Recurriendo a la narratología, abordamos la dicotomía entre la voz enunciativa que conduce el relato y algunos patrones que caracterizan el marco diegético, del cual el meganarrador es su artífice, aunque también de las elecciones formales que conforman el cuerpo textual de toda obra cinematográfica. Esta dicotomía nos encamina hacia el fenómeno de la narración no fiable, puesto que algunos atributos con que se escenifica el universo ficcional, en tanto devienen patrones recurrentes y vehículos de significación, menoscaban la lectura desplegada por el narrador delegado, toda vez que ni los menciona ni los integra en sus razonamientos.

Esos estilemas son cuatro: la influencia de las convenciones visuales de la época, lo que origina un juego con la estereotipación en el procesamiento de los recuerdos, no sin ribetes paródicos dado el carácter adolescente de la mirada masculina; la ironía o una especie de humor soterrado que aflora ante las muestras de ignorancia y estupidez de la población adulta, aun en situaciones trágicas; una incomunicación generalizada que convierte a los habitantes del vecindario suburbial en autómatas inmersos en sus prácticas comunitarias, pero despojados de signos de individualidad; y la decadencia que sobrevuela ante la mostración del epítome masculino de los protagonistas, lo que su-

giere un presente sin alicientes fuera de la eterna idealización en que están sumidos.

En definitiva, y con arreglo a este anclaje narratológico, creemos estar mejor pertrechados para desplegar una hoja de ruta interpretativa que pondera lecturas previas sobre la novela original y su traslación fílmica, de ahí que hayamos incorporado cuestiones señaladas con anterioridad, pero también rechazado otras. En términos más genéricos, consideramos que nuestro trabajo contribuye a reflexionar sobre las prestaciones de la voz relatora en el lenguaje cinematográfico y plantea un acercamiento hacia el fenómeno de la narración no fiable, asunto necesitado de más investigaciones. ■

NOTAS

- 1 Traducción de la edición. Texto original: «attempts to control the story, to overlay interpretations, to proclaim meanings and attribute intentions. For him, for all these boys, the Lisbon sisters are hothouse flowers, girls behind glass, with the boys as thwarted white knights. This is courtly love, with all the chasteness and objectification the term implies, and its primary purpose is not to honor or understand the Lisbons but to glamorize and romanticize the boys' own longing» (Abbot, 2018).
- 2 Traducción de la edición. Texto original: «the entire body of the film becomes a journey through fantastic dream and memory scapes that render the more seemingly realistic and conventional sequences equally false and provisional. Related in retrospect, every scene is coloured by the romance of memory and fantasy that is a central theme of the film» (Rogers, 2007).

REFERENCIAS

- Abbot, M. (2018, 18 de abril). The Virgin Suicides: "They Hadn't Heard Us Calling". *The Criterion Collection*. Recuperado de <https://www.criterion.com/current/posts/5573-the-virgin-suicides-they-hadn-t-heard-us-calling>
- Backman Rogers, A. (2012). Ephemeral bodies and threshold creatures: The crisis of the adolescent rite of passage in Sofia Coppola's 'The Virgin Suicides' and Gus Van Sant's 'Elephant'. *NECSUS - European Journal of Media Studies*, 1(1), 148-168.
- (2015): *American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2019): *Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure*. New York, Oxford: Berghahn.
- Bolton, Lucy. (2011): *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*. Basingstoke: Palgrave.
- Booth, W. (1983). *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cassetti, F., di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004): *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cook, P. (2021, 22 de octubre). Portrait of a lady: Sofia Coppola and Marie Antoinette. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/por-trait-of-a-lady-sofia-coppola-marie-antoinette>
- Coppola, S. (2000). *The Virgin Suicides: Screenplay*. Paramount Classic.
- Dines, M. (2012). Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *Journal of American Studies*, 46(4), 959-975.
- Ferris, S. (2021). *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Garrido-Rodríguez, C. (2020). Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las "olas". *Revistas de Investigaciones Feministas* 12(2), 483-492.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Gevinson, T. (2013, 17 de junio). Girls With Power and Mystique: An Interview With Sofia Coppola. Recuperado de <https://www.rookiemag.com/2013/06/sofia-coppola-interview/2/>
- Gómez Tarín, F. J. (2013): El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos. En M. Álvarez (ed.), *Imágenes conscientes. Autorrepresentaciones#2*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 27-45.
- Hirsch, T. (2020). *Male nostalgia is a dead teenage girl. The romantic nostalgia of idealized traumatic female adolescence in Sofia Coppola's The Virgin Suicides* (Tesis de pregrado). Stockholm: Stockholm University.
- Hoskin, B. (2007). Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*. *Literature/Film Quarterly* 35(3), 214-221.
- Kennedy, T. (2010). 'Off with Hollywood's Head': Sofia Coppola as Feminine Auteur. *Film Criticism* 35(1), 37-59.
- (2015). On the Road to 'Some Place': Sofia Coppola's Dissident Modernism against a Postmodern Landscape. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 52, 51-67.
- Kolker, R. (2000). *A Cinema of Loneliness*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lin Tay, S. (2009). *Women on the Edge: Twelve Political Film practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Monden, M. (2013). Contemplating in a dream-like room: *The Virgin Suicides* and the aesthetic imagination of girlhood. *Film, Fashion & Consumption*, 2(2), 139-158. https://doi.org/10.1386/ffc.2.2.139_1
- Ortner, S. B. (2013). *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham: Duke University Press Books.
- Owens, B. (1973). *Suburbia*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen.
- Rogers, A. (2007). Sofia Coppola. *Sense of Cinema*, 45. Recuperado de <http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>
- Shostak, D. (2009). "A story we could live with": Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *MFS Modern Fiction Studies*, 55(4), 808-832. <https://doi.org/10.1353/mfs.0.1642>
- (2013). "Impossible Narrative Voices": Sofia Coppola's Adaptation of Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*. *Interdisciplinary Literary Studies*, 15(2), 180-202. <https://doi.org/10.5325/intelitestud.15.2.0180>
- Strong, H. (2022): "Sofia Coppola: Forever Young". Abrams, New York: Little White Lies.
- Wyatt, J. (2018). *The Virgin Suicides: Reverie, Sorrow and Young Love* [EPUB]. London and New York: Routledge.
- Woodworth, A. (2010): A Feminist Theorization of Sofia Coppola's Postfeminist Trilogy. En M. Block (ed.), *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 27-45.

DESAVENENCIAS ENTRE NARRADOR DELEGADO Y MEGANARRADOR: CUATRO ESTRATEGIAS PARA DESLEGITIMAR LA VOZ RELATORA EN LAS VÍRGENES SUICIDAS

Resumen

Desde su estreno, *Las vírgenes suicidas* es una obra que aglutina interés como hito del cine independiente norteamericano contemporáneo y como encrucijada excepcional de roles, representaciones y conflictos de raigambre feminista y postfeminista. Si bien su origen literario cuenta con análisis que delimitan el fenómeno de la narración no fiable en que se sustenta, no ocurre lo mismo con la transposición fílmica, cuyos mecanismos expresivos y formales no están lo suficientemente dilucidados. Este artículo plantea una aproximación hacia la película desde demarcaciones narratológicas con el fin de diseccionar su discurso, en virtud de las cuales recurrimos a dos nociones esenciales: el *meganarrador* o *gran imaginador*, que articula y vertebra la obra audiovisual en su totalidad; y el *narrador delegado*, al cual el primero le cede la facultad de contar oralmente la historia. A diferencia de la voz unificada con la codificación del universo diegético, lo que en este largometraje hallamos es una discordancia entre las dos figuras a la luz de cuatro vectores semánticos mediante los que el ente enunciador socava la autoridad de su *subordinado*: estereotipación, ironía, incomunicación y decadencia. Cuatro vectores que, asimismo, proporcionan las claves del enigma del relato pese a la declarada incapacidad de la instancia delegada para resolverlo.

Palabras clave

Narratología; Cine; voz over; adaptaciones cinematográficas; *flashbacks*; Sofia Coppola.

Autor

José Antonio Planes Pedreño es Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor e investigador a tiempo completo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín, donde además ejerce de líder del grupo Estudios en Cultura Audiovisual. Es autor de *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (Shangrila, 2017), de diversos artículos académicos y ha sido también editor de varias obras colectivas. Contacto: jplanes@gmail.com.

Referencia de este artículo

Planes Pedreño, J. A. (2023). Desavenencias entre narrador delegado y meganarrador: cuatro estrategias para deslegitimar la voz relatora en *Las vírgenes suicidas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 221-234.

DISSONANCES BETWEEN DELEGATED NARRATOR AND MEGA-NARRATOR: FOUR STRATEGIES FOR UNDERMINING THE VOICE-OVER IN THE VIRGIN SUICIDES

Abstract

Since its release, *The Virgin Suicides* has attracted scholarly interest as a landmark work in contemporary American independent cinema and as an exceptional intersection of debates on roles, representations and conflicts from feminist and post-feminist perspectives. Although the book on which it is based has been the subject of extensive analysis related to the question of unreliable narration, this aspect has not been widely explored in the case of the film, whose expressive and formal mechanisms have not been effectively identified. This article offers a reading of the film in narratological terms with the aim of dissecting its discourse, with reference to two key concepts: the *mega-narrator* or *great imaginer*, who articulates the audiovisual narrative as a whole, and the *delegated narrator*, to whom the mega-narrator assigns the task of telling the story verbally. In contrast to voice-overs that act in lockstep with the representation of the diegetic world, in this film there is a dissonance between the former and the latter arising from four semantic vectors used by the mega-narrator to undermine the voice-over's authority: stereotyping, irony, alienation, and decline. These four vectors also provide clues to the mystery of the story, despite the delegated narrator's self-declared inability to solve it.

Key words

Narratology; Film studies; Voice-over; Film adaptations; Flashbacks; Sofia Coppola.

Author

José Antonio Planes Pedreño holds a Ph.D. in audiovisual communication. He is a full-time lecturer and researcher with the Faculty of Communication at Universidad de Medellín in Colombia, where he also leads the research group Estudios en Cultura Audiovisual. He is the author of *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (Shangrila, 2017) and of various academic articles, and has also edited and contributed to several anthologies. Contact: jplanes@gmail.com.

Article reference

Planes Pedreño, J. A. (2023). Dissonances between delegated narrator and mega-narrator: four strategies for undermining the voice-over in *The Virgin Suicides*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 221-234.

recibido/received: 26.10.2022 | aceptado/accepted: 02.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

MEMORIA, IMÁGENES FOTOGRAFICAS Y RECUERDOS EN EL CINE DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

MILAGROS EXPÓSITO BAREA

I. INTRODUCCIÓN. UNA APROXIMACIÓN AL UNIVERSO CINEMATOGRAFICO DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

Apichatpong Weerasethakul es considerado uno de los directores más influyentes en el cine tailandés contemporáneo, gracias al profundo impacto que ha ocasionado en el desarrollo del cine *thai* independiente de las últimas dos décadas. Posiblemente, su mayor reconocimiento esté unido al Festival de Cannes, donde en 2010 consiguió la Palma de Oro por su película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010).

Apichatpong intenta, a través de todas sus obras, reproducir lo que sería un patrón de la memoria, no solo individual sino colectiva, siendo una de sus principales señas de identidad. Según Codó, «todas las películas de Apichatpong forman en realidad una sola obra, fruto de un *continuum* creativo» (Codó, 2015: 82). Crea su propio univer-

so entre la ficción y la realidad tailandesa, motivo que le ha procurado el interés más allá de sus fronteras.

Asimismo, idea un cine contemplativo basado fuertemente en la concepción o búsqueda de la espiritualidad, pero su forma de hacerlo no es siguiendo la férrea ortodoxia budista, sino que es a través del sincretismo y del folclore popular; ambos interconectados entre las líneas narrativas que de algún modo nos permite determinar los argumentos de sus obras.

Con *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002), *Tropical Malady* (Sud pralad, 2004), *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) y la ya mencionada *El tío Boonmee...* Apichatpong conforma un conjunto de obras centradas en la misteriosa selva tailandesa, otra de las marcas distintivas del director. Esta temática surge de los recuerdos del realizador, al haber crecido con sus padres —médicos— en la ciudad de Khon Kaen, al noreste de Tailandia, una región que ha sido marginada política e histórica-

«MIS PELÍCULAS SON UNA EXTENSIÓN DE MIS RECUERDOS. INCLUSO TRATO DE INCLUIR LOS RECUERDOS DE HACER LAS PELÍCULAS EN MIS PELÍCULAS. TRATO DE CAPTURAR LO QUE HE EXPERIMENTADO. MIENTRAS FILMO, TAMBIÉN TRATO DE CAPTURAR ALGUNOS DE LOS MOMENTOS INCÓMODOS QUE SIENTEN LOS ACTORES FRENTE A LA CÁMARA»

mente por el estado tailandés y que ha atraído el interés de diversos críticos y académicos, tanto de historia como de estudios tailandeses, que discuten el retrato que hace la película sobre identidad, cuerpo y geopolítica (Promkhuntong, 2018: 21).

Miranda afirma que sus obras están concebidas como si Tailandia fuera un ecosistema en el que los habitantes, en última instancia, son hechos narrables. «Más que la historia y la memoria, el móvil de todas estas piezas y películas es la evocación de un hábitat cuyo metabolismo es la fabulación» (Miranda, 2015: 111). Apichatpong concibe sus películas como diarios personales. Acostumbra a introducir hechos de las vidas de los actores en las historias de sus personajes, e incluso modifica completamente estos últimos en función del intérprete que decida contratar (sus *castings* a veces consisten en buscar personas peculiares en bares y restaurantes) (Codó, 2015: 81). Además, defiende que: «Mis películas son una extensión de mis recuerdos. Incluso trato de incluir los recuerdos de hacer las películas en mis películas. Trato de capturar lo que he experimentado. Mientras filmo, también trato de capturar algunos de los momentos incómodos que sienten los actores frente a la cámara» (Apichatpong, s.f).¹

En la entrevista que le hace Rayns al director, este le pregunta: «¿La memoria es el impulso central en tu realización cinematográfica?» (Rayns, 2006)², a lo que el director responde: «¡Puede que sea el único impulso! Todo está almacenado

en nuestra memoria, y está en la naturaleza de la película preservar las cosas... Pero nunca me propuse recrear exactamente mis recuerdos. La mente no funciona como una cámara. El placer para mí no está en recordar exactamente sino en recuperar el sentimiento del recuerdo y en mezclarlo con el presente» (Rayns, 2006)³. Bajo esta premisa se puede entender a la perfección la relación que Apichatpong establece con su obra, tanto cinematográfica como artística, donde el placer es poder sentir los recuerdos y saber que la memoria impulsa dichos recuerdos en el plano actual.

Habla del sentido de la memoria tal y como O'Keane lo define: «la memoria une lo que sabemos y lo que sentimos y se convierte en el medio a través del cual filtramos la experiencia consciente del presente» (O'Keane, 2021: 22-23). En este caso, el director filma esa experiencia, ya que juega con la memoria sensorial a través de los sonidos y la visión de las imágenes que recoge en sus películas transportando al espectador dentro de la misma. Incluso, los recuerdos y la memoria sirven como terapia, tal y como defienden Fernández y Vicens: «El realizador utilizará la memoria y los recuerdos como un medio para conseguir la sanación» (2015: 59).

2. DIFERENTES TIPOS DE MEMORIA Y SU RELACIÓN CON EL CINE

En el ámbito académico, la memoria ha sido un objeto de estudio disputado por las ciencias humanas, sociales y biológicas, siendo bastante reciente el enfoque desde la teoría cinematográfica. En este artículo partimos de los estudios sobre cine y memoria de los autores Radstone (2010) y Kilbourn (2010); de la clasificación de los diferentes tipos de memoria, principalmente señalados en las teorías de Assmann (2008), sobre memoria individual, social y cultural; y de la teoría de la *memoria protésica* de Landsberg (2004).

Para Kilbourn (2010), el término «memoria» actúa como un cajón de sastre para: el proceso de

recuerdo o recuperación; la forma o *lugar* en el que el contenido de la memoria se almacena y se pierde (el archivo); y el propio contenido mnémico, lo que comúnmente se conoce como un recuerdo. Esta imprecisión solo se ve exacerbada por la confusión y la fusión de la memoria *natural* personal y las formas de memoria cultural colectiva. La mayoría de las veces es otra forma de hablar de *historia* (2010: 3). En este aspecto, hay que tener en cuenta, como afirma Burgoyne (2003), que la memoria, en el sentido tradicional, describe una relación individual con el pasado, una relación física y corporal con una experiencia real que es lo suficientemente significativa como para informar y colorear la subjetividad del que recuerda, muy parecido a lo que hace este director tailandés con su obra.

La historia, por otro lado, se concibe tradicionalmente como impersonal, dentro del ámbito de los acontecimientos públicos que han ocurrido fuera del archivo de la experiencia personal. Sin embargo, en la cultura mediática contemporánea, los eventos *históricos* más significativos se transforman en experiencias para los espectadores individuales. Los medios de comunicación continuamente representan el pasado, reemplazando ese fenómeno impersonal por la memoria colectiva *experiencial* (Burgoyne, 2003: 225), donde el cine adquiere un papel destacado y fundamental.

Por su parte, Landsberg (2004) hace hincapié en la forma en que la cultura de masas consigue que los recuerdos particulares estén más disponibles, de modo que las personas que no tienen un derecho *natural* sobre ellos puedan, no obstante, incorporarlos a su propio archivo de experiencias (Landsberg, 2004: 9). A este concepto le da el nombre de *memoria protésica*, ya que gracias a las nuevas tecnologías de la cultura de masas y la economía capitalista se abre un mundo de imágenes fuera de la experiencia vivida por una persona, creando una forma de memoria portátil, fluida y no esencialista.

También destaca la capacidad del cine para crear «imágenes disponibles para consumo masi-

vo» (Landsberg, 2004: 176). Bergström (2015) reflexiona sobre esta idea para afirmar que el cine como memoria cultural enfatiza el papel que puede jugar en la transmisión de historias colectivas e incluso en la tradición, tanto en su impacto individual como en sus funciones culturales. Para él: «el cine cumple muchos de los mismos roles en la modernidad que las prácticas espirituales, como los rituales, las visiones, las concepciones del más allá, la oración y la meditación, han cumplido y continúan cumpliendo en un amplio espectro de sociedades, sirviendo como conexión entre el individuo y una visión más amplia, incluso trascendente, del mundo» (Bergström, 2015). En el caso de estudio que nos ocupa, Apichatpong es consciente del valor que tiene el cine para poder expresar vivencias, recuerdos, e incluso, historias del folclore de su país que trascienden las fronteras culturales tailandesas e incluso la realidad.

Radstone (2010: 334), con su estudio sobre el cine y la memoria, señala que se ha demostrado que las teorías de la memoria «prótesis» no necesitan relacionarse únicamente con las experiencias transmitidas por medios de masas, ya que, como dijo Ben Roberts, la historia humana en su totalidad ha ocurrido en el ámbito de la evolución técnica «en el que es imposible separar el ser vivo de su soporte técnico protésico externo» (Roberts, 2006: 56). Apichatpong utiliza la cámara para capturar imágenes y sonidos siendo consciente de que su función es similar al hecho del recuerdo y la memoria, además de introducir fotografías en el discurso de su obra como elementos para el recuerdo.

Radstone (2010) divide en cuatro secciones su estudio sobre el cine y memoria. La memoria como cine, el cine como memoria, cine/memoria y direcciones futuras. La parte más relevante para esta investigación se encuentra en el apartado que dedica al cine/memoria donde se basa en ideas presentadas en los trabajos de Annette Kuhn (2000) y Victor Burgin (2004) que exploran la aprehensión asociada con los enfoques interdisciplinarios de la teoría del cine y la incorporación

de la subjetividad en la experiencia cultural de ver películas. Refiriéndose a sus ideas, Radstone hace referencia a que la relación cine/memoria no moviliza meramente concepciones de la memoria y sus procesos para profundizar en nuestra comprensión del cine, ni simplemente iluminan la memoria recurriendo a la comprensión del cine. «En lugar de formulaciones que dan primacía al cine o a la memoria, lo que emerge es una concepción liminal de cine/memoria, donde los límites entre memoria y cine se disuelven a favor de una visión de su reciprocidad e inseparabilidad» (Radstone, 2010: 336) porque el cine puede ser entendido como una máquina de memoria, impulsada por la persistencia de la visión y el sonido, como recuerda Apichatpong en su obra y sus textos.

Para ella, las investigaciones sobre cine/memoria buscan respuestas a la pregunta: «¿Qué una imágenes y sonidos en la memoria personal con imágenes y sonidos en la memoria colectiva?» (Radstone, 2010: 336). Introduce el término de la memoria colectiva, que, como veremos a continuación, es relevante para los estudios que realiza Assmann (2008) sobre la memoria comunicativa y la memoria cultural.

Según Assmann (2008), existen diferentes niveles para establecer los tipos de memoria. En primer lugar estaría el nivel interno, donde la memoria es un asunto de nuestro sistema neuro-mental, en este caso los recuerdos del pasado personales de Apichatpong. A nivel social, la memoria sería una cuestión de comunicación e interacción social. Nos permite vivir en grupos y comunidades, y vivir en grupos y comunidades nos permite construir una

memoria. El cine de Apichatpong sería parte de la memoria del pueblo tailandés, exceptuando su último film. Y por último estaría en el nivel cultural, la memoria cultural (Assmann, 2008: 109), que también estaría relacionada con su cinematografía. Este autor usa el término «memoria comunicativa» para delinear la diferencia entre el concepto de «memoria colectiva» de Halbwachs (2010) y nuestra comprensión de la memoria cultural. La memoria cultural es una forma de memoria colectiva, en el sentido de que es compartida por varias personas y transmite a estas personas una identidad social, es decir, cultural. Es por este motivo que Assmann defiende que, en el contexto de la memoria cultural, la distinción entre mito e historia se desvanece (Assmann, 2008: 113).

En la obra de Apichatpong se podrá comprobar que las fronteras entre realidad y mito no existen, se entrelazan en la narrativa que pasa a ser una forma de memoria colectiva y cultural, como un medio del cual el espectador puede obtener información sobre el pasado, por banal o inexacto que sea, formando parte de los recuerdos de los actores, del folclore tailandés o del propio director, además de mezclar narraciones fantásticas con hechos reales pertenecientes a la cultura tailandesa.

Como afirma Burgoyne (2003), contrariamente a lo esperado, el cine actual parece haber fortalecido sus reclamos culturales sobre el pasado. La reescritura cinematográfica de la historia ha acumulado, en el momento cultural actual, un extraordinario grado de poder e influencia social. El cine parece evocar la certeza emocional que asociamos con la memoria porque, como la memoria, el cine está ahora asociado con el cuerpo; involucra al espectador a nivel somático, sumergiéndolo en experiencias e impresiones que, como los recuerdos, parecen estar grabados a fuego (Burgoyne, 2003: 223). El cine de Apichatpong ha sido descrito como contemplativo e inmersivo, atendiendo a su definición en la que el usuario/espectador percibe el espacio a través de estímulos sensoriales.

**LAS INVESTIGACIONES SOBRE CINE/
MEMORIA BUSCAN RESPUESTAS A LA
PREGUNTA: «¿QUÉ UNE IMÁGENES Y
SONIDOS EN LA MEMORIA PERSONAL
CON IMÁGENES Y SONIDOS EN LA
MEMORIA COLECTIVA?»**

Partiendo, pues, de este estudio sobre los principales conceptos de memoria y su relación con el cine, se aborda cómo la filmografía de Apichatpong está directamente relacionada con el estudio de la memoria desde diferentes perspectivas, desde la memoria sensorial presente en su trabajo a través de la selección de imágenes y sonidos, sus incursiones en la memoria biográfica y la memoria episódica y su legado a la memoria colectiva y cultural como una subjetivación.

3. DE LA MEMORIA EPISÓDICA DE MYSTERIOUS OBJECT AT NOON (2000) A LA MEMORIA COLECTIVA-CULTURAL DE MEMORIA (2021)

3.1 La memoria episódica y biográfica

Puede entenderse por memoria episódica aquella que se refiere al recuerdo de momentos, lugares, emociones y detalles que han tenido lugar en la vida de las personas y que se pueden evocar de forma nítida. Para O'Keane «la memoria episódica se encarga de reunir la información sensorial dispersa en la dinámica del mundo palpable. Es la memoria de lo que acontece» (O'Keane, 2021: 70). Se podría decir que Apichatpong en *Mysterious Object at Noon* intenta hacer un experimento basado en la memoria episódica del pueblo tailandés y en el propio lenguaje audiovisual. Es una pieza a medio camino entre el documental, la ficción y el pseudo-documental. Apichatpong intenta construir el film según el principio de *cadavre exquis*, eligiendo a personas sin vinculación aparente a lo largo de Tailandia para que continúen una historia dada.

Quant define este film de la siguiente manera: «Hay una cualidad observacional y notacional en su retrato de las diversas personas, jóvenes y mayores, cuyas respuestas a la historia de Dogfahr, habladas, cantadas, escritas, filmadas, revelan tanto el rigor del cuento popular oral como el conocimiento de una narrativa moderna y en la película funciona simultáneamente como docu-

mento y ficción, retrato de un país y de su mundo onírico colectivo» (Quant, 2009: 35)⁴.

Una de las peculiaridades de esta película para el *continuum* creativo del director es que toma prestada una de las historias contada por un niño a cámara. Se trata del relato de una bruja-tigre que no tiene nada que ver con toda la narrativa que la película contó y/o mostró, pero que será un elemento destacado dentro de *Tropical Malady*, donde aparecerá representada en el bosque, como una especie de recuerdo mantenido en la memoria colectiva tailandesa a través del mito del folclore autóctono.

Otro de los temas que encontramos en esta película, y que se repetirá en todos y cada uno de los largometrajes del director, es el de la consulta médica, aunque en *Tropical Malady* esta es modificada por una consulta veterinaria. Estas escenas se deben a sus recuerdos de la infancia como hijo de padres médicos. Siempre plantea el dilema de la ciencia médica y las creencias chamánicas o los remedios de origen casero o natural, más próximos a la superstición que a la propia ciencia, algo que parece ser bastante común dentro de la cultura tailandesa. En el caso de la consulta médica de *Memoria* (2021), al localizarse en Colombia, los remedios caseros ancestrales son modificados por consejos próximos a la religión cristiana. Dichas escenas pueden resultar parte de la memoria biográfica de su director. Como afirma O'Keane: «regresar al hogar en el que fuimos niños es como explorar la memoria de la infancia, lo que Gaston Bachelard llamó *psicogeografía*» (O'Keane, 2021: 121). En este caso, Apichatpong vuelve a un lugar que le es familiar y del que mantiene ciertos recuerdos. «La mágica resonancia de las memorias emocionales por un lugar sigue y sigue, una y otra vez a los orígenes..., remontándose hasta los primeros recuerdos del hogar familiar» (O'Keane, 2021: 132). En *Syndromes and a Century* este retorno a un lugar que le es familiar se acentúa aún más, incluso la temática que gira en torno a un hospital rural y otro urbano. Ya Suttisima re-

itera esta idea: la mayoría de los recuerdos en las películas de Apichatpong se basan en la memoria autobiográfica que se considera como la memoria con territorios temporales conectados a lo largo de generaciones, especialmente al plantear un momento de su infancia como base de las historias de sus películas (Suttisima, 2016: 28).

3.2 La memoria sensorial y la bifurcación temporal

Con *Blissfully Yours* el director plantea un tema completamente diferente, siendo, posiblemente, la película que menos tiene que ver con la memoria en sí, al esbozar dilemas más centrados en los problemas geopolíticos tailandeses a través de la exploración de personajes marginados. Parte más de una metáfora de la situación política del país que del hecho de contar la propia historia del pueblo tailandés.

Con este film inaugura lo que algunos autores han mencionado como una trilogía de la bifurcación temporal (Codó, 2015: 74) o de las rupturas temporales (Sicinski, 2018: 197). Tanto *Blissfully Yours*, como *Tropical Malady* y *Syndromes and a Century* siguen una clara estructura bífida, todas ellas se fragmentan en dos mitades que son dualidades.

Ambientada en una pequeña ciudad de la frontera birmana, la película cuenta la historia de la relación entre la joven Roong, trabajadora en una fábrica, y su amante Min, un inmigrante birmano ilegal, a los que se le suma un tercer personaje, una mujer de mediana edad llamada Ong. Min sufre una grave afección cutánea y, cuando las dos mujeres fracasan en su intento de obtener el tratamiento en la clínica local, preparan brebajes caseros para ayudar a calmar la picazón de esta enfermedad. La primera mitad de la película transmite las luchas mundanas de los tres protagonistas con las instituciones de autoridad. En la segunda parte de la película, los personajes viajan a la jungla, aliviando algunas de las presiones de su vida cotidiana. El idilio rural ofrece un espacio

para escapar de sus rutinas terrenales a medio camino entre la memoria sensorial y la memoria cultural que el director plantea en sus películas.

Ferrari (2006) hace un estudio comparativo en términos etnográficos de *Blissfully Yours* a partir del concepto de «liminalidad» desarrollado en el libro *Ritos de paso* de Arnold Van Gennep (1960) y tomado posteriormente por Victor Turner (1964)⁵. Esta teoría se centra en ver cómo los personajes se encuentran en un límite, no están ni en un sitio ni en otro (como el terreno fronterizo en el que se localiza la película), puede ser física o mentalmente (Ferrari, 2006: 36).

En el caso de *Tropical Malady*, la película se inspiró parcialmente en las historias de aventuras en la jungla del novelista tailandés Noi Inthanon y, también, en los cuentos populares jemer, que son bien conocidos en toda la región. Estas historias crean varios hilos narrativos en la obra de Apichatpong, fusionando elementos del budismo Theravada, el hinduismo, el animismo y el culto a los antepasados (Lovatt, 2018: 221), que no dejan de ser sino parte de la memoria colectiva del pueblo tailandés.

La narración se compone de dos partes separadas pero interrelacionadas. La primera es la representación de un romance entre Tong, un joven aldeano, y un soldado llamado Keng. Sin embargo, a mitad de la película, Tong desaparece sin explicación. El tono del relato cambia: el escenario se traslada a una jungla con poca luz y un entorno sonoro ambiental de animales, insectos y aves. Keng rastrea a un chamán que ha tomado la forma de un tigre, que, a medida que avanza hacia la oscuridad de la jungla, termina siendo cazado.

Al romper el eje horizontal del tiempo narrativo de la pantalla y presentar las dos narrativas discretas como mundos paralelos, Apichatpong desafía al espectador a entretrejer y relacionar las dos narrativas al imaginarlas como dimensiones *verticales* coexistentes unidas temporalmente a través de circuitos de deseo, memoria y asociaciones afectivas (Mercer, 2012: 207).



Figuras 1-4. Fotogramas de la película *Tropical Malady*, 2004

Apichatpong hace aquí un uso magistral del montaje para hacer parecer que lo que hemos visto en la primera parte puede ser un sueño, o no. A mitad de la película se muestra un plano de la habitación donde duerme Tong; el plano se mantiene y pasamos a otro totalmente diferente en el que Keng, uniformado, anda por una casa hasta llegar a la misma habitación en la que dormía Tong y donde ve una fotografía. Justo antes, Keng escucha la conversación de los aldeanos, que están fuera de campo, sirviendo como apunte, siendo el último diálogo de la primera parte, en el que hablan de que han vuelto a desaparecer vacas a manos de un monstruo. En una de las fotos que observa Keng está Tong con otro joven que viste una camisa donde se puede leer claramente *Infantería*. En este punto, la mitad de la pantalla se oscurece para pasar a una especie de fundido a blanco. Ahí es donde reside el juego de Apichatpong con el espectador, que le hace pre-

guntarse quién es quién y en qué espacio-tiempo se mueven. Además, comienza el juego de los recuerdos de los personajes a través de la inserción de fotografías que también pueden ser entendidas como elementos partícipes de la memoria y la narración.

La siguiente escena ya sí que supone la ruptura total entre lo cotidiano y lo mítico. Apichatpong describe la fisura en el centro del metraje de *Tropical Malady* como la producción de «gemelos siameses [no] idénticos», como un «espejo en el centro que refleja ambos lados» (Quant, 2009: 78).

Una chica se acerca a un soldado en el bosque y le pide ayuda. El soldado le insiste en que vuelva y cuando la chica se gira se puede observar cómo una cola de tigre sale por debajo de sus vestimentas. Ya no estamos en el mundo que conocemos, sino en uno fantástico. Además, nos recuerda a la mujer-tigre de la que hablaban los niños en su primera película.

Encontramos otro hilo narrativo cuando una de las señoras mayores que acompaña a la pareja al templo hace la siguiente pregunta a su compañera: «¿te acuerdas de mi tío el que recuerda sus vidas pasadas?». Ahí encontramos la semilla de algo que andaba rondando la cabeza del director, un hombre que podía recordar sus vidas pasadas, concretamente *El tío Boonmee*.

LAS INVESTIGACIONES SOBRE CINE/ MEMORIA BUSCAN RESPUESTAS A LA PREGUNTA: «¿QUÉ UNE IMÁGENES Y SONIDOS EN LA MEMORIA PERSONAL CON IMÁGENES Y SONIDOS EN LA MEMORIA COLECTIVA?»

Existe otra conexión: la introducción de una leyenda o parábola dentro de ambas películas. En el caso de *Tropical Malady* es la del avaro y en *Uncle Boonmee* la de la princesa y el pez. Como si tomara prestado el concepto narrativo aplicado en *Mysterious Object at Noon*, de nuevo Apichatpong introduce una nueva historia dentro de la propia historia principal de la película. Como afirma Suttisima:

Las características de la narración que no se limitan a las historias actuales, sino que se expanden para ir más allá hasta que puedan tejerse como la red de relación entre el pasado y el presente. La convergencia de este lugar y otros lugares lleva al hallazgo básico que muestra que el análisis de las películas de Apichatpong tiene la perspectiva de la “Memoria” que rodea a los personajes. Es muy interesante que dicha memoria se muestre y en qué forma, por ejemplo, historias retrospectivas, leyendas, rumores, sueños o incluso el gesto de pensar (Suttisima, 2016: 25).

La película termina con Keng de rodillas mirando a un tigre, inmóvil, agachado en la rama alta de un árbol frente a él. Escuchamos su voz interior que dice: «Extraña bestia, tómalos, mi alma,

mi sangre, mi carne, mi memoria... En cada gota de mi sangre está nuestra canción, una canción de felicidad... ahí está... ¿Lo oyes?». El protagonista está dispuesto a renunciar a su alma, su cuerpo y su memoria, lo que significa renunciar a todo lo que es.

3.3 ENTRE LA MEMORIA PERSONAL Y LA MEMORIA COLECTIVA

En *Syndromes and a Century*, según Lovatt (2013), se desdibujan los límites de los recuerdos personales y sociales al conectar la historia de su familia con la de un marco sociopolítico más amplio. La película se centra principalmente en la preservación de la memoria tras la muerte de su padre y se basa en los recuerdos de Apichatpong de las historias que le contaron sus padres sobre el tiempo que trabajaron como médicos en un hospital antes de casarse. Estos recuerdos interrelacionados forman las dos mitades de la película: primero desde la perspectiva de una doctora, basada en la madre de Apichatpong, llamada Toey, y, en segundo lugar, sobre un doctor, Nohng, entrenado en el ejército, basado en su padre. Como tal, cada mitad de la película resuena con rastros fingidos y reflejos extraños de su referente real, ya que los recuerdos de Apichatpong basados en los recuerdos de sus padres forman una narración elíptica y enigmática que involucra *flashbacks* y repeticiones circulares, dispositivos formales característicos de la representación de la memoria en sus películas (Lovatt, 2013: 73).

En *El tío Boonmee*, Apichatpong vuelve a tomar las premisas históricas y culturales del norte de Tailandia. Lleva a cabo un film situado geográficamente en Nabua, pero dedicado a sus padres y a sus actores. Escoge Nabua como el lugar estratégico en el que situar la historia, en parte porque, como Boonmee, los habitantes de este lugar viven con recuerdos reprimidos. Este pueblo fue ocupado por el ejército tailandés desde los años sesenta hasta principios de los ochenta como medida para frenar la insurgencia comunista.

Apichatpong, en la página web de su productora, hace una declaración sobre este film en cuestión, en parte para expresar su concepto de película y la historia que hay detrás de ella:

El tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas es un homenaje a mi hogar y a cierto tipo de cine con el que crecí. Creo en la transmigración de almas entre humanos, plantas, animales y fantasmas. La historia del tío Boonmee muestra la relación entre el hombre y el animal y al mismo tiempo destruye la línea que los divide. Cuando los eventos se representan a través del cine, se convierten en recuerdos compartidos del equipo, el elenco y el público. Se aumenta una nueva capa de memoria (simulada) en la experiencia del público. En este sentido, la filmación no es diferente de crear vidas pasadas sintéticas. Estoy interesado en explorar las entrañas de esta máquina del tiempo. Puede haber algunas fuerzas misteriosas que esperan ser reveladas, al igual que ciertas cosas que solían llamarse magia negra han demostrado ser hechos científicos. Para mí, la filmación sigue siendo una fuente cuya energía no hemos utilizado adecuadamente. De la misma manera que no hemos explicado a fondo el funcionamiento interno de la mente (Apichatpong, s.f.)⁶.

Sus palabras reflejan perfectamente todos los tipos de memoria analizados en el punto anterior y con los que él se siente identificado de alguna manera a través de sus obras.

Esta película se desarrolla durante los últimos días de Boonmee, donde se enfrenta a su pasado como soldado, padre y esposo, reencontrando a su hijo perdido hace mucho tiempo, Boonsong, que se ha convertido en un mono fantasma, y a su difunta esposa, que regresa como un espíritu translúcido. Para Apichatpong los fantasmas antes eran reales, ahora no lo son, y este cambio constante entre realidad y ficción hace que estén cada vez más presentes en sus films como algo casi filosófico (Nascimento Duarte y Bértolo, 2017).

Apichatpong establece los recuerdos de Boonsong a través de fotografías, las imágenes fijas que Boonsong había tomado con su cámara y que le



Figuras 5-6. Fotogramas de la película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, 2010

permitieron entender una cosa: el arte de la fotografía. Por otro lado, está el relato oral que se va contando mientras se muestran esas imágenes, siendo las palabras las que le dan sentido; y, por último, las imágenes que se mezclan desde fuera de la casa.

Son varios los autores (Quant, 2009; Fillol, 2012; Codó, 2015) los que hacen un símil entre *Blow-Up. Deseo de una mañana de verano* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966), *El muelle* (La jetée, Chris Marker, 1962) y *El tío Boonmee* en el uso del montaje fotográfico como elemento destacado de la historia, así como herramienta expresiva y recurso para los recuerdos y la memoria.

El uso de las fotografías dentro de sus películas para la invención del relato está presente desde su primer trabajo, donde vemos que algunos perso-

najes las utilizan para sustentar sus relatos o las observan mientras otros personajes continúan la historia dentro de la historia.

Llegando ya al final del film, Boonmee está en una cueva, la misma cueva donde nació y que es donde ahora va a morir. Él no recuerda en qué vida nació en ese enclave, no sabe si era humano o animal, mujer u hombre. A través de imágenes fijas que rememoran a los soldados haciéndose fotos de *Tropical Malady* (2004), ahora se centran en la captura por parte del ejército de monos fantasmas. Estas impresiones visuales son sobre las que Boonmee relata una especie de epitafio-epílogo:

Anoche soñé con el futuro. Llegué allí en una especie de máquina del tiempo. La ciudad del futuro estaba gobernada por una autoridad capaz de hacer desaparecer a cualquiera... Cuando encuentran a gente del pasado, proyectan una luz sobre ellos. Esa luz irradia imágenes de su pasado sobre una pantalla; imágenes que van desde el pasado hasta su llegada al futuro... Una vez que esas imágenes aparecen, la gente del pasado desaparece.

Como afirma Bergström, *Uncle Boonmee* ofrece un caso de estudio perfecto para explorar cómo el cine, como memoria, puede ofrecer una forma de reencarnación o continuación de la vida más allá

de la muerte (Bergström, 2015). Le da a la fotografía un matiz destacado de herramienta para el recuerdo por la persistencia temporal del momento del pasado en el que se tomó la imagen fotográfica y sobre la cual se puede rememorar una historia.

En *Cemetery of Splendour* (Rak ti Khon Kaen, 2015) algunos soldados tailandeses tienen una misteriosa enfermedad del sueño y son trasladados a una clínica temporal en una antigua escuela. El espacio donde se localizan los soldados está lleno de recuerdos y se convierte en un mundo revelador para la voluntaria Jenjira, que se encarga de cuidar de Itt, un soldado que no tiene visitas de sus familiares. Jenjira se hace amiga de la joven médium Keng, que usa sus poderes psíquicos para ayudar a sus seres queridos a comunicarse con los hombres en coma. Los médicos exploran formas, incluida la terapia de luz de colores, para aliviar los sueños turbulentos de los hombres.

En palabras de Apichatpong:

La película es una búsqueda de los viejos espíritus que conocí de niño. Mis padres eran médicos y vivíamos en una de las unidades de vivienda del hospital. Mi mundo era la sala de pacientes donde trabajaba mi madre, nuestra casa de madera, una escuela y un cine. La película es una fusión de estos

Figura 7. Fotograma de la película *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, 2010





Figura 8. Fotogramas de la película *Cemetery of Splendour*, 2015

lugares. Hace casi veinte años que no vivo en mi ciudad natal. La ciudad ha cambiado mucho. Pero cuando volví solo vi mis viejos recuerdos superpuestos a los nuevos edificios (Apichatpong, s.f.)⁷.

Algo similar a lo que hacen los protagonistas de esta película, recordar el pasado, sus mitos y sus fantasmas. La película examina cómo la memoria individual y colectiva puede afectar la percepción de la realidad y cómo las historias del pasado pueden influir en el presente.

En lo que respecta al tratamiento con luces que se les practica a los soldados, Apichatpong habla de ellos en una entrevista publicada en su página web:

En un momento estaba leyendo artículos sobre ciencia del cerebro. Hubo un profesor del MIT que manipuló las células cerebrales para recrear ciertos recuerdos, a través de luces. Dijo que los hallazgos refutan la creencia de Descartes de que la mente y el cuerpo son entidades separadas. Esta hipótesis se alineó con mi pensamiento de que la meditación

no es más que un proceso biológico. El sueño y la memoria siempre pueden ser pirateados. [...] Las luces de esta película reflejan vagamente esta idea. No son solo para los soldados sino también para el público⁸.

Su último film, *Memoria*, recoge las mismas ideas depositadas en sus trabajos anteriores y lo eleva hasta el punto de que el propio título de la película es ya en sí la idea de la que parte este trabajo de unir cine y memoria.

En varias entrevistas realizadas tras su estreno, Apichatpong reconoce que mientras trabajaba con los habitantes locales de Colombia para investigar sobre sus recuerdos y sus propias vidas descubrió que padecía una extraña enfermedad denominada *síndrome de la cabeza explosiva*. Dicha afección consiste en que el período que transcurre de la vigilia al sueño puede experimentar ruidos fuertes en su cabeza y destellos de luz al despertar, tema sobre el que gira la película, junto a la idea de trauma, sufrimiento y memoria.

El film comienza cuando la protagonista sufre el citado síndrome y busca a Hernán, un técnico de sonido que puede ayudarla a encontrar el ruido que ella escucha en su cabeza. Pero este es solo el comienzo de una exploración que emprenderá por el país. Mientras inicia el viaje, va en aumento su sensibilidad, hasta el punto que se encontrará con otro Hernán, esta vez en la selva, que le explicará cómo explorar la memoria del ser humano, de la tierra e incluso del universo. De acuerdo con la reflexión que Chulphongsathorn (2021) hace sobre la película, el cine de Apichatpong puede verse como un archivo de memorias del mundo en el que la historia de la humanidad se entrelaza con la historia de la Tierra, o incluso del propio universo (Chulphongsathorn, 2021: 543).

Hernán puede recordar todo, además de que puede conocer la memoria de las cosas y los animales con los que está en contacto, incluso puede leer la mente de la protagonista, por eso vive solo y apartado en medio de la selva colombiana. El sueño es lo que le hace desconectarse de esa unión que establece con el mundo que le rodea. Este personaje recuerda a Funes el memorioso de Borges.

Apichatpong eligió Colombia como localización, alejada de su tierra natal, porque comparte una historia similar a la que él cuenta a lo largo de su filmografía, la pérdida de la memoria colectiva de la sociedad dentro del país, una memoria trágica que olvida los hechos siniestros y macabros que han ocurrido en sus territorios.

4. CONCLUSIONES: LA MEMORIA EN EL UNIVERSO CINEMATOGRAFICO DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

Apichatpong ha dicho a menudo que sus películas se basan en sus propios recuerdos de Tailandia, así como en los recuerdos de sus padres, e incluso en los recuerdos de sus actores o las personas que habitan las localizaciones donde graba. Sin embargo, su uso de los recuerdos es complejo y de múltiples capas que se van desarrollando a medida que

transcurre la narrativa de sus películas, cortometrajes e incluso video-instalaciones, formando, lo que se podría denominar, un universo cinematográfico propio.

Combina la capacidad del cine para representar una imagen como experiencia interna subjetivada, que une con la noción de cine como memoria. Porque, como ya se ha mencionado, el cine puede ser entendido como una máquina de memoria, impulsada por la persistencia de la visión y el sonido. Partimos de la memoria sensorial para recrear un espacio y un tiempo, que pueden ser familiares, dentro de la memoria episódica, y que se convierten en historia para los espectadores a través de la memoria colectiva y cultural.

Sus películas, a menudo, exploran la naturaleza de la memoria y su relación con la identidad, la cultura y la historia, aunque utilicen una narrativa no lineal y un estilo poético para explorar las conexiones entre la vida presente y las experiencias pasadas.

En una entrevista con Quant, Apichatpong continúa con la analogía entre el cine y la conciencia, donde expresa la opinión de que nuestro cerebro es la mejor cámara y proyector, si tan solo pudiéramos encontrar una manera de operarlo correctamente (Quant, 2009: 178). Esta idea la ha reiterado en otras entrevistas e incluso en la última *masterclass* que tuvo lugar en Perú en junio de 2022.

A lo largo de su filmografía Apichatpong deja patente que los recuerdos individuales son las unidades fundamentales de la memoria colectiva, aunque la memoria colectiva, en sí misma, se refiere a la distribución en toda la sociedad de lo que los individuos saben, creen y sienten sobre el pasado, cómo lo juzgan moralmente y cómo los definen. Para este cometido el cine es fundamental y cumple esa misión.

En general, se ha podido comprobar cómo la obra de este director es conocida por su interés en la naturaleza de la memoria y su relación con la identidad personal y la historia colectiva, así como

para la comprensión de la historia y la cultura de Tailandia. Su estilo de cine poético y contemplativo le ha permitido explorar estos temas de manera profunda y evocadora, a menudo, incluso, desafiando las expectativas del público, llegando a crear experiencias cinematográficas únicas y conmovedoras. ■

NOTAS

- * Todas las traducciones de los textos publicados en inglés incluidas en el presente trabajo han sido llevadas a cabo por la autora del mismo.
- 1 Texto extraído de su página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page25/index.html>
- 2 Entrevista extraída de la página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page12/index.html>
- 3 Texto extraído de la página web <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page12/index.html>
- 4 Turner alude al término *liminal* o período *liminal* como el estado de apertura que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito. Este tiempo-espacio tiene una fase *preliminar*, que sería la fase previa, una segunda fase intermedia, en la que se centra, la *liminal* y, por último, una fase *posliminal*.
- 5 En ambas películas hay un narrador presente en la escena que se convertirá en una voz *in y off*, entre intradiegética y extradiegética, dependiendo desde dónde se focaliza la historia. Mientras se escucha su monólogo, la *ficcionalización* de la historia se hace presente en pantalla.
- 6 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>
- 7 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>
- 8 Texto extraído de la página web <https://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>

REFERENCIAS

- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll y A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262>
- Bergström, A. (2015). Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 48(4), 1-16. <http://www.jstor.org/stable/44030403>
- Burgin, V. (2004). *The Remembered Film*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burgoyne, R. (2003). Memory, history and digital imagery in contemporary film. En P. Grainge (Ed.), *Memory and popular film*. (pp. 220-236). Manchester: Manchester University Press.
- Chulphongsathorn, G. (2021). Apichatpong Weerasethakul's planetary cinema. *Screen*, 62(4), 541-548. <https://doi.org/10.1093/screen/hjab058>
- Codó, J. (2015). Forma. En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 65-88). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Fernández, G. y Vicens, E.T. (2015). Fondo. En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 23-64). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Ferrari, M. (2006). *Mysterious Objects of Knowledge: An Interpretation of Three Feature Films by Apichatpong Weerasethakul in Terms of the Ethnographic Paradigm*. Tesis Doctoral. Ohio: Ohio University.
- Fillol, S. (2012). De Blow up a La Jetée. Fotografías de un pasado por revelar en Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Comunicación. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 734-742. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.57>
- Halbwachs, M. (2010). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Kilbourn, R.J.A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315888606>

- Kuhn, A. (2000). A Journey Through Memory. En Radstone, S. (Ed.), *Memory and Methodology* (pp. 179-196). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003086086>
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lovatt, P. (2013). 'Every drop of my blood sings our song. There can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul. *The New Soundtrack* 3(1), 61-79. <https://doi.org/10.3366/sound.2013.0036>
- Mercer, N. (2012). Between The Global And The Local: The Cultural Geopolitics Of Apichatpong Weerasethakul's Film Aesthetics. En S. A. Manan & H. A. Rahim (Eds.), *Linguistics, Literature and Culture: Millennium Realities and Innovative Practices in Asia*, (pp. 191-216). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Miranda, L. (2015). Comprender a "Joe". En CineAsia (Ed.), *(De)construyendo a Apichatpong Weerasethakul*, (pp. 105-127). Gijón: Festival Internacional de cine de Gijón.
- Nascimento Duarte, S., & Bértolo, J. (2016). Another kind of primitive dream: Interview with Apichatpong Weerasethakul. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 8, 132-137. <https://doi.org/10.34619/37tb-bp42>
- O'Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria. Cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Madrid: Siruela.
- Promkhuntong, W. (2018). Apichatpong Weerasethakul's Biography en M.J. Ainslie & K. Ancuta (Eds.), *Thai Cinema: The Complete Guide*, (pp. 20-23). Londres-Nueva York: I.B. Tauris.
- Quandt, J. (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Wien: SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien.
- Radstone, S. (2010). Cinema and Memory. En S. Radstone & B. Schwarz (Eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (pp. 325-342). Nueva York: Fordham University Press.
- Roberts, B. (2006). Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the industrialisation of memory. *Angelaki*, 11 (1). 55-63.
- Sicinski, M. (2018). Bifurcated Time. En M. Abel & J. Fisher (Eds.), *The Berlin School and Its Global Contexts: A Transnational Art Cinema*, (pp. 193-210). Detroit: Wayne State University Press.
- Suttisima, V. (2016). Communication and Memory Studies in Apichatpong Weerasethakul's Film. *Social Science Asia*, 2(4), 24-31. <https://doi.org/10.14456/ssa.2016.27>
- Tongaram, K., Oo, M., & Jansuda, J. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2002). *Blissfully Yours*. [cinta cinematográfica]. Tailandia: Second Run DVD.
- Turner, V. (1964). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. En V. Turner (Ed.), *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, (pp. 93-111). New York: Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: Chicago University Press.

Filmografía

- Barendrecht, W., Field, S., Werner, M.J., Griffiths, K., de Meaux, Ch., Thongsangl, P., & Weerasethakul, A. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2006). *Syndromes and a Century* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Fortissimo Films y Strand Releasing.
- Gawewong, G., & Sonakul, M. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2000). *Mysterious Object at Noon* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine Films.
- Kacwbuadee, S., Lomnor, B., & Jarcomchon, S. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2004). *Tropical Malady* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Filmox.
- Saisaymar, T., Pongpas, J., & Kaewbuadee, S. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2011). *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Karma Films.
- Weerasethakul, A., Bustamante, D., Field, S., de Meaux, Ch., Weber, M., & Chavezmontes, J. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2021). *Memoria* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine, Burning, & Illuminations Films (Past Lives).
- Weerasethakul, A., Griffiths, K., Field, S., de Meaux, Ch., Weber, M., & Geißendörfer, H.W. (productores) y Weerasethakul, A. (director). (2015). *Cemetery of Splendour* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Kick the Machine Films & Illuminations Films (Past Lives).

MEMORIA, IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y RECUERDOS EN EL CINE DE APICHPONG WEERASETHAKUL

Resumen

La filmografía del director tailandés Apichatpong Weerasethakul está marcada por una continua búsqueda de la representación e interpretación de la memoria y los recuerdos, siendo estos el principal leitmotiv de sus obras. Véase el caso de *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010), donde un hombre es capaz de recordar todas sus vidas anteriores. En todos sus trabajos pueden encontrarse varias formas de memoria, desde la memoria autobiográfica o individual, de donde extrae sus propios recuerdos, que se puede asemejar a la *psicogeografía* de Bachelard (O'Keane, 2021: 121); hasta la memoria comunicativa y cultural que propone Assmann (2008), o la *memoria prótesis* de Landsberg (2004). En este artículo se analizan los largometrajes de este director, donde Apichatpong combina la capacidad del cine para representar una imagen como experiencia interna subjetivada y la noción de cine como memoria.

Palabras clave

Apichatpong Weerasethakul; Cine; Memoria; Recuerdos; Fotografía.

Autora

Milagros Expósito Barea es doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla y es miembro de su equipo de investigación en Imagen y Cultura Visual en el Ámbito de la Comunicación Audiovisual (EIKON). Sus líneas de investigación se centran en el análisis del cine tailandés y del cine español. Es autora de varios artículos publicados en revistas académicas, como «From the Iron to the Lady: El fenómeno Kathoey en el cine tailandés» y «El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul». También ha publicado capítulos en los libros *The Western in the Global South* (Routledge, 2015) y *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement and Business Strategies* (IGI Global, 2020). Contacto: mexposito@us.es.

Referencia de este artículo

Expósito Barea, Milagros. (2023). Memoria, imágenes fotográficas y recuerdos en el cine de Apichatpong Weerasethakul. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 235-250.

MEMORY, PHOTOGRAPHIC IMAGES AND MEMORIES IN THE FILMS OF APICHPONG WEERASETHAKUL

Abstract

The filmography of the Thai director Apichatpong Weerasethakul is characterised by a constant quest to represent and interpret memory and memories, which constitute the main leitmotif of his films. A case in point is *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), in which a man is able to remember all his previous incarnations. In all of his films we can find various forms of memory, ranging from autobiographical or individual memory, for which he uses his own recollections in a manner comparable to Bachelard's "psychogeography" (O'Keane, 2021b: 121), to communicative and cultural memory as proposed by Assmann (2008), or Landsberg's "prosthetic memory" (2004). This article analyses some of the films by this director in which he combines cinema's ability to represent an image as an internal subjectivised experience and the notion of cinema as memory.

Key words

Apichatpong Weerasethakul; Cinema; Memory; Memories; Photography.

Author

Milagros Expósito Barea holds a PhD in Communication from Universidad de Sevilla and is a member of its Image and Visual Culture Research Team in the Audiovisual Communication Field (EIKON). Her lines of research focus on the analysis of Thai cinema and Spanish cinema. She is the author of several articles published in scholarly journals, such as "From the Iron to the Lady: The Kathoey Phenomenon in Thai Cinema" and "El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul." She has also published chapters in the books *The Western in the Global South* (Routledge, 2015) and *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement and Business Strategies* (IGI Global, 2020). Contact: mexposito@us.es

Article reference

Expósito Barea, Milagros. (2023). Memory, photographic images and memories in the films of Apichatpong Weerasethakul. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 235-250.

recibido/received: 27.10.2022 | aceptado/accepted: 14.02.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

