Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas

Aramis Enrique López Juan

ISBN: 84- 611- 0372- 6 · Depósito Legal: A- 348- 2006

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE GEOGRAFÍA

Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas

ISBN: 84- 611- 0372- 6 · Depósito Legal: A- 348- 2005

Aramis Enrique López Juan

Alicante, 2004

0. INTRODUCCIÓN

0.1. OBJETIVOS

0.2. HIPÓTESIS

0.3. METODOLOGÍA

0.4. FUENTES

0.4.1. Criterio de selección

0.4.2. Desestimación del documental

0.5. BIBLIOGRAFÍA

PARTE **PRIMERA**: MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DEL CINE COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO Y LA DOCENCIA DE LA CIUDAD ESPAÑOLA

1. ESPACIO URBANO: LOS BARRIOS MARGINALES

1.1. Introducción

1.2. Formación de los espacios urbanos con fenómenos de marginalidad

1.2.1. Teorías

1.3. Teorías urbanísticas

1.3.1. Teorías urbanísticas de posguerra

1.4. Proceso histórico

1.5. Morfología

1.5.1. Formas

1.5.2. Barrio histórico

1.5.3. Suburbio

1.5.4. Barraquismo / chabolismo

1.6. Procesos humanos

1.6.1. Marginación

1.6.2. Pobreza

1.6.3. Inmigración

1.7. Estudios del paisaje marginal de las metrópolis: Barcelona y Madrid

2. EL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

2.1. Introducción

2.2. La imagen cinematográfica

2.2.1. Valor objetivo

2.2.2. Valor subjetivo

2.2.3. Valor significante

2.2.4. Valor estético

2.3. Elementos del lenguaje cinematográfico

2.3.1. Elementos: elipsis, transiciones, diálogos, espacio y tiempo

2.3.2. Códigos

2.3.2.1. Visuales

2.3.2.2. Gráficos

2.3.2.3. Sonoros

2.3.2.4. Sintácticos

2.4. El montaje

2.5. Metáforas y motivos visuales

2.6. Teóricos del lenguaje cinematográfico

2.6.1. Investigación: Chistian Mezt, Marcel Martín, Erwin Panofsky

2.6.2. Cineastas: Serguei M. Einsestein, Jean Epstein, Andrei Tarkowski

3. EL USO DEL CINE EN LAS CIENCIAS SOCIALES

3.1. Introducción

3.2. Aspectos del hecho cinematográfico

3.2.1. Características del cine como medio de comunicación

3.2.2. Características del cine como arte

3.3. El cine como documento histórico

3.3.1. Precedentes historiográficos

3.3.2. La imagen fílmica en los estudios recientes

3.4. La imagen como herramienta de conocimiento

3.4.1. Propiedades de la imagen

3.5. Comprensión del espacio fílmico

3.5.1. Cineastas e historia

3.6. Recapitulación

PARTE SEGUNDA: ANÁLISIS DE LAS FUENTES CINEMATOGRÁFICAS

4. ANÁLISIS DE PELÍCULAS

4.1. Etapa de postguerra. La dictadura y el aislacionismo

4.1.1. *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941)

4.1.2. *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950)

4.1.3. *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferri, 1959)

4.2. Etapa del desarrollismo

4.2.1. *Los golfos* (Carlos Saura, 1961)

4.2.2. *El último sábado* (Pere Balañá, 1965)

4.3. Transición al régimen democrático

4.3.1. *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)

4.3.2. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)

4.4. Época actual

4.4.1. *Salto al vacío y Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996 y 1997)

4.4.2. *Barrio* (Fernando León, 1999)

4.4.3. *En construcción* (José Luis Guerín, 2000)

PARTE TERCERA: EL BARRIO MARGINAL: SÍNTESIS

5. EL BARRIO MARGINAL EN EL CINE ESPAÑOL

5.1. Introducción

5.2. Información visual objetiva. Morfología

5.2.1. Localizaciones

5.2.2. Entorno

5.2.3. Elementos identificativos

5.3. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

5.3.1. Personajes

5.3.2. Formas grupales

5.3.3. Procesos sociales. Códigos de conducta

5.3.4. Otros aspectos sociales

5.3.5. Relaciones personales: Violencia y lugares de reunión

5.3.6. Actividades económicas

5.3.7. Religiosidad

5.4. Aporte documental

5.5. Análisis del mensaje elaborado

5.5.1. Datos visuales

5.5.2. Iconografía

5.5.3. Contexto social – cultural

PARTE CUARTA: CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

El presente trabajo de investigación está de dedicado a mi padre.

Agradecer también a todas las personas que han posibilitado que este trabajo se lleve a cabo, en especial a José Luis Martínez, Víctor M. López, Ana Ruiz, Elena Pereira, Paloma Seva, Angel García, Álvaro Pire, Mari Paz López, J. María B. García y F. José Sánchez.

Quede pública mi eterna deuda con los doctores Antonio Ramos Hidalgo y Gabino Ponce Herrero, directores de esta tesis doctoral.

0. INTRODUCCIÓN

Desde que en 1895 el cinematógrafo fue inventado por los hermanos Lumière, nace una nueva técnica de representación de imágenes y un espectáculo colectivo. A partir de ese momento las películas se convirtieron en espectáculo, en parte fundamental del ocio de innumerables espectadores, se convirtió también en el séptimo arte, y en una de las mayores fuentes de información y conocimiento a las que tiene acceso cualquier individuo en cualquier lugar del mundo.

El cine no siempre fue, o pudo llegar a ser, de la forma en la que hoy se conoce. Un ejemplo de esto es el invento de Thomas Alba Edison, el kinetoscopio, máquina de cine o reproductor de imágenes en movimiento, era un artefacto que permitía el visionado de forma individual, se instalaba en barracas de feria y por unas monedas el espectador podía ver una escena desarrollada en quince metros de celuloide[1]. Esta forma de exhibición disminuía potencialmente el número de espectadores del nuevo invento y lo reducía a una curiosidad técnica. Los hermanos Lumière inventaron posteriormente la posibilidad de mostrar en un mismo espacio y momento una historia, un acontecimiento o una descripción paisajística a un público colectivo y como decía Jean-Luc Godard[2], la primera proyección con el cinematógrafo Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de Paris no significó el inicio del cine sino el inicio del cine como espectáculo de pago. Por eso la potencialidad del cine para llevar una imagen o mensaje a un número muy grande de espectadores[3] le ha valido su consideración además de cómo

[1] CERAM, C.W.: *Arqueología del Cine*, Barcelona, Ediciones Destino, 1965, p. 144.

[2] Recogido en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos: "Introducción: por una verdadera historia del cine" en Historia General del Cine, vol I. Orígenes del Cine, Madrid, Ediciones Cátedra, Col. Signo e Imagen, 1998, p. 60.

[3] Tan solo en España, películas como *El señor de los anillos* (Peter JACKSON, Nueva Zelanda, 2001) fue vista por 7 millones de espectadores, *Gladiator* (Ridley SCOTT, Estados Unidos, 2000) tuvo 5 millones de espectadores y las películas españolas *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro ALMODÓVAR, 1988) y *Torrente II* (Santiago SEGURA, 2001) tuvieron 3,3 y 5,3 millones respectivamente. Fuente: Base de datos de películas del Ministerio de Cultura, http://www.cultura.mecd.es/cine/

arte o espectáculo también como un medio de comunicación que es susceptible de ser usado como propagador de ideas, políticas, científicas, filosóficas o artísticas.

El cine como arte nuevo y técnico se instala en una sociedad moderna que tiene una percepción del mundo basada en la imagen. El cine y la fotografía son los introductores de esta modalidad perceptiva de la modernidad[4], esta experiencia sensorial sitúa al hombre en un universo más amplio. El hombre contemporáneo comprende los mecanismos representativos del cine, sus códigos, sus metáforas e iconos, esto le permite recibir mucha información en un tiempo reducido, recordar los conocimientos adquiridos asociados a elementos de representación visual y sonora. El cine ha nacido al mismo tiempo que los abuelos de los espectadores actuales, ha crecido con sus padres y es conocido y comprendido universalmente.

Desde el convencimiento de que a través del cine se adquieren gran parte de los conocimientos que conforman la idea que sirve a cada individuo para formularse su universo se podría considerar que gracias a las películas se van atesorando informaciones sobre lugares desconocidos, épocas pasadas e incluso sobre la visión que sobre el futuro próximo o lejano pueda imaginar cualquier individuo. Basta un ejemplo muy recurrente: el imaginario individual o colectivo sobre ciudades como Nueva York es muy amplio, todo el mundo, sin haber visitado esta ciudad, puede describir como es la Estatua de la Libertad o el Empire State Bulding, y lo que es más, puede describir como es la vida en ella, cuales son sus idiosincrasias, sus rasgos más distintivos, y puede intuir a esta ciudad como el paradigma de todas las ciudades. En España las primera representaciones cinematográficas incluyeron lo que dio en llamarse vistas panorámicas, que eran postales de las ciudades tomadas desde vehículos en marcha, en Barcelona se dieron las primeras tomas de la ciudad, se pueden citar: de Fuctuos Gelabert, *Visita a Barcelona de la Reina Regente Doña María Cristina y del Alfonso XIII* (1898), *Llegada de un tren a la estación del Norte de Barcelona* (1898), *El Puerto de Barcelona* (1903); de Albert Marro, *Los parques de Barcelona* y *El Tibidabo* (1905) y sin autor conocido *Corrida de toros en la plaza de la Barceloneta*

[4] PEZZELLA, Mario: *Estetica del cinema*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 2001, p. 10.

(1897), *Vistas del puerto de Barcelona* (1897)[5],... El cine nace como un fenómeno ligado a la ciudad, los primeros estudios de grabación están en las ciudades, los actores viven en ellas, toda la industria cinematográfica está ligada a ellas, durante la historia del cine se han hecho películas en ciudades, para públicos urbanos y con historias que se desarrollan en ciudades[6].

Otro asunto que cabe destacar con relación a los conocimientos que el cine proporciona, es la verosimilitud que se atribuye al propio medio. Hasta que en los últimos años se han desarrollado las técnicas infográficas de creación de imágenes a través de ordenadores, la veracidad de la imagen cinematográfica era poco cuestionable. El cine y la fotografía eran considerados como traslaciones fidedignas de la realidad a un soporte físico y perdurable. Pese a que las imágenes así recogidas carezcan de algunos elementos que las distorsiona de la realidad representada: la bidimensionalidad, la alteración de los tonos y los colores, tanto se ha llegado a implantar la realidad de lo representado en imágenes que filósofos como Jean Baudrillard se interrogan con relación al mundo que conocemos a través de las imágenes, sobre que hay de realidad en lo irreal y de irrealidad en lo real, dicho de otra forma, ¿sucede aquello que es representado?, o ¿no sucede lo que no es representado?, en 1991 escribía tres artículos con los siguientes títulos: *La Guerra del Golfo no tendrá lugar* (4 de enero), *¿Está teniendo lugar realmente la Guerra del Golfo* (6 de febrero) y *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar* (29 de marzo)[7]. La duda sobre la realidad y ficción en el cine es una de las mayores potencialidades de este ya que permite establecer reflexiones personales sobre la propia realidad del espectador.

Las informaciones que se recogen en las películas no son sólo la plasmación de una forma documental y testimonial de la morfología de las ciudades, viviendas o entornos, sino que recogen datos de los procesos ciudadanos que en ellas tienen lugar, así como comportamientos sociales, a través de la llamada *vox populi* y también las ideas científicas, políticas y sociales vigentes.

---

[5] GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcerlona (1906-1923)*, Barcelona, Publicacions del l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 1987, pp. 23-36.

[6] SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Barcelona, Paidos Cine, 1985, p. 112.

[7] BAUDILLARD, Jean: *Pantalla total*, Madrid, Anagrama Colección Argumentos, 2000, p. 57.

A través de estas consideraciones se podría plantear que el cine permite reflejar situaciones comunes a través de los códigos universalmente conocidos y contiene información abundante sobre las ciudades , por ello ¿porqué no hacer uso de él como fuente documental para su estudio?, las posibilidades cognitivas, e incluso simbólicas del cine podría permitir un acercamiento a realidades desconocidas, distantes, a una ingente cantidad de datos y de informaciones recogidas en la numerosa filmografía existente[8], el uso del cine en diversas ciencias sociales afianza la idea de su valor para la investigación geográfica.

[8] Sólo en España se producen entre 70 y 100 largometrajes de argumento anuales.

0.1. OBJETIVOS

El planteamiento fundamental que se pretende en el presente trabajo es el de mostrar el valor que como documento posee el cine de argumento para el estudio de determinados procesos urbanos.

El cine cuenta aproximadamente con un siglo de historia. Si durante todo el siglo XIX se sientan las bases técnicas para que sea posible su invención a finales de este siglo, es durante el siglo XX en el que se desarrollan sus características formales, técnicas y estéticas. También en este siglo XX asistimos a la transformación de la red urbana española. Los fenómenos migratorios vacían el campo español y configuran una nueva distribución de la población basada en un modelo urbano frente al rural preexistente. Es por lo tanto lógico pensar que un arte como el cinematográfico, que tiene una gran inmediatez con el público, haya recogido estos procesos migratorios y la posterior adecuación de la población a sus nuevos entornos ciudadanos.

El cine nace como un espectáculo alejado y denostado por las clases intelectuales, burguesas o adineradas. En España el primer intelectual que se acerca con verdadero interés al nuevo medio es Jacinto Benavente que funda incluso una productora cinematográfica, esto sucede cuando ya han pasado treinta años de la irrupción del cine en nuestro país. Como el cine es un espectáculo económico goza del favor de las clases populares. La temática de sus películas de argumentos recoge historias cercanas a las vivencias y anhelos de los ciudadanos que acuden a las proyecciones cinematográficas. El cine español de argumento recoge mayoritariamente en sus historias lo que Miguel de Unamuno denominó la intrahistoria y lo hace desde sus inicios hasta la actualidad. No existe una cuantiosa producción cinematográfica que muestre a la burguesía adinerada o a los restos de la aristocracia del siglo pasado, son abundantísimas sin embargo las películas que nos muestran todos los aspectos de aquellos que habitan en los barrios marginales, que son motivo de estudio del presente trabajo.

Partiendo de estas premisas parece claro que el objetivo marcado pueda ser cumplido pero, ¿hasta que punto las realidades mostradas por el cine son reflejo fidedigno de los proceso que

acontecen en el medio urbano? ¿Cómo establecer los límites de aquello que mostrado por el cine es pura invención, que pertenece a la trama de la historia, y aquello que es información contrastable con la realidad cotidiana? Podemos partir de la base de que el fin de las películas no es el de mostrar los procesos urbanos motivo del presente estudio. Las películas de ficción muestran historias más o menos reales, sobre los asuntos más diversos, pero la credibilidad de su argumento depende en gran medida de lo real que se muestren todos los aspectos que rodean a la historia que se presenta.

¿Contiene el cine español información objetivable suficiente para el estudio sistemático de las ciudades? Por lo tanto se plantean los siguientes objetivos, el primer objetivo específico que se plantea es:

1. Describir la morfología de los barrios marginales a través de la imagen fílmica. Localizar en las películas españolas aquellas imágenes que nos permitan tener un imaginario contrastable y amplio. Para ello se trataría de:

1.1. Describir y localizar el paisaje del barrio marginal
1.2. Analizar urbanísticamente sus morfologías
1.3. Establecer una imagen ambiental común
1.4. Reconocer los elementos singulares de las ciudades frente a los que particularizan los espacios marginales

Partimos de la idea de que cuando se acomete el estudio de la ciudad deberíamos tener presente que la ciudad puede ser abordada desde dos aspectos fundamentales, por un lado como continente, lo que el significado de la palabra griega *polis* denota, esto es, la acumulación de edificaciones con diferentes funcionalidades que conforman un agrupamiento humano. Desde este punto de vista el estudio descrito en el primer objetivo sería suficiente ya que nos permitiría un estudio de formas, que pudiendo estar desaparecidas, serían rescatadas para los estudiosos, también la influencia que cada tipo de organización urbanística o construcción arquitectónica tiene sobre el comportamiento de la población que las habita. Y por otro lado el concepto que deviene de la palabra latina *civitas* nos remite a unas situaciones diversas. La vida de los ciudadanos, sus relaciones, comportamientos,

desarrollo civil y cultural, sus actividades económicas y políticas son aspectos en los que el cine puede manifestarse como una fuente de información de primer orden. De esta consideración deviene el segundo objetivo específico:

2. Analizar las imágenes fílmicas para la explicación de los hechos urbanos subjetivos, aquellos que no son cuantificables y que tienen relación con la ciudadanía. Buscar en las películas que se analizan:
   2.1. Comportamientos grupales: familias, grupos, clanes, ancianos o jóvenes, inmigrantes.
   2.2. Comportamientos sociales: delincuencia, inmigración, religión, códigos de conducta, relaciones personales, violencia.
   2.3. Informaciones y descripciones de actividades económicas, especialmente aquellas que han variado o desaparecido.
   2.4. Aspectos de la religiosidad y la evolución de la misma.

El cine además de los documentos fílmicos, esto es, las propias películas, los documentales de rodaje, los materiales desechados en el montaje, aporta una serie de documentación exclusiva que se encuentra incluso en los tradicionales archivos documentales. El tercer objetivo sería:

3. Recoger las informaciones documentales presentes en los:
   3.1. Expedientes de rodaje
   3.2. Expedientes de censura
   3.3. Hemerotecas especializadas
   3.4. Documentación de la administración pública: de los diversos organismos estatales y autonómicos que se han ocupado de la gestión cinematográfica, de los Sindicatos Nacionales del Espectáculo y Cinematografía.

Las películas son, atendiendo a su potencial comunicador, mensajes elaborados que contienen informaciones complejas. En la elaboración de los mensajes intervienen tanto guionistas, como directores, actores, técnicos y montador. Si se atiende a las características específicas del lenguaje

cinematográfico obtendremos datos abundantes sobre las ciudades que no están explicitados únicamente atendiendo a la información objetivable visualmente, por ello el cuarto objetivo sería:

4. Reconocer y analizar los elementos propios del lenguaje cinematográfico, contenidos en las películas analizadas, y que aportan informaciones para el estudio de los procesos urbanos
   4.1. Catalogar los datos visuales
   4.2. Reconocer y analizar la iconografía utilizada, así como los elementos simbólicos

Las obras artísticas nos hablan no solo de las historias que relatan o de las imágenes que reflejan sino también del momento histórico en que se crean. La interacción entre película y contexto histórico se da en los dos sentidos, se puede incluso afirmar que algunas películas han tenido influencia en los contextos en los que surgieron, puede tomarse como ejemplo de ello la importante influencia de la filmografía de Pedro Almodóvar en los comportamientos y modas en la España de los años ochenta. De ello surge el quinto objetivo específico:

5. Analizar el contexto social, político, económico y cultural en el que surgen las producciones cinematográficas.

0.2. HIPÓTESIS

La idea fundamental que se presenta en este estudio es la de otorgar validez al documento cinematográfico para el estudio de determinados procesos urbanos.

La utilización del cine como documento en las distintas ciencias sociales está siendo cada vez más usual, si bien no se puede constatar este mismo hecho en el ámbito de la investigación geográfica. Las aproximaciones al estudio de la ciudad a través de las fuentes cinematográficas están siendo acometidas no siempre desde esta rama del saber humanístico. Por ello el presente trabajo pretende una aproximación a los fenómenos de marginalidad en las ciudades españolas ampliamente documentados en la filmografía de nuestro país.

El barrio marginal ha sido representado en numerosas producciones españolas durante todo el devenir del cine durante el siglo XX, si bien es a partir de la década de los cincuenta en la que encontramos un mayor numero de películas con información susceptible de ser analizada. Está presente no sólo desde el punto de vista morfológico, sino también con datos sobre el paisaje, entorno, modos de vida, característica del lenguaje, giros idiomáticos y otros aspectos subjetivos. Por lo tanto se intenta en el presente estudio establecer la validez del documento cinematográfico para describir los procesos que acontecen en los entornos de marginalidad en España.

Otro factor a tener en cuenta son las características como arte del cine. La reflexión artística supone un valor añadido al documento fílmico. El cine es una obra colectiva, aúna las sensibilidades de un conjunto de personas que tienen unas ideas comunes o no, sobre la sociedad que los acoge, sobre los pasados históricos que se describen o de las ciudades donde habitan. La facilidad que ofrece el cine para desarrollar contenidos complejos con la ayuda de los elementos visuales y auditivos aumenta sus potenciales como herramienta de aprendizaje. Frente a la palabra escrita presentan las ventajas de la inmediatez y la ejemplificación percibida por el receptor del mensaje. Y por último destacar que el lenguaje artístico permite plasmar un análisis complejo mediante una altísima capacidad de síntesis.

0.3. METODOLOGÍA

El presente trabajo tiene su base de conocimientos fundamental en la geografía, si bien se utilizan también los conocimientos de otras ciencias como la semiología, fundamental para la comprensión del lenguaje cinematográfico, la sociología y la psicología social para la comprensión de determinados procesos urbanos y la historia para la contextualización de las películas analizadas.

Capítulo 1

En el primer capítulo se hace una recapitulación del concepto del espacio urbano motivo del estudio: el barrio marginal.

Desde las teorías que explican su formación, pasando por las principales teorías urbanísticas que surgen en nuestro país a partir de la Guerra Civil y que van a condicionar la formación de los entornos marginales en las ciudades.

En este capítulo se pretende describir el proceso histórico que han tenido los espacios marginales en España. De especial interés para la investigación ha sido el conocer la morfología que podían presentar estos barrios marginales para su reconocimiento posterior en el análisis de los documentos cinematográficos.

También aquí se pretende sistematizar cuales son los procesos humanos que pueden darse en los entornos analizados. Se establecieron tres fenómenos específicos de estos barrios: la propia marginación, la pobreza y la inmigración.

Teniendo en cuenta que la mayor parte de las producciones cinematográficas de nuestro país se han efectuado en Madrid y Barcelona se hace también una recapitulación de cuales son y han sido los enclaves marginales de estas dos ciudades.

Capítulo 2

En este capítulo se analizan las características de la imagen cinematográfica cuales son aquellos elementos del lenguaje cinematográficos a tener en cuenta para el posterior análisis de las películas.

Definir aquellas particularidades de los códigos sintácticos del cine permite aprovechar todo el potencial comunicador y de información del medio.

Capítulo 3

Se estudian cuales han sido los usos que desde las diversas ciencias sociales se han hecho del documento cinematográfico. Teniendo en cuente aquellos aspectos que lo convierten en una fuente de primer orden para obtener información susceptible de analizar y sistematizar. Cuales son los valores de la imagen como herramienta de conocimiento y como se establece la comprensión del espacio fílmico.

Capítulo 4

Se aplican los objetivos al análisis del material fílmico. A partir de los objetivos específicos se establece una ficha tipo con los datos que han de ser tenidos en cuenta en cada una de las películas analizadas. Se establecen cuatro bloques fundamentales: en el primero se recaban los datos técnicos y el contenido argumenta; en un segundo bloque se recaban y analizan los datos morfológicos del los barrios marginales y de la ciudad o ciudades en general, de los que aparecen imágenes; en el tercer bloque se analizar aquellos aspectos con una mayor carga de subjetividad en los procesos humanos que se presentan en las historias desarrolladas en las películas; en el último bloque se analiza los elementos del lenguaje cinematográficos usados.

Capítulo 5

En él se hace una síntesis y análisis de los datos obtenidos en el capítulo anterior. Se recogen aquellos aspectos comunes en todas las películas analizadas y aquellos particulares que suponen una aportación informativa novedosa.

0.4. FUENTES

El uso de las películas de argumento del cine español no se circunscribe únicamente a las películas analizadas en el capítulo cuatro, sino que incluye todas aquellas informaciones recogidas de un número amplio de películas visionadas con motivo del presente estudio y con anterioridad.

Como se ha establecido en los objetivos también se hizo uso de numerosos expedientes de rodaje y censura que se encuentran depositados en el Archivo de la Administración del Estado sito en Alcalá de Henares. Se han consultado revistas específicas de cinematografía y otros materiales documentales tradicionales de los que se hace referencia en las citas que acompañan la redacción del trabajo.

El material fundamental del presente trabajo son las películas de producción española, si bien se han visionado películas de otras nacionalidades, fundamentalmente italianas, francesas y estadounidenses.

0.4.1. Criterio de selección

Se eligieron diez películas que abarcan desde los años cuarenta hasta la actualidad. Con anterioridad a esta fecha las producciones en las que se filma en exteriores son muy escasas, tampoco el asunto de las ciudades en general y de la marginalidad en particular era abordado en ellas.

De las diez seleccionadas tres pertenecen a la etapa de postguerra: *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950) y *El pisito* (Marco Ferreri, 1959); dos a la etapa de la Dictadura franquista en la que se da un cierto desarrollismo económico; *Los golfos* (Carlos Saura, 1961) y *El último sábado* (Pere Balañá, 1965); de la etapa de la Transición: *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984): y de la actualidad *Salto al vacío* y *Pasajes* (Daniel Calparsoro, 1996 y 1997), *Barrio* (Fernando León, 1999) y *En construcción* (José Luis Guerín, 2000).

Seis de ellas están ambientadas en Madrid: *Alma de Dios, Surcos, El pisito, Los golfos, ¿Qué he hecho yo para merecer esto? y Barrio;* tres en Barcelona: *El último sábado, Perros Callejeros y En construcción*; y las dos de Daniel Calparsoro sobre el País Vasco *Salto al vacío y Pasajes*.

Esta selección pretende por un lado hacer un recorrido transversal en el tiempo y también tener en cuenta los porcentajes de distribución geográfica de las películas con información sobre barrios marginales.

0.4.2. Desestimación del documental

La definición de Siegfried Kracauer para cine documental es la de "*film no argumental llamado documental porque evita la ficción a favor del material no manipulado*" [9]. Por lo que parece que las películas de tipo documental se concentran el la existencia física real. Y aunque una recreación ficticia de una película argumental también corresponde a una realidad física, estaríamos ante una realidad ficticia, recreada, base del cine argumental, y eje fundamental de nuestra argumentación: las realidades recreadas pueden mostrar con mayor verosimilitud procesos, categorías o dinámicas urbanas.

El documental tiene su inicio con el mismo cine[10], las primeras tomas hechas con el cinematógrafo de los Lumiere fueron escenas de la vida cotidiana, no de ficción. Casi en su totalidad estamos hablando de escenas ciudadanas, de carácter documental, que intentaban mostrar la realidad que circundaba a los espectadores. Las primeras tomas efectuadas en nuestro país fueron también documentales y mostraban diversos aspectos de las ciudades donde fueron rodadas, según Jean-Claude

[9] KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Editorial Paidos, Barcelona, 1996.

[10] Tomaremos como inicio del cine la fecha de las primeras tomas de los Hermanos Lumiere, esta fecha no es más que un convencionalismo que nos permite historiar desde una fecha concreta, lo que si marca esta fecha es la del inicio del cine como espectáculo de masas con unos comportamientos y un método que en gran medida perdura en la actualidad.

Seguin y Jon Letamendi[11] "*el joven Alexander Promio en su escala en la Ciudad Condal filmó lo que hoy es la primera vista española conocida: Place du port à Barcelone, [...] a su llegada a Madrid, el mismo Promio rodará en la capital de España, entre el 12 y 22 de junio, las populares vistas madrileñas Arrivée des toréadors, Porte de Tolède, Hallerbardiers de la reine, Lanciers de la reine…*".

La aparición del cine con argumento surgió cuando después de los iniciales éxitos de las proyecciones cinematográficas basadas exclusivamente en documentales, el público empezase a no mostrar interés por el invento. Se introdujo la ficción que supuso poner fin a la idea de que el cine y sus documentos equivalía estrictamente a objetiva verdad.

Los documentales muestran el mundo en el que vive el individuo más que al propio individuo y sus circunstancias. En cuyo caso estaríamos dando una visión parcial de la ciudad. La utilización del documental nos da información visual de la parte física de la ciudad, "*La ciudad como escenario físico dentro del cual los seres humanos desarrollan ciertas formas típicas de vida llamada urbana"* [12]. Los documentales omiten toda información referente a las motivaciones, estados de ánimo, anhelos o pasiones que sí están presentes en los film de argumento y que nos dejan información de los factores que generan las realidades cotidianas de los ciudadanos.

Por el contrario las películas de ficción contienen un sinnúmero de pequeños detalles introducidos en los guiones para dar sensación de cotidianidad que aportan una gran cantidad de información sobre aspectos que no quedarían reflejados ni en documentales ni en ningún otro medio. Como ejemplo en la película *"Atraco a las tres"* de José María Forqué de 1961. En un momento del film el personaje interpretado por Gracita Morales recibe en su casa a sus vecinos, a los que cobra una pequeña cantidad de dinero, para poder ver la televisión, con la que luego ella paga la letra del mismo. Esta corta escena aporta información muy interesante acerca de: las relaciones vecinales en un edificio

[11] LETAMENDI, Jon, SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Guipúzcoa y sus pioneros*, Filmoteca Vasca, Donostia, 1998.

[12] FERNÁNDEZ POLANCO, Valentín: "La construcción de los espacios de racionalidad", *ASTRAGALO. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, número 12, septiembre 1999, pp. 9-24.

de nueva construcción entre personajes muy heterogéneos, la importancia que ha adquirido el nuevo medio de comunicación, el pago fraccionado, es decir, las letras como forma de acceso al consumo en la década de los años sesenta por parte de la clase trabajadora.

Hemos de señalar que sí existen ejemplos de documentales que hablan de elementos de la vida cotidiana de las ciudades, como ejemplo podríamos citar el documental *Housing Problems* de Edgar Anstey y Arthur Elton, se trata de una serie de entrevistas con amas de casa de barrios pobres de Londres. Los autores enfrentan al público con habitantes reales de estos barrios hablando de sus problemas con las ratas, los agujeros en los techos y las mediocres condiciones de las infraestructuras de las viviendas. La simplicidad del proyecto que muestra las escenas como retratos personales confiere una autenticidad a prueba de cualquier duda y sitúa al espectador en un estado emocional similar al de un film de argumento. Por lo que podemos afirmar que es necesario un determinado estado emocional por parte del receptor para la asimilación del mensaje, situación esta propia del cine de argumento y que encontramos raramente en películas documentales.

Hemos de añadir que en nuestro país a partir de la creación de NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) por la orden ministerial de diciembre de 1942 que indicaba en el artículo primero "*a partir del día 1 de enero de 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias ningún noticiario cinematográfico ni documental de este tipo que no sea el Noticiario Español NO-DO" y lo que iba más allá "… ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad NO-DO o que trabaje debidamente autorizado por ésta, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno*". Esta obligatoriedad se mantuvo hasta el día 1 de enero de 1976. La descripción de los contenidos del NO-DO nos la da José Enrique Monteverde "*siguiendo la tradición del franquismo, el NO-DO iba a alternar los aspectos propagandísticos más directos, centrados especialmente en las realizaciones del régimen – que podemos simbolizar en la faceta inauguradora del Caudillo: pantanos, carreteras, hospitales, etc.- o en sus ceremonias más características, y una información absolutamente trivial e intrascendente en sí misma, capaz de ofrecer una imagen idílica del país o simplemente de integrar una especia de revista de amenidades y curiosidades (toros, deportes, desfiles de moda, artesanías, folclore, hechos sorprendentes, etc.), cuya función primordial era la pura desinformación del*

espectador."[13]. Teniendo en cuenta cual fue el carácter del documental durante los años de la dictadura franquista tendremos una idea aproximada de la utilidad como documentos objetivos de las películas con las que contamos durante esta época. En el resto de las cinematografías se desarrollaron experiencias documentales cuya carga de información, intencionalidad e incluso subjetividad favorece su uso como información complementaria a los datos objetivables que se pueden obtener en archivos y ficheros documentales tradicionales.

Un hecho singular que merece la pena sacar a colación lo supone el paralelismo que se observan entre la producción monográfica "60.000 viviendas" realizada por NO-DO para el Ministerio de la Vivienda y una secuencia de la película *El inquilino* de José Antonio Nieves Conde en 1957. En ambas se muestra el proceso burocrático que deben seguir un matrimonio joven para conseguir la concesión de una vivienda de promoción oficial. Las dos escenas están situadas en la misma localización, mobiliario y decorados casi idénticos, la acción de la secuencia se desarrolla casi con exactitud. La perplejidad surge del hecho que tanto la descripción aséptica del proceso por parte de NO-DO, como la elaborada por el director, en la que se hace especial énfasis en el sinnúmero de documentos necesarios para el trámite burocrático, trasmiten la misma idea de angustia y dificultad que supondría el papeleo para el matrimonio que quisiera acceder a una vivienda oficial. La motivación a la hora de rodar cada película era diametralmente opuesta, en el NO-DO se pretendía presentar una situación de progreso social tras la creación del Ministerio de la Vivienda y se describía un proceso administrativo para lograr la adjudicación de un piso. Mientras que José Antonio Nieves Conde, muy crítico con la actuación de los gobiernos franquistas en cuestiones urbanas,[14] denunciaba una situación de falta de vivienda y de imposibilidad para conseguirla.

En el cine documental resulta difícil la representación del ambiente en el que se desarrolla la vida real, esto se consigue a través de la implicación personal de los individuos que conducen una historia, pero esto es difícil para el cine documental ya que es manifiesta su evasión continua del ser humano. Según Ortega y Gasset a propósito de nuestra capacidad para percibir y absorber un suceso,

[13] MONTEVERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía", en *Historia del Cine Español*, Madrid, 1995.

[14] Véase el tratamiento efectuado sobre la película de este mismo director *Surcos*.

ésta será más perfecta si participamos emocionalmente del él, "Parece que estos elementos que distorsionarían la contemplación pura –intereses, sentimientos, compulsiones, preferencias afectivas- son precisamente sus instrumentos más indispensables"[15].

En resumen las películas de ficción pueden representar información mucho más objetiva partiendo de la creación subjetiva, al aportar informaciones elaboradas que contrastan fielmente con la realidad que plasman.

[15] ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Madrid,

0.5. BIBLIOGRAFÍA

El presente trabajo de investigación pretende otorgar al documento cinematográfico la categoría de fuente de estudio de primer orden por lo que se ha considerado y anotado en su caso que las películas eran parte de la bibliografía fundamental. Su utilización surge gracias a un previo conocimiento extenso de la filmografía española. Se sabía con antelación la información meramente descriptiva que se podía encontrar en numerosas películas ya visionadas y se podía intuir que el aporte sería muy grande buscando en aquellas cuya temática estaba en alguna manera relacionada con el asunto principal del trabajo de investigación.

La bibliografía utilizada se puede dividir en cuatro bloques fundamentales: en primer lugar aquella propiamente geográfica que abarca aspectos generales de la ciudad; la específica de barrios marginales; en tercer lugar la proveniente de otras ciencias sociales como la sociología, psicología, también numerosas monografías de teoría del arte y de estética y filosofía y de otras ciencias como la arquitectura, derecho y economía; y la específica cinematográfica en la que se han utilizado tanto monografías sobre películas, como estudios de historia general del cine, revistas especializadas, textos sobre semiología y lenguaje cinematográfico.

PARTE **PRIMERA**: MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DEL CINE COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO Y LA DOCENCIA DE LA CIUDAD ESPAÑOLA

1. ESPACIO URBANO: LOS BARRIOS MARGINALES

1.1. Introducción

"Las formas espaciales [...] contienen procesos sociales, en la misma medida que los procesos sociales son espaciales."[16]

Calificar como marginal una unidad de organización de la ciudad como es el barrio, supone una aportación de información cualitativa sobre su morfología y sobre el tipo de vida que en él se encuentra, sus carencias estructurales y sus procesos sociológicos. Dicho cúmulo informativo es superior al que obtenemos a través de los epítetos de otras unidades funcionales o morfológicas de la ciudad.

El cine desde que sus realizadores estimaron la ciudad como un sujeto más de sus obras, y se inició el análisis de la sociedad que los sustentaba, dirigió sus miradas hacia paisajes urbanos en los que se pudiera constatar la aseveración anteriormente referida de David Harvey.

Fue sin duda el movimiento italiano denominado "Neorrealismo" el que nos ha legado una mayor cantidad de obras sobre marginalidad, desarraigo, pobreza y su relación con el entorno que generaba los condicionamientos materiales que tenían como consecuencia estos fenómenos sociales. Debemos resaltar la importancia de realizaciones que abordan la problemática de la marginación en las ciudades, desde enfoques diferentes, como: *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948), en la que el realizador nos muestra la ciudad que genera la marginación, tanto los componentes de la misma, como el

[16] HARVEY, David: *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 20

anhelo general de todo marginal, huir de esta situación; *Humberto D.* (Vittorio de Sica, 1952), en ella podemos observar los componentes psicológicos de la marginación; *Roma cittá aperta* (Roberto Rossellini, 1945), significa, además del testimonio sobre la ocupación de la ciudad por un ejercito extranjero, la descripción de la sociabilidad entre los diferentes personajes que podemos encontrar en la historia; *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), realización que tanto por su fecha tardía como por su carácter poético se aleja de los presupuestos del Neorrealismo, pero su reflexión sobre el condicionante urbano en la vida de los personajes, está resuelto de una manera magistral por el director italiano, que nos relata en casi dos horas de película la esencia de "lo marginal" en las ciudades.

La influencia del neorrealismo sobre la filmografía española tuvo, fue más teórica que práctica. Lo que se llamó "el modo de hacer neorrealista"[17] tenía en España unos condicionantes de censura que impidieron su desarrollo, pese a las intenciones de los directores, y al deseo de realizar un neorrealismo español, por ejemplo en la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950) uno de los personajes, "El Chamberlan", explica a su mantenida qué es el cine neorrealista.

Puede comprobarse el aumento de la temática urbana en el cine español desde los años cincuenta, y constatarse como un deseo de reflejar la problemática de la ciudad. A partir de este momento la información que sobre los barrios marginales encontramos en el cine español es abundante, aunque no podamos obtener una información de la calidad intelectual que proporciona el cine italiano[18].

Los barrios marginales se forman, sobre todo a partir de la década de los cuarenta, atendiendo a una evolución de las ciudades españolas en cierta medida consecuencia de la aplicación, más o menos fidedigna, de una serie de teorías urbanísticas. En el presente capítulo se describirán los procesos de formación de los barrios marginales, así como las teorías urbanísticas vigentes en estos periodos y cuales han sido las formas resultantes de dichos procesos.

---

[17] QUINTANA, Àngel: *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Editorial Paidós, Colección Studio, 1997, pp. 25-43.

[18] LICATA, Antonella, MARIANI-TRAVI, Elisa: *La città e il cinema*, Vicenza, Testo & Immagine, 2000, pp. 25-29.

1.2. Formación de los espacios urbanos con fenómenos de marginalidad

La consecución de procesos de marginalidad en determinados barrios residenciales son consecuencia de la relación que estos establecen, con los individuos que los habitan o con la ciudad en la que se enclavan.

1.2.1. Teorías

Según Antonio Zárate[19], las teorías que justifican la formación de áreas residenciales diferenciadas dentro de la ciudad pueden agruparse fundamentalmente partiendo de dos enfoques que atienden a la base que se adopte en su estudio:

Microsocial, según el cual se considera la ciudad como un fenómeno particular que debe ser analizado de forma aislada, y relaciona los distintos usos de habitat con los tipos de comportamiento y de decisión de los individuos. A este tipo de enfoque responden la formulación de las: *Teoría subsocial* y la *Teoría de los valores sociales*[20].

Macrosocial, enfoque que pone a la ciudad en relación con las características generales de la sociedad, de modo que la diferenciación residencial debe ser explicada por sus conexiones con la estructura global de aquélla teoría del análisis de áreas sociales.

[19] ZÁRATE, Antonio: *El mosaico urbano. Organización interna y vida en las ciudades*, Madrid, Editorial Cincel, 1984, p.114.

[20] Ibíd. p. 115.

Teoría subsocial

De orden económico-biológico, se encuentra presente en los trabajos de los ecólogos clásicos de Chicago: Burgess[21], Park[22] y Zorbaugh[23].

Para éstos la diferenciación social de los usos del suelo se realiza en función de dos principios generales muy relacionados, el de la "competencia impersonal", el de los "distintos valores del suelo" por lo que la diferenciación social de las áreas residenciales resulta, además de la actuación conjunta de varios factores:

- Distribución de los precios de las viviendas y del nivel de ingresos familiares.
- Deseo de maximizar la accesibilidad al lugar de trabajo y a los distintos servicios urbanos. Las analogías en las rentas familiares condicionan la localización
- Necesidad de mantener equilibradas las cantidades de dinero que se destinan a la vivienda y a los transportes con relación al total de ingresos familiares.

Teoría de los valores sociales

Surge a finales de la década de los treinta como reacción a la anterior, su enunciación la encontramos en los trabajos de Firey[24] sobre la ciudad de Boston. Se excluye que sean sólo factores económicos los que condicionen el carácter de los barrios residenciales, sino también a factores de comportamiento y de motivación humana a la hora de elegir emplazamiento.

---

[21] BURGESS, Ernest W, PARK, Robert E.: *Introduction to the Science of Sociology : including the original index to basic sociological concepts,* Chicago, University of Chicago Press, 1969.

[22] PARK, Robert E.: *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Barcelona, Ediciones del Serval, 1999.

[23] ZORBAUGH, Harvey Warren: *The Gold Coast and the slum : a sociological study of Chicago's near north side,* Chicago, University of Chicago Press, 1972.

[24] FIREY, Walter Irving: *Land Use in Central Boston*, Boston, Greenwood Publishing Group, Westport, 1968. Y también, *Man, mind and land*, MacMillan Pub., 1970.

Estos estudios se vieron reforzados a través de otros sobre la localización de minorías étnicas en las ciudades. Los factores para buscar una u otra radicación son de tipo cultural, religiosa y política. Estos condicionamientos afectan tanto a la organización familiar como a las relaciones vecinales.

Teoría del análisis de áreas sociales

La evolución histórica conlleva unos cambios en las escalas sociales. El cambio de escala que más interesa es el que da lugar al nacimiento de la sociedad urbana industrial, puesto que las transformaciones que se produjeron entonces son las responsables de la diferenciación social y residencial actuales.

Los estudios que dan como origen a esta teoría son de Shevky[25] y Davis[26] sobre las ciudades californianas de Los Ángeles y San Francisco.

Las transformaciones que surgen con la industrialización afectaron a:

- La distribución de tareas. El rango social dependía de la ocupación profesional.
- El carácter de la actividad productiva. Pérdida de importancia de la producción primaria y de la familia como núcleo de producción.
- La urbanización y el *status* familiar.
- La composición y distribución de la población. Aumento de la movilidad provocan cambios en su distribución espacial.

[25] SHEVKY, Eshref: *The Social Areas of Los Angeles: Analysis and Typology*, G Westport, reenwood Publishing Group, 1949.

[26] DAVIS, Mike: *Ciudad de Cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles*, Toledo, Editorial Lengua de Trapo, 2003.

1.3. Teorías urbanísticas

La formación de los barrios marginales que en el cine español se representan, suelen estar constituidos en época de franquista. Tras la Guerra Civil, al gobierno del General Franco se le plantea la urgente necesidad de reconstruir una red urbana destrozada durante la contienda. La situación general de ruina de la mayoría de las ciudades, según datos de la Dirección General de Regiones Devastadas[27] existían 192 poblaciones con destrucciones superiores al 60 por 100 de su total edificado, trataría de planificar la reconstrucción de los núcleos urbanos devastados, así como, construir nuevos conjuntos urbanos. El Estado organizó una compleja estructura de organismos que llevaran a cabo la labor urbanística y de reconstrucción y se abrió un amplio debate ideológico sobre la forma y la imagen que debían presentar las ciudades españolas del refundado Imperio[28].

Según Fernando de Terán "Este cambio en las estructuras económicas y demográficas originó unas repercusiones sobre la organización de la red urbana y el territorio, que marcaron decisivamente al conjunto de las ciudades españolas, de modo que, [...], ello obliga a hablar de un antes y un después de estos hechos"[29]

Ese debate sobre la orientación arquitectónica en el urbanismo, se orientó más que a la definición estilística general, a la resolución de problemas más comunes y cotidianos como la salubridad,

---

[27] LLANOS, Eugenia: "La Dirección General de Regiones Devastadas: su organización administrativa", *Arquitectura en regiones devastadas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, 1987.

[28] Desde 1938 se constituyen los "Servicios Técnicos de la Falange" que dieron lugar a la formulación de ideas para un Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción. Antes de acabar la guerra se funda el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, que luego pasaría a ser una dirección general del Ministerio de la Gobernación. Otros organismos como la Dirección general de Arquitectura se encargaba de dirigir y asesorar en materia de urbanismo. El principal organismo fue la Dirección General de Regiones Devastadas creada en 1939 y en funcionamiento hasta 1957.

[29] TERÁN, Fernando de: *Historia del Urbanismo en España vol (III)*, Madrid, Catedra, colección Arte Grandes Temas, 1999, pág. 223.

agua corriente, trazado de vías, disposición del espacio interno, la vivienda mínima, el abaratamiento de costes,….

En líneas generales, se adoptó una ordenación jerarquizada del trazado urbano en las grandes ciudades, con edificios historicistas, grandes plazas, una arteria de comunicación principal y una disposición estructurada del resto de las partes de la ciudad a base de anillos concéntricos, vías secundarias, zonas de recreo etc; como en el caso de Madrid[30], Valencia, Cuenca, etc; mientras que para las zonas rurales se diseñó un trazado estructurado a partir de la plaza mayor con vías perpendiculares que se cruzan entre si, y con la adopción de la arquitectura regionalista para las casas, a las que se dota de un corral y otras dependencias para posibilitar y facilitar las labores agrícolas como motor de desarrollo económico del país. Se decidió adoptar el historicismo monumentalista y el clasicismo neoclásico para el centro cívico de las grandes ciudades, mientras que se usó el tradicionalismo popular y el regionalismo para los suburbios de las grandes ciudades y las poblaciones rurales. En lo referente a los planes de ordenación urbana, la vuelta al pasado y el eclecticismo son palpables, se toma como punto de partida el urbanismo neoclásico.[31]

1.3.1. Teorías ubanísticas de posguerra

Tras la contienda la principal carencia de la población española junto a la de alimentos era la de vivienda. El cine se hace eco de ello a partir de la década de los cincuenta cuando la recuperación demográfica, la mejora en los niveles de alimentación convierten el de la vivienda en el mayor problema español. También el cine de esta década se preocupa de mostrar la infravivienda que ha ido surgiendo en las periferias de las grandes ciudades.

Por lo tanto tras el fin de la guerra la necesidad de reconstrucción y la urgente falta de viviendas sitúan los planes urbanísticos en líneas de actuación prioritaria para los gobiernos del régimen.

[30] SIMANCAS, Victor: El mito del Gran Madrid, Madrid, Editorial Guadiana, 1969, p. 65-68.

[31] Ibíd., p. 65-76.

La penuria económica pondría freno a estas necesidades. La escasez de materiales de construcción, falta de acumulación de capitales para la inversión, escasez de mano de obra y los esfuerzos para el acondicionamiento de los núcleos urbanos (desescombrado, limpieza, rellenado de trincheras y refugios,…) impidieron durante la década de los cuarenta que el desarrollo urbano fuera posible[32].

La sociedad del nuevo régimen estaba basada en los conceptos de familia, religión y trabajo[33], valores presentes con más fuerza en las sociedades rurales que en las urbanas. El modelo de reconstrucción urbana se orientó de alguna forma a la consolidación de una red de ciudades o centros de producción agrícola y a la reconstrucción de las ciudades devastadas no se planteó como objetivo prioritario. El cine español presenta abundantes ejemplos de lo pernicioso de la vida en la ciudad frente a la idea de sociedades rurales casi bucólicas[34].

Según Carlos Sambricio [35], la reconstrucción se entendió como una política de propaganda, en un proceso por el cual la agricultura fue definida como motor de una economía industrial. Al intento del poder por resolver la ciudad de clase, y su deseo de concebir la ciudad como un símbolo, como un auténtico mausoleo, estableciendo toda una serie de transformaciones y modificaciones formales, que en modo alguno pretendieron trastocar el viejo trazado racionalista. A partir de entonces, la idea fundamental era la de definir la nueva economía; el amplio abanico de la élite del poder hizo indudablemente declaraciones contradictorias sobre la reconstrucción, dependiendo en realidad éstas, más de la personalidad pública que las efectuó y de su función dentro del aparato, que de una falta de coherencia en la planificación. Se define el proceso de colonización del campo como relacionado al siglo XVIII, pero se ocultan conceptos: por una parte y siguiendo el modelo del Agro Pontino romano[36], las grandes urbes

[32] TERÁN, Fernando de: opus cit. p. 230

[33] A falta de un ideario escrito Francisco Franco plasma su visión de la nueva España en el guión de la película *Raza* (José Luis SÁEZ DE HEREDIA, 1941)

[34] *Los farsantes* (Mario CAMUS, 1964)

[35] SAMBRICIO, Carlos: "¡Que coman República!", Arquitectura para después de una guerra. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la postguerra. Madrid, *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, num. 121, 1977, p. 25.

[36] BENEVOLO, Leonardo: *Origenes del urbanismo moderno*, Madrid, Editorial Celeste, 1992. p.

apuntan la necesidad de situar en sus alrededores, si no un cinturón industrial que produzca riqueza en el sentido tradicional, si, coherentemente con la nueva economía, un cinturón de núcleos agrícolas que tengan como misión fundamental producir una riqueza inmediata que absorberán las ciudades para poder seguir desarrollando unos esquemas de alternativas ideológicas; por otra parte, se esbozan ideas de reconstrucción de poblados destruidos, pero con un sentido exclusiva y básicamente de propaganda, intentando destacar fundamentalmente el valor de la ruina, al enfrentar estas realizaciones con los restos de la guerra.

La idea de ciudad del régimen, definió un núcleo agrícola dependiente de la gran ciudad. Idea cercana a la impuesta por Musolini para la Italia fascista. Franco fue reacio en un primer momento a crear en España un estado de corte fascista o cercano al nacionalsocialismo alemán, pero acercó posturas ideológicas con la Italia fascista cuya idiosincrasia era más similar a la española y no tomó como ejemplo el bloque industrial que caracterizó a la ciudad alemana.

La ciudad como centro de producción de bienes exportables agrícolas, se presenta como autoabastecedora de su población y su misión no era la de facilitar bienes de consumo a la gran ciudad, sino producir unos bienes exportables fuera del Estado.

La distribución de la riqueza en España no había variado durante la Segunda República, ésta seguía en manos una oligarquía terrateniente que influyó en la orientación política llevada a cabo en las zonas rurales.

El gobierno del General Franco había conseguido llevar adelante una rebelión militar pero carecía de una orientación ideológica que no fuese fascista o autoritaria, como hemos indicado anteriormente. Su idea de estado se basaba en pilares fundamentales, casi de fe, como eran la familia, la tradición, la religión, la raza y aquellos valores de corte conservador que habían caracterizado a los estamentos militares. Tomó de la ideología falangista[37], la parafernalia paramilitar y algunos de los

[37] PRIMO DE RIVERA, José Antonio: *Escritos y discursos. Obras completas (1922-1936),* editor Agustín DEL RÍO CISNEROS, Madrid, Editorial Instituto de Estudios Políticos, 1976.

conceptos de la sociedad nacionalsindicalista que había definido la política urbanística del estado con la siguiente premisa: "han de responder a programas definidos por el Estado, dejando de ser piezas de un rompecabezas nacional con libertad de actividades para pasar a constituir órganos precisos, con funciones determinadas al servicio de una causa suprema: la Misión Nacional" [38]. En 1938 se crearon los Servicios Técnicos de Falange, su labor posterior fue en cierto sentido un intento de marcar las líneas estilísticas de la nueva arquitectura, una arquitectura al servicio de una idea de pueblo. Para los falangistas el modelo ideal de ciudad era el descrito y el intento de llevarlo a cabo se vio favorecido ya que los problemas económicos y a la falta de industrialización, pues las ciudades no crecían, se estancaron y en el campo había una abundante mano de obra en paro, que a su vez necesitaba urgentemente viviendas y una modernización de la agricultura para mejorar la producción y mejorar las condiciones de vida[39].

En el concepto estilística del urbanismo y de la vivienda, tuvo mayor peso el factor económico que el propiamente ideológico. El aislamiento impuesto por el régimen autárquico impidió cierta formación técnica del arquitecto, pero no fue ésta la causa que marcó la orientación arquitectónica española.

Formalmente hubieron muchas propuestas tendentes a marcar un canon en la reconstrucción de poblados rurales. En las ciudades sin embargo, se manifestaba una concurrencia de circunstancias que determinaban las nuevas formas urbanísticas. Por un lado destaca la construcción marginal, que en un primer momento dadas las condiciones económicas de la población después de la guerra fue de cierta importancia y llegó a conformar cierta forma organizada. La inmigración a las ciudades desde el medio rural[40] fue muy importante en contra de la idea del régimen de configurar un estado basado en núcleos agrícolas. La necesidad de viviendas de manera urgente marcó la forma

[38] Servicios Técnicos de F.E.T y de las J.O.N.S., Sección de Arquietectura, *Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción,* Madrid, 1939.

[39] BARBANCHO, Alfonso G.: *Las migraciones interiores españolas. Estudio cuantitativo desde 1900*, Madrid, Pubricaciones del Instituto de Desarrollo Económico, 1967, pp. 102-110.

[40] Ibíd., p. 97.

desordenada de construcción de los primeros momentos. En un primer momento se construyó en los solares procedentes de viviendas destruidas directamente por la guerra o derruidas posteriormente al amenazar ruina. Esta construcciones normalmente eran de mayor altura que las que sustituían, lo que provocó que se modificase el aspecto global de las calles, abigarrando su aspecto. Cuando la destrucción de una zona era generalizada se podía dar la transformación del trazado viario con la consiguiente modificación del aspecto general. El crecimiento se efectuó en ocasiones siguiendo planes establecidos, pero en muchos casos fue el resultado de la edificación desordenada y permitida por las autoridades. La iniciativa pública se dirigió prioritariamente a la construcción masiva de viviendas organizadas en los llamados "polígonos ACTUR"[41], esto es, en zonas desiertas organizando los edificios en bloques independientes que no respondían a la forma tradicional de vivienda contiguas.

Urbanismo oficial

La respuesta oficial al problema de la reconstrucción y urbanización del país tras la Guerra Civil pasó por la creación de un buen número de organismos públicos que se encargaban desde distintos estamentos y que intentaron paliar la pérdida de hogar de numerosas familias. Ya en 1938 se crean los Servicios Técnicos de Falange que formulan su Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción. Se crean la *Dirección General de Regiones Devastadas*, el *Instituto Nacional de la Vivienda*, la *Obra Sindical del Hogar*, el *Patronato de Casas Militares*, el *Instituto Nacional de Colonización*[42] y otros organismos que completaban todos los aspectos de la construcción de viviendas y su ordenación. Pese a ello el ritmo de viviendas construidas en España no sobrepasaba las 2.500 por año entre 1939 y 1954[43].

La preocupación ante este problema llevó a desarrollar varios planes y leyes de ejecución de viviendas, como el Plan Nacional de la Vivienda[44] que elaboró el Instituto Nacional de la Vivienda en el

[41] CAPEL, Horacio: *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1981, pp. 55-66.

[42] DE TERÁN, Fernando: *op. cit.* pp. 232-235.

[43] SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959", *La vivienda en Madrid en la década de los 50. El plan de urgencia social*, Madrid, Editorial Electa, 1999, pp. 13-71.

[44] Ibíd.

año 1943, la Ley de Viviendas de Renta Limitada en Madrid publicada en 1954[45], que planteó dos tipos de vivienda "reducida" y "mínima", en donde la superficie media de la vivienda era de 42 m2, y que dio pie a una política que se conocería como la Política de Poblados, los denominados "Poblados Dirigidos" cuyo objetivo era encauzar y ordenar la llegada de los emigrantes y los "Poblados de Absorción" que trataban de dar solución al problema de quienes vivían en cuevas, chozas o chabolas. El Plan Nacional de la Vivienda de 1955[46], convocó un Concurso de Vivienda Experimental, con objeto de racionalizar y abaratar la construcción.

Esta medida en cierta manera propagandística pretendía poner los fundamentos estéticos de la *Nueva Arquitectura*, pero en palabras de G. Ureña lo que verdaderamente pretendían era según afirma popularizar la creencia en el significado simbólico de la arquitectura, profetizar a través de ella tiempos imperiales, propagar que las ciudades eran nuevos focos arquitectónicos y convertir los nuevos edificios institucionales en documentos de enlace con épocas, que según ellos eran el esplendor de la Historia de España. [47]

Estudios teóricos sobre la nueva ciudad española.

La situación económica del país impuso unas teorías urbanísticas posibilistas. Una economía maltrecha por la guerra imponía un urbanismo de reconstrucción que remarcase las características ideológicas del nuevo régimen. El estado no parte de una ideología desarrollada, sino basa su política en una serie de pilares casi dogmáticos que se trasladan a la concepción de ciudad. El urbanismo no solo es una recopilación de ideas sobre la ciudad si que puede ser una herramienta para su evolución. Para el régimen franquista, militar, es fundamental el concepto de jerarquización de la ciudad, en la que todas sus partes están supeditadas unas a otras y en la que destaca el centro cívico como punto central de jerarquización. Similar a la forma de ordenación del territorio, partiendo de

[45] Ibíd.

[46] ROCH PEÑA, Fernando: "Algunas notas sobre el sistema inmobiliario madrileño en la década de los 50", *La vivienda en Madrid en la década de los 50. El plan de urgencia social*, Madrid, Editorial Electa, 1999, pp. 85-118.

[47] UREÑA, Gabriel: *Arquitectura civil y militar en la época de la autarquía 1939-1945*, Madrid, Istmo, 1979.

Madrid como núcleo central y vertebrador de España. La otra característica fundamental es la zonificación por barrios o partes de la ciudad, de tal manera que se separan claramente unas partes de otras según su cometido (barrio de servicios, de ocio, administración, industria etc), pero al mismo tiempo se jerarquizan e interrelacionan dentro de ser un ente independiente y autónomo.

Necesidades fundamentales de un país después de una guerra son alimentos y vivienda. Para poder mantener los niveles de nutrición de la población se necesitaba una recuperación en la producción de alimentos. Por lo que resulta fundamental mantener una población rural que incremente la producción agrícola incrementando producción a un menor costes, esto es, modernizar la agricultura española, crear asimismo centros urbanos cuya principal actividad productora fuese una agricultura de alto rendimiento.

Partiendo de estas premisas, se establecen diferentes tendencias teóricas que pueden agruparse en cuatro grupos principales:

1. Urbanismo Historicista entre los que se encuentran Pedro Bidagor[48], Gaspar Blein[49], Pedro Muguruza[50], Juan de Zavala[51].
2. El Urbanismo Falangista defendido por V. D'Ors.
3. Racionalismo enmascarado con adornos en fachada o proyectado a partir de poblados rurales defendido por César Cort, Gabriel Alomar, Ruiz del Castillo, con una variante ecléctica representada por G.Soto, o Piacentini en el concepto de defensa de lo rural frente a lo urbano.
4. Urbanismo Ecléctico representado por Fonseca.

---

[48] BIDAGOR LASARTE, Pedro: "Primeros problemas de las reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción*, nº 1 abril, 1940, prólogo a "Un nuevo órden urbano: el Gran Madrid, 1939-1951" Sofía DIEGUEZ PATAO, Madrid, Ministerio de Administraciones Públicas y Ayuntamiento de Madrid, 1991.

[49] BLEIN Y ZARAGOZA, Gaspar: "La unidad urbana en Madrid" en *Reconstrucción*, nº 7, diciembre 1940.

[50] Creador de la Dirección General de Arquitectura, órgano técnico del régimen franquista.

[51] DE ZAVALA, Juan: *La arquitectura*, Madrid, Editorial Pegaso, 1945.

Urbanismo historicista

Los "Planes de Extensión", que como continuación de los Ensanches se hicieron en muchas ciudades a partir de 1924, cuando se aprobó el Estatuto Municipal que lo definió y lo incorporó como una nueva herramienta para el crecimiento ordenado de las ciudades. Las operaciones de extensión de las ciudades dependían de la gestión de las corporaciones locales. A diferencia de los Ensanches los Planes de Extensión diversificaban sus zonas de actuación. Este tipo de plan urbanistico estuvo en funcionamiento hasta que se promulgó la Ley del Suelo en 1956.

De las teorías que se establecen en el pensamiento sobre las ciudades, cuya pretensión es la transformación del espacio urbano a través de elementos característicos de la ciudad barroca o neoclásica, que más influencia tuvo en nuestro país fue el modelo diseñado por Haussman para la remodelación de Paris, cuyas actuaciones prioritarias serían el ensanchamiento de calles, apertura de plazas e introducción de grandes avenidas diagonales convergentes. En este sentido desde principio de siglo se inician los proyectos de "Grandes Vías", que pretendían descongestionar los centros históricos y abrir nuevos caminos en la ciudad: Barcelona (1908), Madrid (1910), Bilbao (1923), Zaragoza (1925), Murcia (1926) y Valencia (1928)[52].

Howard, a fines del siglo XIX, establece su teoría de la "ciudad-jardín"[53], en la que define una ciudad ideal a la que denomina ciudad-jardín para la que establece: Eliminar la división entre campo y ciudad, es decir integrarlas a ambas en un todo continuo. Se observa una concepción distinta, ya no se trata de ampliar o modificar la ciudad, sino de crear una nueva ciudad.

En los años cuarenta ésto se usó para integrar los suburbios mal proyectados entre el campo y la ciudad justificando con estas teorías su falta de ordenación urbana. También decidió planificar totalmente esta ciudad en todos sus elementos, incluso su sustentación económica, lo que se anticipaba a las modernas teorías del *zoning* o de "unidad vecina". La diferencia con los años cuarenta es que este

[52] DE TERÁN, Fernando: *op. cit.,* pp. 153-154.

[53] HOWARD, Ebenzer: *Garden Cities of To-morrow*, Massachussets, MIT Press, 1965.

tipo de ciudad era pequeño-burguesa, a modo de barrios residenciales, de donde se excluyan las viviendas obreras, y sus resultados no son extrapolables, pero se tomaron algunos de sus postulados y es innegable que en la consolidación de estas teorías ejerció una notable influencia Arturo Soria y su Ciudad Lineal en la que existen muchos paralelismos con lo que posteriormente teorizaría Howard, aunque luego las realizaciones fueran diferentes.

Estilísticamente el eclecticismo también se tomó volviendo los ojos al pasado y considerando como elementos a tener en cuenta los de cultura burguesa, la Escuela des Beaux-Arts y el eclecticismo del siglo XIX. Así según R. Segre [54] en aquella época los valores de significado se concentrar en los códigos formales, adaptados a las exigencias de los clientes o a la representación de los temas, sin alterar la base metodológica surgida con los códigos neoclásicos. Así una Iglesia se realiza con elementos góticos, un Banco con la topología de las termas romanas, un Palacio de Justicia con los componentes de la arquitectura griega, los Hoteles y Teatros con los códigos de la arquitectura barroca; sin alterar la base racional técnico-constructiva, ni el tradicional sistema clásico de composición.

Durante el Modernismo hay diversas tendencias, y entre ellas, habrá una que continuará la línea del siglo XIX dentro del academicismo, el eclecticismo y la Escuela des Beaux-Arts, con autores como Garnier o Perret, por ejemplo. En la década de los años veinte se pueden establecer relaciones con la obra de Gunnar Asplund[55] o de Alvar Aalto[56]. La obra de Asplund, en el municiio de Gotemburgo, armoniza el historicismo con la arquitectura moderna y con una cierta influencia italiana.

Vemos como se definen teorías claramente continuistas, en las que se tendrá en cuenta las posturas de otros países respecto a similares problemas urbanos, para integrar sus logros urbanísticos; pero sin abandonar la realidad española, su idiosincrasia, su legado histórico-artístico y su situación

[54] SEGRE, R.: *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados. Siglos XIX y XX*, Madrid, IEAL, 1985.

[55] ASPLUND, Erik Gunnar: *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Comisión de Cultura, 1981.

[56] AALTO, Alvar: *Alvar Aalto/Karl Fleig*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.

económico-social que limitaba mucho el margen de maniobra. La información acerca de cada elemento urbano, se acepta como esencial en todo planeamiento, pero distinguiendo entre los datos que son específicos de una población de aquellos otros que son genéricos, dentro de un tipo determinado.

Las aportaciones teóricas giraron básicamente respecto al intento de delimitar programas de diseño urbanístico de ciudades, en donde se dispone un nuevo módulo urbano: la villa, con un volumen de población ideal se establece en veinte mil habitantes, ocuparía el lugar más destacado frente a otras unidades urbanas como la aldea, el pueblo, las ciudades o las grandes ciudades. Esto se debió a que con la villa se pretendía crear un módulo urbano que posibilitara la repetición de un modelo tantas veces como fuera necesario según las características de planificación urbana en cada caso; así una ciudad se compondría de la superposición e invertebración de un número determinado de villas.

La característica esencial que se establece para una villa, es la de que constituya un núcleo humano suficiente, con todos los elementos básicos de una unidad urbana, y al mismo tiempo, el que su dimensión reducida le permita mantener un estrecho contacto con el medio geográfico y económico natural; así su equilibrio supondrá una garantía social de solidez y estabilidad para la distribución de los habitantes de una nación en distintas clases urbanas.

Pedro Bidagor defiende un urbanismo “orgánico” y “biológico” mezcla del funcionalismo y el organicismo pero con matices historicistas y jerárquicos.[57]

En este momento, defiende teorías que parten de un urbanismo organicista y biológico lo establece como un principio de interpretación del problema urbano y como base de una metodología para su tratamiento más o menos funcional, quedando así una teoría contradictoria, por cuanto que no estaba de acuerdo ni con los funcionalistas, ni con los organicistas, sino que al contrario, tomando sus teorías, elabora unas propuestas totalmente diferentes y personales, pero a la vez confusas y poco factibles para las posibilidades y necesidades de estos años.

[57] BIDAGOR LASARTE, Pedro: *op. cit.* p. 7-13.

Para Bidagor, el maquinismo ha arrollado la ordenación antigua de las ciudades que llevan un siglo de desintegración. El Estado, desbordado, se ha inhibido. En España, un siglo de importación democrática y liberal, ha causado grandes lesiones, por lo que lo mismo que nuestro ejército ha terminado con la invasión política, nosotros, ejército de la paz, vamos a terminar con un siglo de liberalismo urbano, cuyas consecuencias se manifiestan en la uniformidad y homogeneidad de todos los edificios y en el crecimiento desordenado y desmesurado, sin ninguna preocupación estética[58].

Blein considera que para resolver estos graves problemas hay que rechazar las teorías liberales, pues cree que será suficiente planificar "un sencillo sistema de alineaciones, cuyo resultado es el ajedrezado de los ensanches como fórmula ideal única para una traducción urbana exacta de la democracia inorgánica, de la igualdad aplicada bárbaramente con su secuela de suburbanización, ya que los capitalistas se adueñan de los centros urbanos y desplazan al pueblo, que no puede alcanzar la igualdad de los trazados rígidos, uniformes al extrarradio. Se produce la invasión desordenada del campo, con plena libertad, libertad de miseria y suciedad Pero será posible reconstruir el sentido orgánico de la ciudad, superando la situación del estado liberal en que los diversos elementos constituyentes de la sociedad quedan libres, desligados de su función orgánica. Y gracias a ello se podrá desarrollar, desde la nueva situación una concepción de la ciudad que permita entroncar con un pasado mejor del que las ciudades españolas todavía guardan elementos suficientes que pueden ser fuente del resurgimiento. [59] Bidagor, a pesar de las contradicciones y de la sencillez de sus ideas, será uno de los teóricos que más influencia tendrán dentro de la planificación urbana, debido a que plantea a nivel teórico, soluciones factibles a problemas reales dentro de la línea ideológica del régimen[60].

Gaspar Blein se alinea dentro de la línea historicista para definir un estilo nacional en el que mezcla el catolicismo y la jerarquización para diseñar un tipo de ciudad jerárquica, articulada a partir

[58] Ibíd.

[59] Se recuperaba de esta forma el concepto orgánico de la ciudad, biológico, que el GATEPAC había rechazado y arrinconado. Otro autor que también teoriza esta disposición en los pueblos será G. Cárdenas en la Segunda Asamblea Nacional de Arquitectos de 1940.

[60] Ver apartado 17. 3 sobre la planificación de Madrid

de la plaza mayor y dividida en distritos, barrios y núcleos, con un planteamiento similar al que establecerán V. D'Ors o Bidagor en sus teorías. Es lo que se denomina el tipo de ciudad "orgánica" en comparación de la ciudad con el cuerpo humano o el de un animal.

Hace una teorización general de lo que debe ser una ciudad del nuevo régimen y señalando como modelo a Madrid, pues por el principio de jerarquización su planeamiento lo deberán de imitar el resto de ciudades españolas.

Su idea básica es que la ciudad en España es una entidad orgánica con una misión determinada[61] frente a cualquier otra teoría urbanística, por tanto, la ciudad española deberá realizar las siguientes funciones: "*1) Desempeñará una misión, un papel subordinado al destino trascendente que Dios ha señalado a España. 2) Ha de ser un conjunto único, integrador de una variedad armónica de sus partes. 3) Constituirá un ser vivo, un todo orgánico, con un espíritu que llenará las actividades especiales que de ellas se desenvuelven, y su cuerpo, parte manual o arquitectura de la ciudad*"[62].

La ciudad necesita por ello, una dirección técnica además de la político-administrativa, pues la arquitectura de la ciudad, ha de estar unida a la política directiva de la Nación para lograr la misión de engrandecer a la Patria, justificando con ésto el intervencionismo y dirigismo estatal sobre la arquitectura. Para llevar a cabo este intervencionismo, establece que el Estado, señalará por medio de sus organismos propios, políticos y técnicos, el programa general de sus necesidades, para ordenar el conjunto del país. Los ayuntamientos desarrollarán ese programa en cada ciudad. El Estado, por medio de su Junta de Reconstrucción político-técnica, establecerá las funciones determinadas de las ciudades en su aspecto representativo e ideológico. El ayuntamiento determinará su aspecto administrativo, supeditado al representativo e ideológico, y orientado a cubrir las necesidades de los ciudadanos. Con ésto quedarán claramente divididas las dos funciones y se evitarán conflictos de competencias.

[61] BLEIN, Gaspar: *op. cit*., p. 24.

[62] Ibíd., p.25.

Blein piensa que conseguir la unidad de la ciudad, es labor de competencia municipal y ello justifica por tanto el intervencionismo político y las directrices ideológicas dadas por el poder político van encaminadas a conseguir el "bien general". Según Gaspar Blein, la unidad de un conjunto se manifiesta por la relación, dependencia y armonía entre sus partes, y para lograrlo debe de haber un poder superior que lo dirija todo.

Una vez hechas estas consideraciones, Blein define la estructura de la ciudad y las ordenanzas y directrices ideológicas que los arquitectos deberán contemplar en sus proyectos.

La estructura de la ciudad:

La estructura más adecuada según Blein para cualquier ciudad será la de una planificación jerarquizada, dividida en pequeños núcleos que se integran por partes articuladas en un todo más amplio, y dispuesta a partir de la plaza mayor como núcleo central aglutinante. Retoma las teorías de autores como D'Ors o Bidagor respecto a la organización de la división de la ciudad en distritos, barrios y núcleos, con cien mil, veinte mil y cuatro mil habitantes respectivamente[63]. Para el núcleo, como unidad más pequeña dentro de la ciudad, establece que debe tener en sí mismo una estructura fundamental y elemental, homogénea y sencilla, para poderlo integrar lo más fácilmente dentro de la estructura general de la ciudad. En cambio para el distrito, como conjunto urbano más general y destacado, considera que debe tener un tratamiento más cuidadoso y complejo, pues su estructura será la que dé carácter a la ciudad; así la estructura del distrito se organizará con un punto central que será la plaza y que servirá como lugar de articulación de los barrios que forman cada distrito, y que estará bien comunicada y enlazada con los distritos directivos de la ciudad, con los demás distritos y con sus propios barrios; lográndose con ello una perfecta armonización jerarquizada de todos los elementos de la ciudad.

En la Plaza, se concentrarán los edificios más destacados y necesarios para la población de cada distrito y que Blein establece en los siguientes: Tenencia de Alcaldía, Centros políticos y Sindicales, Casas de Socorro, Juzgados, Comisarías, Sucursales de Banca y Comunicaciones,

[63] BLEIN, Gaspar: *op. cit*, pp. 24-27

Comercios, etc. De ella saldrán las vías que enlacen con parques, zonas de deportes del mismo distrito y absorbiendo cuando convenga, el centro de uno de los barrios con sus edificios más dignos como la Parroquia o algún monumento destacado.

El barrio, por ser más pequeño que el distrito, tiene una mayor unidad y ésto según Blein, deberá acentuarse y reflejarse en la arquitectura de sus calles y fachadas con una decoración uniforme y armónica. En este barrio, la disposición urbana más adecuada será la de disponer tres núcleos diferenciados: la plaza comercial, el núcleo industrial y el jardín o plaza de reposo. Cada uno de ellos será centro secundario de los respectivos distritos que componen la ciudad, integrándose así perfectamente en el sistema general de jerarquización. Esto debe aumentar y acentuar la unidad de la ciudad, por ello se deberá cuidar el que cada núcleo, calle, fachada etc, se adapte al propio carácter del barrio y no se conviertan en elementos disgregadores, sino que sean elementos que contribuyan a acentuar la ideología de unidad, jerarquía y orden[64].

Ordenanzas y directrices ideológicas:

Una vez definido el tipo de ciudad, Blein pasa a teorizar sobre cuál deberá ser el estilo arquitectónico de los edificios de esta ciudad; estableciendo los mismos principios de jerarquía y unidad con lo que plantea la necesidad de unas ordenanzas que señalen un camino a los arquitectos y que a la vez limite la libertad individual, para así salvaguardar la personalidad y características de cada barrio, a las que deberá supeditarse el arquitecto. Es decir establece para cada parte de la ciudad el construir según el estilo del barrio o las necesidades generales de planificación urbana, con lo que restringe la iniciativa personal del arquitecto, pero en cambio se evitan las discordancias urbanísticas en bien del interés común. Esto será lo que deberán recoger las ordenanzas, pero también considera la gran dificultad que supone el hacer cumplir estas ordenanzas tanto a los arquitectos en general como a la iniciativa privada por los problemas económicos que ésto supone.

[64] Ibíd.

La labor de tutela para el buen diseño de la ciudad la hace recaer en la Dirección General de Arquitectura como órgano del que dependen el resto de entidades urbanísticas[65]. Pero también establece la necesidad de una organización urbana general según el modo militar, pues el urbanismo es ante todo un instrumento de desarrollo económico, que dependía fuertemente de la difusión e implantación de unas directrices ideológicas generales para todos y que todos debían cumplir, por eso tanto Blein como otros teóricos, se empeñarán en buscar un nuevo modelo urbano para el nuevo régimen al igual que en las teorías generales sobre arquitectura ya estudiadas anteriormente.[66]

Pedro Muguruza Otaño representa la línea oficialista dentro de una propuesta urbanística historicista, y de una defensa de la búsqueda de un tipo de construcción barata pero digna para solucionar los problemas urbanos y de vivienda, que él como Director General de Arquitectura tenia que acometer.

Como soluciones propone la mejor formación técnica del arquitecto y la vuelta hacia el tradicionalismo y el nacionalismo dentro de una amplia labor de reconstrucción nacional y de las graves dificultades económicas. Realmente Muguruza no aporta teorías de interés, pero sin embargo, desde su puesto en la Administración ejercerá una gran influencia en las directrices urbanísticas que se tomaron en estos años.

Considera básica para la arquitectura la producción de materiales buenos y baratos a base de su elaboración en serie así como el buen conocimiento del oficio de arquitecto.

Critica el individualismo y la falta de homogeneidad de esta década, especialmente de la iniciativa privada que no ayudaba lo suficiente a la labor de reconstrucción nacional porque no era lo suficientemente rentable como otro tipo de edificios y obras.

---

[65] Estas ideas, también las comparte y teoriza, Pedro Muguruza en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos, tras la cual creó la Dirección General de Arquitectura como órgano técnico que llevara a cabo las ordenanzas arquitectónicas del nuevo régimen.

[66] BLEIN Y ZARAGAZA, Gaspar: *op. cit*., p.24.

Resalta los conceptos de nacionalismo y tradicionalismo en dos aspectos fundamentales: lograr el máximo desarrollo posible de la labor de reconstrucción a base de investigaciones y experiencias que pueden hacerse bien bajo un régimen de libertad económica y autonomía administrativa tomando como campo de experimentación a las obras en si mismas; o bien partiendo de la arquitectura popular por necesidades económicas y por respeto a la tradición. En ambas tendencias, considera que siempre es bueno el perfeccionamiento de los sistemas constructivos.

Para Muguruza, el urbanismo es arquitectura viva, en el que los planes comarcales y provinciales constituyen uno de los elementos fundamentales de la arquitectura, porque el urbanismo, conjunción de todas las tendencias técnicas y sociales, tiene como conjunción orgánica un eje que es la arquitectura.

En sus teorías Juan de Zavala, defiende la zonificación en barrios al modo de las remodelaciones urbanas del siglo XIX como por ejemplo las de autores como Sitte o Howard; dentro de un tipo de urbanismo historicista y del rechazo del Movimiento Moderno.

Piensa que hay que establecer los principios fundamentales del trazado con zonificación, regulación del tráfico y espacios verdes. Para él, el problema de las ciudades radica en que su urbanismo se reduce a la ampliación a base de barrios partiendo del núcleo histórico lo que provoca problemas tales como calles estrechas., especulación del suelo etc. Por lo que piensa que es necesaria la elaboración de un plan general de urbanismo que recoja todas estas necesidades lo suficientemente estudiadas y planificadas correctamente.

La ciudad ideal la define con pocos habitantes, comprendiendo un núcleo, un barrio y un distrito al modo de la ciudad-jardín de Howardm, mientras que critica el modelo de ciudad del Movimiento Moderno por la uniformidad de sus ciudades[67].

[67] DE ZAVALA, J.: *Tendencias actuales de la arquitectura*, Madrid, Editorial Pegaso, 1948.

Urbanismo falangista

Según José Antonio Primo de Rivera, "*el Imperio, era la unidad de destino en lo universal, en lo cultural; la región, unidad de destino en lo histórico; y la comarca, unidad de destino en lo geográfico*"[68]. Esto se traducía al urbanismo, en conceptos teóricos tales como considerar que la ciudad no se limitaba en sí misma, sino que por el contrario, se jerarquizaba en todo su ambiente de influencia, es decir, se afirmaba un modo de acción urbana extendida operativamente a la comarca, al suburbio y al núcleo urbano atendiendo a la situación, trazado y género de vida de sus habitantes.

Se quería diseñar y crear una nueva topología de ciudad, es decir una "ciudad nueva" como símbolo de las teorías fascistas. El nuevo programa urbano nacional, no podría ser en lo sucesivo por "zonas", como correspondía a lo que ahora se denominaba la "organización horizontal por clases en la sociedad», sino que había que urbanizar por órganos que cumplieran distintas funcionalidades, previamente jerarquizadas. Los órganos, una vez definida su función, cantidad y calidad, se cerraban herméticamente. Los ensanches quedarían rigurosamente prohibidos, porque la ciudad debía ser cerrada, frente al concepto liberal y progresista que hacia crecer la ciudad hacia todos lados. La ciudad cumpliría su misión y el campo la suya, evitándose la especulación.

El hecho de hacer una depuración política y técnica de los arquitectos "rojos", y el establecer una postura general de unidad y hermandad era un paso obligado para acometer la labor de una arquitectura nacional con una férrea organización[69].

Con estas afirmaciones se aprecia que realmente no hubo una teorización sólida del urbanismo falangista, pues su intencionalidad era la de supeditar la arquitectura al Estado, y crear obras

[68] PRIMO DE RIVERA, José Antonio: *op. cit*.

[69] Franco en la Navidad de 1939 decía: "(...) El esfuerzo de la dirección de la vivienda llegará hasta donde sea necesario. Construiremos cien mil o doscientas mil casas en un plazo relativamente breve, y lo haremos con nuestros propios medios, sin acudir a nadie, porque no necesitamos ayuda para ello. España tiene recursos sobrados para resolver el problema fundamental de la vivienda destinada a las clases medias y al proletariado."

grandilocuentes y monumentales que determinaran un nuevo orden en la sociedad, pero como su aplicación era tan utópica, ni siquiera sus planteamientos pudieron ser semejantes a lo realizado en la Alemania nazi o en la Italia fascista, tanto por problemas de intervención urbana como por motivos económicos como ya se ha dicho anteriormente.

De entre las pocas intervenciones urbanas que se pueden denominar como "fascistas" se puede mencionar el anteproyecto del Cerro de Palomeras en Madrid de 1939, elaborado por técnicos de la Falange[70] y el Plan de urbanización de Salamanca, diseñado por D'Ors y Valentín-Gamazo.

Victor D'Ors representa como teórico la línea falangista. Propone básicamente un urbanismo orgánico, con unidad espacial y biológica, y una zonificación de la ciudad en barrios, apertura de grandes avenidas, remodelación de manzanas y conservación del entorno histórico-artístico. Para ésto propone incluso una nueva división territorial de España.

Ya antes de la Guerra Civil, plantea el problema de la reconstrucción y de la orientación a seguir, especialmente en el plan de Salamanca.

El Plan de Salamanca: En Salamanca se intentó establecer no sólo una remodelación de la ciudad, sino una teoría urbanística completa como ejemplo y modelo a seguir[71]; con una orientación ideológica claramente fascista y realizado por los Servicios Técnicos de Falange, quien designaría por medio de Muguruza al equipo que realizaría el proyecto[72]. La base de sus teorías las tomó D'Ors de Cesar Cort[73], que a su vez se basó en las teorías de IIdefonso Cerdá[74] en las que definía a la ciudad

[70] Constaba de plaza, iglesia, casa del partido, calles y el resto para distribución de viviendas, ejemplo que se intentó hacer modelo de proyecto para los poblados.

[71] D'ORS PÉREZ-PEIX, Victor: "Plan de urbanización de Salamanca", *Arquitectura*, nº 199, 1976, pp. 31-35.

[72] Muguruza era jefe de la sección de arquitectura y designó a D'Ors y a V. Gamazo

[73] Cesar Cort, teórico destacado sobre urbanismo, hizo en 1928 el plan de extensión de Murcia (Murcia.- Un ejemplo sencillo de trazado urbano. Madrid, 1932), que resultó una admirable aportación teórica sobre la realización de ensanches y reformas interiores de la ciudad, defendiendo la composición nuclear de la ciudad y que influirá bastante en la década de los cuarenta.

como una unidad especial de un sistema de colonización interior. Cuando una unidad de este tipo, alcanza su desarrollo definitivo, serán las nuevas colonias o ciudades satélites, las encargadas de albergar a la nueva población y la ciudad nueva deberá ser un desarrollo de la antigua. Se concibe como una unidad biológica y orgánica, limitada, opuesta a la ciudad liberal, pero no cerrada, porque debe establecerse la comunicación entre el campo y la ciudad, hecho que para el pensamiento liberal era antagónico. Para las teorías falangistas, la ciudad es un ente indestructible, una unidad indivisible bajo el catolicismo que surge por la interrelación entre lo formal, que seria la parte espiritual o *genius loci* [75] y lo biológico que seria comparable a un cuerpo humano, es decir, la razón del espíritu y la vida se trasvasarían como conceptos para proyectar un edificio. Si el cuerpo humano es limitado y no algo amorfo y abierto, la ciudad también tendrá que ser limitada por un conjunto de normas y leyes que determinan su carácter, y sin cuya obediencia carece de sentido. Pero no debe ser cerrada en su relación con el exterior, sino que debe unirse y relacionarse con la naturaleza, con el campo, para no caer en el aislamiento y la discontinuidad con ellos[76].

Se define a la ciudad como una *"unidad del sistema colonizador donde se desarrolla la vida social, rectora, y donde la vivienda es concentrada, dentro de la línea clásica del concepto de ciudad limitada pero abierta*"[77]. El problema del aumento del número de habitantes se resuelve considerando que no deberá aumentarse el número de viviendas ni aglomerarse la población sino que se deberán construir otras nuevas ciudades.[78] La división de las partes de esta ciudad, se hace por sectores aislados unos de otros, en los que el criterio de zonificación estará en función del tipo de barrio parroquial, de forma autónoma pero no independiente ni uniforme, sino considerando el *genius loci*. Así por ejemplo en Salamanca, por su legado histórico-artístico, se plantea el problema de la conservación del entorno, que se resuelve con una mayor libertad de actuación; pero la línea más generalizada es la de resaltar y conservar los edificios más representativos y monumentales como catedrales, iglesias, palacios etc,

[75] Esta idea fue ya difundida por L.Doménech a fines del siglo XIX y aceptada por los teóricos de los años cuarenta como Jiménez Caballero y otros.

[76] D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: "Estudios de teoría de arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 70-71, octubre-noviembre, 1947, pp. 15-17.

[77] D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: "Confesión de un arquitecto", *F.E.*, septiembre, 1940.

[78] Ibíd.

mientras que el resto se destruiría para destacar estos monumentos y porque para la remodelación de las ciudades era preciso derribar el entorno urbano que no tuviera un excesivo valor[79]. Esto servirá para mejorar la ciudad, porque según afirmaba D'Ors, la ciudad preferencia del hombre falangista por construir cualquier cosa que sea sobre bases tradicionales y nutrirse de ellas, nos conducen a preferir siempre que la ciudad nueva sea un desarrollo de la ciudad antigua (cuando la antigua no haya llegado al suyo al completo), y no una asociación de elementos improvisados, sin sustancia tradicional, sin sentido y significación arraigada "*La ciudad es un organismo vivo, al mismo tiempo que una cristalización muerta, es decir, que si por un lado tiende a constituir una creación materializada del espíritu, con formas representando ideas, por otro, aloja, como el cuerpo humano, un conjunto de parte (elementos y barrios) y una reunión de sistemas (circulatorio y respiratorio por ejemplo), que se desarrollan por todas estas partes*"[80].

También se ataca por los problemas urbanísticos que provocan, a los ensanches con edificios excesivamente altos así como la concentración desordenada de la población en los suburbios. Para resolver ésto se considera como mejor solución el realizar una amplia reforma interna de las ciudades, limitando y subdividiendo sus partes así como definiendo el número de plantas según la zona de la ciudad; a base de coartar la iniciativa privada, fomentar la labor estatal en el urbanismo y poder así cambiar el tipo de ciudad "liberal" por el de "nacional sindicalista". La capacidad y la posibilidad de establecer presupuestos concretos con cálculos adecuados a la realidad para proteger los intereses de los ciudadanos, en el sentido de realizar una obra barata pero con unas mínimas condiciones de habitabilidad era muy difícil por los problemas económicos del momento[81]. Este problema se resolverá según la ideología falangista primero con una adecuada política de colonización, y luego con la planificación de la ciudad, admitiéndose así la disociación entre la utopía teórica y su construcción real.

---

[79] Se aprecia un gran paralelismo en la política de conservación de monumentos de Mussolini, como por ejemplo la vía de la Conciliación o la Plaza de Augusto Emperador en Roma. El mismo D'Ors, escribe en 1940 en el diario Arriba, el 22 de Febrero: "España heredó de Roma el sentido del urbanismo (...)".

[80] D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: "Ordenación histórico-artistica de Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 61, enero, 1947, p.45.

[81] Cita a Mussolini para decir: "Hay que hacer lo que la gente piensa, no lo que la gente dice.", ap. Víctor D'ORS PÉREZ-PEIX, *opus cit.*, p.47.

La falta de ideas en la Falange, determinó que no existiese por su parte una alternativa a la aristocracia financiera porque como dice Sambricio, mientras que ésta entendió desde un principio lo que podía significar una intervención sólo en la fachada de la ciudad y dictó normas y decretos sobre cómo favorecer a los propietarios de viviendas destruidas, Falange sirvió, de hecho, a los mismos intereses configurados alrededor de la ciudad, toda una serie de pequeños poblados autosuficientes y proyectando un conjunto de poblados, constituidos por viviendas unifamiliares con huerto tal que pudiera servir de mano de obra de la capital sin que existiese de hecho una relación con el casco[82].

En definitiva, por medio del urbanismo, lo que se pretende por parte de los falangistas, es afianzar las ideas de raza, jerarquía, orden, principios orgánicos etc, y luchar contra el racionalismo, por cuanto significaba de oposición y contradicción con estas ideas. Así, se hace un razonamiento inverso que justifique el intervencionismo estatal y la falta de libertad de actuación, organizada por medio de un férreo centralismo. Quieren además que sus teorías sean aplicadas en toda España por medio de los Servicios Técnicos del Estado.[83] Todo ésto influirá tras la Guerra Civil, de tal manera que se hará una transposición de muchas de las teorías elaboradas durante los años treinta y durante la contienda, con lo que es una de las muchas evidencias que prueban el continuismo con lo anterior y que tras la guerra, no hubo una ruptura tan brusca y completa como a menudo se viene afirmando.

Tras la Guerra Civil, este Plan de Salamanca será el que en líneas generales aplique D'Ors en sus teorías urbanas, así decía en los años cuarenta: "*El Estado debe impedir que espontánea y libremente se vayan reedificando las ruinas y reconstruyendo las ciudades. Si ésto ocurriese, la iniciativa incontrolada y los intereses particulares nos llevarían a resultados equivocados como los ensanches en las barriadas de casas baratas, o los barrios chinos [...] Pero tampoco hay que caer en el extremo opuesto. No se puede plantear tranquilamente la ciudad ideal, de espaldas al desarrollo de la vida real [...]. Es necesario ir estudiando el desarrollo de cualquier núcleo urbano o rural, ver sus necesidades y posibilidades [...]. La urbanización debe ser consecuencia, de la realidad natural moldeada por la*

[82] SAMBRICIO, Carlos: "Por una posible arquitectura falangista", *Arquitectura*, nº 199, abril, 1976, p.54.

[83] Servicios Técnicos de FET y de las JONS, *Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*,- Madrid: Servicios Técnicos de FET y JONS, 1939.

intervención política, que a su vez, tiene que representar para justificarse la realidad espiritual del mundo al servicio de intereses superiores. Y, a nueva política, nuevo urbanismo. Este tendrá que tener su base en el cambio que ha de sufrir España, en que cambiará probablemente hasta su división territorial"[84].

Como acción urbanística básicamente D'Ors propone la actuación sobre la realidad natural. Por una parte, existe una tendencia colonizadora cuyo fin es la integración del campo y de la ciudad en unidades de civilización más completa; pero por otra, la estructura de una nueva política unitaria, de una nueva sociedad jerárquica y ordenada en la familia y en el trabajo. A partir de ésto y como consecuencia, las grandes masas urbanas y los conglomerados rurales, se desintegran para ser refundidos en nuevas ciudades. Estas nuevas ciudades a su vez, se agrupan, organizándose sistemática y jerárquicamente desde la capital hasta el último territorio nacional.

Dentro de la ciudad establece que las viviendas se separen aunque no se alejen mucho de los lugares de trabajo y de los centros de vida pública. Esto se hará mediante la desintegración de los conjuntos urbanos por barrios, los cuales se autonomizan, desarrollando cada uno su particular fisonomía, según el género de especialización de vida, aunque deben autoabastecerse y ser independientes de los otros barrios.

Con esta organización, la ciudad se multipolariza y se abre e integra en el campo, en la naturaleza,, que a su vez se interrelaciona de esta manera con los núcleos urbanos por medio de parques y zonas de recreo. Para las vías de comunicación establece un sistema radial y otro sistema orgánico que abarcaría desde la aldea hasta la capital[85].

Con estas teorías, D'Ors dentro de la línea fascista establece una solución ecléctica para el urbanismo, uniendo el pasado con el presente a partir de la intervención en los centros histórico-artísticos, aunque defiende la destrucción de edificios que no sean monumentos representativos y retornando teorías neoclásicas, del siglo XIX y principios del siglo XX, como harán otros muchos teóricos.

---

[84] D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: "Hacia la reconstrucción de las ciudades en España", *Vértice*, marzo, 1937, p.l5

[85] D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: "Entrevista", *Revista Nacional Arquitectura,* 70, Oct-Nov. 1947, p.25-27

También establece una jerarquización y una zonificación por barrios autónomos, lo que encierra, más que una auténtica autonomía, la separación y división social que se organizó en las ciudades, con barrios ricos, muy bien dotados de servicios y otros en los suburbios, sin ninguna dotación, por la imposibilidad económica de resolver una adecuada planificación urbana. Los barrios más pobres se construyeron a modo de poblados rurales, a las afueras de las ciudades, pero haciendo ver que era un intento de unir la naturaleza, el campo, con la ciudad.

Urbanismo racionalista:

Las propuestas racionalistas también recogen ejemplos anteriores a la Guerra Civil, lo que junto a las propuestas historicistas y falangistas, demuestran el continuismo con etapas anteriores, más o menos próximas y para el caso del racionalismo, con los ejemplos inmediatamente anteriores de los años treinta. Las propuestas teóricas tienen una base de influencia en el gran teórico, arquitecto y urbanista Cesar Cort,[86] quien ya en los años treinta definió un tipo de actuación urbana basada en modelos racionalistas. En esta década también aportaron teorías de gran validez e influencia Gabriel Alomar Esteve[87], Carlos Ruiz del Castillo, y Luis Gutiérrez Soto[88], e incluso hubo influencia de teóricos extranjeros como lo defendido por Piacentini.

Cesar Cort defiende un urbanismo profesional y técnico, sin politizar, especialmente en lo referente a la jerarquización por parte de los arquitectos del régimen. Plantea una teoría ecléctica, pues como otros muchos arquitectos debe adaptarse a los nuevos tiempos frente a sus teorías racionalistas de

[86] CORT BOTI, Cesar: *Campos urbanizados, ciudades rurizadas*, Editorial Yagües, Madrid, 1941. También Comunicación de la Federación de urbanismo y de la Vivienda en el Congreso de Estudios Sociales.- Sección IV-Demografía : "El éxodo de la población rural" / por César Cort y Mariano Garcia Cortés, Madrid, Gáficas Barragán, 1946, pp. 1-16.

[87] ALOMAR, Gabriel: *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1947

[88] Sobre Luis Gutiérrez Soto el catálogo de la exposición “Luis Gutiérrez Soto” organizada por la Fundación COAM y editado por Electa, Madrid, 1997. También su discurso “Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura” leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1960.

los años treinta, y lo hace a base de enmascarar sus obras, y recogiendo influencias de Howard o Idelfonso Cerdá, e influyendo a su vez en autores como D'Ors para el plan de Salamanca.

Respecto a la defensa de un urbanismo sin intervención estatal, independiente, alejado de la política, sin jerarquización y planificado por profesionales alega que la urbano logia, técnica tan compleja, se abandona más de una vez en manos inexpertas que cultivan los problemas de la urbe por afición; y si la labor de los aficionados es nociva para la sociedad en la arquitectura doméstica, los perjuicios suben de punto cuando se opera sobre la arquitectura de conjuntos urbanos. [...] Hacer un poblado, es decir, trazar su proyecto una vez conocida su manera de ser y sus verdaderas necesidades y encauzar y llevar a término su construcción, es problema erizado de dificultades y muy expuesto al fracaso, a los ojos de un experto. Porque el éxito ante la mirada del profano suele lograrse con lo espectacular, que muchas veces está reñido con lo eficaz y lo conveniente [...]. Se alaba y deslumbra lo lujoso y monumental, pero cerca se hacinan personas sin sol, sin ventilación, sin servicios mínimos, en condiciones de habitabilidad infrahumanas. Por eso no se puede juzgar frívolamente una materia tan seria y fundamental para la sociedad. Las poblaciones se hacen para vivir todos bien, y mientras no puedan vivir dignamente la totalidad de los que se acojan al amparo de la ciudad, la ciudad ha de considerarse fracasada [...]. La vivienda es uno de los aspectos que más interesan a la mayoría de los vecinos de la ciudad. Y la vivienda económica, es decir, con el tipo de alquiler que le corresponde dentro del conjunto de la economía nacional, y que no debe denominarse como barata, no puede lograrse sin una urbanización bien ordenada en sus principios y en su marcha progresiva, eliminando la especulación del suelo, problema muy complejo que deriva de otros muchos males, y que sólo se podrá resolver si se planifica y legisla con la suficiente antelación que contemple todos los problemas que se puedan originar y previamente se arbitren las soluciones. [89]

En lo referente a la delimitación del estilo, por una parte se decanta hacia el racionalismo, fuera de las tendencias oficiales y jerárquicas lo, pero por otra, tiene que plegarse al momento político en que vive, y así habla de su obra comparándola con el concepto de apostolado y al evangelio con la comunidad civil.

[89] CORT BOTI, Cesar: *Campos urbanizados, ciudades rurizadas*, Madrid, Editorial Yagües,1941, p.243.

Resulta así un eclecticismo para el que Cort tomará ejemplos de autores como Howard cuando afirma que "las poblaciones son lo que quieren que sean sus habitantes; en todas las épocas las poblaciones han representado fielmente lo que son sus habitantes en lo político, en lo social y en lo individual [...], por otra parte, viendo la arquitectura de los distintos países con regimenes diversos, no hay casi diferencias, porque quizá en el fondo la política intervenga tan sólo en la manera de ejecutar las obras, pero no en su forma ni en su esencia intima." [90]

Como forma de urbanismo propone el que "las poblaciones futuras han de construirse y organizarse de manera que no se estimule la superación de clase, sino que se eviten esos barrios obreros y las agrupaciones de castas para que se constituya una verdadera comunidad cristiana en que todos nos tratemos para llegar con el trato al conocimiento, punto de partida para el respeto primero y la estimación después. Hay que aproximar los de abajo a los de arriba, no con la forma deplorable de derribar a los encumbrados, sino con la labor paciente de elevar a los humildes, perfeccionando su educación y no privarles de medios para alcanzar los lugares a que sus propios merecimientos los hagan acreedores. Y así, unidos todos en un mismo anhelo y guiados por un ideal común, contribuiremos a formar con entusiasmo las nuevas agrupaciones urbanas que han de contribuir al engrandecimiento, esplendor y dicha de la Patria." [91]

También propone como soluciones al problema de la especulación del suelo y el excesivo crecimiento de las ciudades, el plantear núcleos de población, en la línea de lo que también teorizará Alomar, creando núcleos satélites nuevos, con vida propia, cuando creciese mucho la población; entroncando además en muchos aspectos de su eclecticismo con elementos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Gabriel Alomar plantea un urbanismo "humanista" dentro de un tipo de ciudad radioconcéntrica a la que aplica un criterio de zonificación racionalista. También defiende la potenciación de la arquitectura rural y considera que el principal problema del urbanismo es la especulación del suelo.

[90] Ibíd., p.244

[91] CORT BOTI, Cesar: *op. cit.,* p.245.

La mayor parte de sus teorías las plantea en su obra "Teoría de la ciudad"[92] que influirá mucho en los arquitectos de la década, pues aporta soluciones novedosas y muy válidas a partir de su propuesta "humanista". Critica las propuestas "organicistas" de Bidagor y establece un nuevo concepto de urbanismo con una fuerte dosis de racionalismo. Piensa que el urbanismo español debe evolucionar y que no se debe basar por ello en estilos anteriores del pasado, sino que se debe reflejar la época en que se vive y no imponer un disfraz a los edificios.

Para la ciudad establece un núcleo urbano limitado por una zona "permanentemente agrícola" que encierra y detiene el crecimiento de aquél. Este núcleo urbano deberá estar perfectamente delimitado y equipado con todos los servicios, con un número fijo de habitantes, de tal manera que cuando se alcance una cifra mayor de habitantes, la ciudad no se deberá ampliar sino que se construirán nuevos núcleos satélites. Este seria el tipo de ciudad que Alomar define como "radioconcéntrica".

La zonificación de la ciudad es un concepto heredado directamente del racionalismo, ya que la organización de todos los elementos de una ciudad impone la racional división en zonas, para su mejor planificación. Dentro de esta zonificación que puede hacerse de muchas formas, Alomar propone la "nucleización organica"[93], es decir, la división de cada zona en barrios con una población entre seis mil y once mil habitantes. Cada uno de estos barrios constituiría una unidad básica del tejido urbano.[94] Esta nucleización orgánica en barrios de pocos habitantes es lo que Alomar define como un urbanismo "humanista", así dice:" [...] De ahora en adelante, el objetivo de la técnica moderna no debe ser construir ciudades gigantescas, sino ciudades humanas [...]. Lo que se impone es procurar que las ciudades no

[92] ALOMAR ESTEVE, Gabriel: *op. cit.*.

[93] DE TERÁN, Fernando: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980),* Madrid, Alianza Universidad, 1982, p.214.

[94] Sobre este asunto destacan las conferencias de Alomar en el Ateneo de Barcelona : "De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al planeamiento", y "El momento actual en la arquitectura norteamericana", publicadas en "Cuadernos de Arquitectura", nº 11 y 12 respectivamente del primer y segundo trimestre de 1950.

sigan creciendo o que no crezcan en la forma anárquica en que lo hacen actualmente. [95] Procurar que en la ordenación del crecimiento de la ciudad los sitios privilegiados se destinen a la vivienda y al recreo del hombre y no a las instalaciones industriales.[...] Para lograr el maravilloso resultado de la ciudad perfecta, la técnica no puede seguir las mismas líneas, ni puede conservarse la misma organización política y económica que rige nuestras comunidades urbanas. Tampoco puede ceñirse la labor del urbanista a los problemas estrictos de la ciudad, ni a sus limites físicos. Es necesario dar al urbanismo un sentido social y un alcance regional, buscando la fórmula del equilibrio entre la ciudad y el campo, entre lo natural y lo artificial." [96]

Defiende la vida en el campo, frente a la ciudad, por numerosas causas. Así, desde el punto de vista del trabajo, piensa que el de la ciudad es más materialista aunque menos duro; desde el punto de vista del aprovisionamiento, dice que es más fácil en el campo que en la ciudad por la complicada red de proveedores e intermediarios. En ésto se nota también una mezcla de utopía bucólica y de resolución de los problemas económicos llevando población al campo para evitar el paro en la ciudad y a la vez producir bienes necesarios. También relaciona Alomar la defensa de la vida rural con la estabilidad familiar, pues piensa que la estabilidad del hogar es mayor en el campo que en la ciudad; también es mayor el bienestar económico, pues frente a la miseria de los suburbios urbanos, en el campo es casi inexistente por tener cada familia un pequeño patrimonio familiar y la inexistencia de crisis económico industriales, por la mayor regularidad y continuidad de las faenas agrícolas, mayor fraternidad y comunidad entre vecinos etc. Sólo defiende la ciudad respecto al campo en el aspecto cultura.

Para la ciudad establece un tipo abierto y no cerrado, con un número de habitantes cuyo crecimiento y previsiones es difícil de determinar como el ideal, pues dependerá según Alomar del tipo de ciudad y sus condiciones, pero lo que siempre habrá que evitar son situaciones de inhabitabilidad.

---

[95] Gabriel Alomar también se ve influido por las teorías de P. Abercrombie para Londres y por J.L.Sert, aunque no se alinea en esta tendencia. Ver: Alomar.- Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual. -"BDGA", n.7 Junio, 1948, p.15-19.

[96] ALOMAR, Gabriel: opus cit., p.38.

Respecto a la tendencia de la concentración, construyendo ciudades en altura, o de la diseminación, Alomar piensa que ambas soluciones tienen ventajas e inconvenientes.

La idea de unidad debe predominar por encima de los estilos, pues la palabra “estilo” carece de significado para Alomar ya que él concibe el edificio con un criterio racionalista de utilidad y funcionalidad, de tal manera que la calidad de un edificio la hace depender del grado de intensidad con el que satisface las necesidades para las que se ha edificado por sí mismo y en relación al conjunto rural o urbano en que se halla emplazado.

Esta negación del “estilo” es fundamental para el concepto urbano de Alomar, y así piensa que ésto no fue entendido ni por los funcionalistas de nuestros días, ni por los arquitectos del siglo pasado, y es causa de la sorprendente belleza de las ciudades antiguas, que en medio de su variedad de formas, ofrecen siempre una armonía arquitectónica admirable. Con ello piensa que se deben respetar las zonas históricas, pero que este hecho, no significa el que se deba recurrir para ello a la falsificación de estilos pasados y al pastiche de anacronismos reconstructivos tipo Winkelmann o Viollet-le-Duc pues es perfectamente posible armonizar un edificio del siglo XX con un edificio histórico, de la misma manera que armonizan un edificio del siglo XI con otro del siglo XVI.

Rechaza así radicalmente la vuelta al historicismo y al pasado, y defiende no el eclecticismo en el edificio sino dentro de la ciudad, de tal manera que si en cada siglo se construye según su época y con una arquitectura de calidad, armonizarán perfectamente todos los edificios en el entramado urbano, rechazando también el funcionalismo uniforme poco adaptado a las necesidades del entorno.

Planeamiento regional como unidad urbana básica:

Alomar considera que para un adecuado estudio urbanístico es necesario considerar el trazado de un plan regional como unidad básica de comienzo, estableciendo la premisa de que cada plan debe ser diferente según las características y necesidades, y que el ordenamiento de una región no debe hacerse igual al de otras regiones pues su situación local es distinta.

Planeamiento urbano:

Alomar establece frente al planeamiento rural los siguientes principios fundamentales para el planeamiento urbano:

1) El crecimiento de una ciudad está sujeto al aumento de población y al de las fuentes de riqueza, que son los que originan la demanda de vivienda y la ampliación del tejido urbano.

2) No se puede planificar una ciudad sin tener en cuenta ciertos condicionantes sociales y económicos que son muy difíciles de modificar y que obligan a determinadas respuestas y opciones urbanas. En esta idea, se aprecia claramente la influencia del racionalismo y de los planes urbanos de otros países como Inglaterra o USA, para “humanizar la arquitectura racionalista” ya así para España propone una planificación urbana que corrija los graves problemas que tiene planteados a partir de ejemplos ya ensayados en otros países, aunque no se pueden trasvasar al caso español.

Para Alomar, no hay por tanto soluciones únicas, sino diversificadas para cada caso concreto, aunque sí se pueden establecer unos principios generales, según los distintos sistemas y los problemas (especialmente el de la especulación del suelo).

La ciudad para él, no puede fundamentar su organización sobre la base de la ganancia de los especuladores del suelo, porque de ello depende el bienestar de los ciudadanos. Por eso plantea como conveniente el que las áreas urbanizables pasen a ser de propiedad comunal desde el mismo momento de la aprobación de los planes, así como la edificación de viviendas para las clases más desfavorecidas; en cambio se puede dejar a la iniciativa privada la edificación de viviendas para clases más acomodadas. De todas formas ésto sucedió realmente debido a que la iniciativa privada no consideraba rentable la construcción de viviendas para clases modestas y el Estado tuvo que asumir esta responsabilidad por la urgente tarea de reconstrucción nacional.

Como forma de edificación dentro de la ciudad, propone un tipo semi-intensivo por zonas, con bloques de manzanas de una dos o tres plantas y zonas de edificación extensiva con edificios

aislados de menos de cuatro plantas y sin ocupar más del veinte por ciento de la superficie edificable. Esto es un intento de repartir mejor el suelo y de una mejor planificación urbana, lo que resolvería muchos problemas y se lograría un urbanismo adecuado a las necesidades, pero ésto era imposible en esta década por la fuerte especulación privada y la escasez de recursos económicos.

La definición ideal que establece Alomar para una ciudad aunque con principios utópicos es una teoría coherente, integrada con los nuevos tiempos y en la que se contemplan todos los elementos imprescindibles para una planificación adecuada y correcta, con grandes dosis de racionalismo, no plantea abiertamente esta tendencia por su rechazo ideológico en España, pero sólo se plasmó en la ordenación de Palma de Mallorca, pues ahora sólo se podían realizar construcciones de emergencia y lo más baratas posible, y lo que plantea Alomar no era fácil de llevar a cabo. De todas formas, sus teorías son de lo más destacado que se realizó en esta década, y sus puntos fundamentales se pueden resumir en los siguientes:

1) “El fin de toda asociación política es la felicidad y el bien de los hombres en todos los órdenes. Entre todas las asociaciones políticas, la que más debe y mejor puede perseguir este fin es la ciudad.

2) Es necesario que las ciudades se hallen organizadas en función del bien y de la felicidad del hombre como objetivo directo.

3) La ciudad puede definirse como una comunidad de seres humanos, habitando en un conjunto de estructuras concentradas en cierto punto de la superficie terrestre, y es una entidad física y socialmente orgánica.

4) En la compleja cultura de nuestra época no puede existir organización sin planeamiento previo. La base del planeamiento de una ciudad es el carácter orgánico de la misma.

5) Si el fin de la ciudad es el bienestar de los hombres que habitan en ella, la base fundamental del urbanismo debe ser el estudio de la comunidad humana por ellos integrada.

6) Uno de los medios más eficaces en orden a la felicidad humana es el desarrollo del sentimiento de "comunidad", fraternidad, humana y natural, entre los individuos, y por lo tanto, un objetivo urbanístico de primer orden será la creación y fomento de todas aquellas instituciones que contribuyen a este desarrollo, empezando por la familia y por la comunidad o núcleo vecinal.

7) Todos los grandes problemas que surgen en la organización fiscal de la ciudad, como son el de la industria, el del tráfico y el de los espacios para el esparcimiento, el de la vivienda, deben ser resueltos en función del hombre, considerando individualmente y como componente de la gran comunidad humana.

8) El planeamiento de las ciudades, como entidades aisladas tiene . que ser forzosamente deficiente; será necesario partir de una organización nacional en regiones con personalidad económica, histórica, cultural, geográfica etc, con respecto a las cuales, las urbes son los puentes neurálgicos. Aparte de ésto no puede olvidarse que cada ciudad tiene su zona de influencia y su zona de dependencia."[97].

Carlos Ruiz del Castillo sigue la misma línea que Alomar en su concepto urbano. Para él, el urbanismo, como la ciudad misma, ha de subordinarse a las necesidades de la vida humana y considerar todas las tendencias sin tener una concepción unilateral de la ciudad moderna[98]. Defiende una concepción orgánica de la ciudad, pero teniendo en cuenta que ésta no funciona aislada, sino que hunde sus raíces en el campo, del cual se nutre, y con el que propende a fundirse, gracias a las facilidades que ofrecen actualmente los progresos en la circulación. Por eso resultaría falso teorizar un antagonismo entre naturaleza y urbe, campo y ciudad.

Piensa que el urbanismo ha de tender a mejorar la vida humana en su rica variedad de formas, y evitar en lo posible los peligros que acarrea el concepto abstracto de ciudad, al no participar de lo histórico y de lo experimental. El remedio no está en volver a la naturaleza, sino en volver a la historia,

[97] ALOMAR, Gabriel: *op. cit.,* p.50.

[98] En este sentido se le puede relacionar con las teorías de Posada de 1912 en sus escritos acerca del Régimen Municipal de la ciudad moderna.

para que unifique las necesidades múltiples de la ciudad y nos muestre el camino acertado sobre la base de la experiencia.

Considera que es el medio el que determina el tipo de agrupación urbana y la forma de vida del núcleo urbano, o lo que muchos autores denominan el *genius loci*. En este núcleo urbano, el primer peligro que se ha de evitar es el del colosalísimo, pero también la estandarización típica de la ciudad moderna que elimina las costumbres locales.

Todo ésto plantea un conflicto entre la ciudad antigua y la moderna, como consecuencia de la desintegración de la propia cultura moderna. Pero hay que encontrar un equilibrio adecuado, por cuanto que el urbanismo necesita de una ordenación y planificación para que la ciudad sea más humana, y para que dentro de ella, se puedan construir viviendas adecuadas para todos, y una serie de servicios imprescindibles, al modo de la ciudad ideal aristotélica, frente a la idea de Le Corbusier para el que la ciudad era una máquina de vivir.[99]

Las teorías de Luis Gutiérrez Soto, reflejan un racionalismo adaptado al Nuevo Régimen, con lo que termina estableciendo un cierto eclecticismo.

Intenta expresar la adaptación de su formación técnica y su vertiente racionalista a las teorías del régimen con una cierta contradicción teórica. Toma por ello ideas y formas de décadas anteriores, pero adaptándolas a la nueva ideología con lo que toman un sentido diferente. Así en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos en 1939 dice: “hoy nos faltan datos políticos de la estructura económica del futuro estado, que nos permitan la articulación detallada de un plan, pero la misión del arquitecto, nunca será claudicar o eludir problemas, nunca hacer de calles y casas instrumentos del capital. La política ha de ser guía, y en esta marcha, el arquitecto reclama el puesto de vanguardia que corresponde a su unidad de cuerpos en el estado corporativo. El arquitecto no limitado a hacer casas y

[99] RUIZ DEL CASTILLO, Carlos: “Introducción”, ALOMAR, Gabriel, *op. cit*. p.1-21

calles hará arquitectura en su más alto concepto: la nueva arquitectura será la fachada aparente de la nación." [100]

Sobre la organización de la ciudad, establece como punto básico el denominado "organismo de la vivienda" que es una especie de núcleo o módulo en el que se integran las viviendas y a partir del cual, por yuxtaposición en número variable resultará la ciudad, es decir, este "organismo de la vivienda", es un conjunto de viviendas, cuyo número estará en relación con el de habitantes (entre veinticinco mil y cincuenta mil).

Este núcleo o módulo, estará dotado de unos servicios comunes para todos los habitantes, que serán: una red de escuelas primarias (una por cada dos mil quinientos habitantes), institutos, escuelas laborales y de cultura femenina, biblioteca y auditórium; un sistema sanitario, compuesto de casa de socorro, dispensario, casas de maternidad, puericultura, casas cuna; un sistema religioso con sus iglesias y catequesis; un centro cívico compuesto de justicia, banca, comunicaciones y asambleas y una serie de servicios urbanos de policía, bomberos, pequeña industria y centro de defensa pasiva. Este programa de dotaciones, exigía la previsión de zonas verdes y espacios libres, de redes de comunicación, desde las grandes arterias, hasta las pequeñas calles de peatones correspondientes a las zonas de viviendas, porque había que desterrar el antiguo concepto de calles y el antiguo concepto de manzana. Los bloques de viviendas, debían disponerse normales a la calle y separados por zonas verdes de aislamiento, para obtener el máximo de sol, luz tranquilidad y el máximo de economía en la urbanización.

En toda esta propuesta de Gutiérrez Soto, hay una influencia racionalista clara, por lo que su proyecto de viviendas no fue aceptado para ser realizado[101], porque entraba en contradicción con las ideas del régimen sobre colonización y reconstrucción a base de poblados agrícolas y teorizados por

[100] GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *Dignificación de la vida, vivienda y esparcimiento y deportes*, Madrid, COAM, 1978, p.37.

[101] GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *La obra de Gutiérrez Soto*, Madrid, COAM, 1978.

otros arquitectos “oficialista?, en cambio si realizó obras de gran aceptación como el Ministerio del Aire, que además se toman como símbolo representativo de la arquitectura de esta década.

Piacentini Influyó mucho entre los teóricos españoles. Propone un urbanismo moderno y alineado con tendencias vanguardistas que sirvieron de camino orientador a muchos arquitectos españoles, pues resolvía muy bien los problemas ideológicos y teóricos que había en España en aquellos momentos, especialmente con su defensa de la arquitectura rural. [102]

Piensa que la ciudad debe insertarse en el campo dentro de un urbanismo de tipo abierto y longitudinal, en el que la arquitectura, seria un elemento destacado en el progreso económico, de ahí la importancia de su trazado. Sin embargo, el tipo de poblado rural de Piacentini plantea soluciones racionalistas dentro de un tipo de ordenación rural denominado como ciudad de colonización en la que se establece una ciudad agrícola que debe ser trazada arquitectónicamente con criterios de producción económica, y ésto es lo que se tomó fundamentalmente por los ideólogos falangistas y por la DGRI).

Las teorías de José Fonseca son de un marcado eclecticismo en el que defiende el trazado urbano libre de los excesos historicistas y racionalistas y en consonancia con la arquitectura popular del lugar.

A diferencia de los autores anteriores, establece una teoría general, que va más allá del urbanismo, es decir, sobre la arquitectura en sí misma, sin dar una orientación determinada ni fijar unas líneas directrices concretas, excepto en lo referente al rechazo de los excesos historicistas y de pastiche que algunos arquitectos estaban cometiendo.[103]

---

[102] PIACENTINI, M.: *Arquitectura de hoy*, Roma, 1930. Ver también de este mismo autor: “Visión de la Roma futura”, *RNA*, nº 8, noviembre, 1941. Así como el capitulo 6.2. sobre la Italia fascista.

[103] FONSECA, José: “Tendencias actuales de la arquitectura” En V Asamblea Nacional de Arquitectos.- *BDGA*, nº 11, junio, 1949, p.43-45.

Distingue entre tendencias y formas actuales de la arquitectura, ya que para él, ésto es algo muy importante en cuanto que hablar de "tendencias", es adelantarse al futuro y por tanto ésto resulta siempre incierto y aventurado.

Señala la etapa de confusión, ambigüedad y eclecticismo de los arquitectos de esta década, pues piensa que no existen unos criterios estéticos uniformes que se impongan sobre los demás, pero ésto también lo aplica a la arquitectura mundial, por ello como solución propone la vuelta a la arquitectura tradicional del lugar y a un cierto eclecticismo que vuelva los ojos al pasado.

Critica el ansia de muchos arquitectos por lo novedoso, por ser "moderno", aunque no esté acorde la obra con las características regionales del lugar en el que se construye, lo que produce uniformidad e inadaptación al clima y al estilo tradicional. Respecto a ésto dice Fonseca: "[...]muchos compañeros en nuestra posguerra, han creído expresar mejor su adhesión a los principios del Nuevo Estado, sembrando de chapiteles sus proyectos y nuestras ciudades [...]; además todos los movimientos estéticos han sido creados por uno o varios hombres excepcionalmente dotados que han surgido en una coyuntura favorable y se han aprovechado de ella".[104]

Frente a la arquitectura moderna, piensa que el racionalismo debe profundizar y mejorar más el estilo pues resulta falso y con excesivo contenido filosófico pero de escasa renovación arquitectónica para él.

Critica duramente la arquitectura formal contemporánea por su negación de todo lo anterior, por sus principios negativos que hacen que al eliminarse la simetría axial, sus plantas carezcan de simetría, de cornisas, ejes, y ritmos difíciles por la supresión de la decoración clásica, sin armonía de colores etc. En todo este rechazo del Movimiento Moderno llega incluso a criticar la pintura de Picasso denominándola como "atenta tan sólo a la sugestión mercantil del marchante que explota el papanatismo de muchos tontos." [105]

[104] Ibíd., p.44.

[105] FONSECA, José: *op. cit.*, p.45.

También considera que la arquitectura debe ser "funcional" además de honrada, pero entendido ésto en un sentido amplio a lo largo de toda la historia de la arquitectura y no sólo de la contemporánea.

Considera como erróneo el intento de españolizar la arquitectura contemporánea con el añadido de chapiteles, aunque también admite, que "puede intentarse todo" siempre que se haga con calidad adoptando una postura ecléctica. Piensa que ningún estilo está agotado aunque sea de siglos anteriores, sino que al contrario, defiende el hecho de que con los estilos pasados, se puede establecer una única estética y un único criterio arquitectónico que mantendría vivo y continuo el verdadero "estilo España"; pero también ésto puede llevar al peligro de que se caiga en la anarquía por la ausencia de norma al no poderse establecer unas normas únicas, lo que lleva a la necesidad de partir de unos principios generales. Defiende el Neoclasicismo como punto de partida de este urbanismo, mezclando teorías y conclusiones diferentes y a veces contradictorias que le llevan a relacionar a Lutero con Picasso.

Fonseca dice que no debe de haber prejuicios a la hora de la creación arquitectónica, y en éste punto es en lo único que apoya a la "arquitectura moderna" en el sentido de su simplicidad y de los nuevos materiales que utiliza, mientras que rechaza parte de la corriente historicista. Así ideológicamente no rechaza radicalmente el racionalismo apoyándose en su postura ecléctica, pero las dificultades económicas impedían la construcción con hierro, hormigón y vidrio, por lo que también critica al racionalismo por ser un estilo caro. Con ello, no aporta ninguna teoría clara ni apoya ninguna tendencia, sino que más bien refleja la situación real de los arquitectos, en el sentido de que manteniéndose en un confuso eclecticismo cada arquitecto construía según las posibilidades y necesidades en cada momento y ocasión.

1.4. Proceso histórico

La marginalidad en las ciudades españolas no es un fenómeno reciente. La peculiaridad de nuestra historia medieval, frente a la del resto de Europa, con un periodo de varios siglos en el que la

mayor parte del territorio pertenecía a reinos cuya confesionalidad no era cristiana sino islámica.[106] El paulatino cambio de confesión en el solar peninsular tuvo como consecuencia la formación de barrios muy populosos que acogían la población de otras confesiones, eran las denominadas *Aljamas*: que podían ser juderías y morerías, y que constituyen los antecedentes históricos de los barrios marginales.

Durante el siglo XX podemos hablar fundamentalmente de estos periodos en la formación de los barrios marginales:

La posguerra

Tras la contienda con la consiguiente necesidad de reconstrucción de los núcleos poblacionales devastados se da una nueva fase de crecimiento. La posguerra configuró en las ciudades un elemento característico, las barriadas. Diversos organismos se dedicaron a la reconstrucción de los edificios destruidos y a consecuencia de la construcción masiva y en serie por parte del Estado para los segmentos de la población con menos posibilidades para adquirir una vivienda surgieron aglomeraciones de viviendas muy singularizada y agrupadas.

Los años sesenta y setenta

Cuando se iniciaron los primeros Planes de Desarrollo[107] y se inicio un periodo de coyuntura económica favorable se dio una explosión urbana, que configuró un nuevo modelo de ciudad, que se aleja considerablemente de los procesos precedentes y de la tradición urbana española, para acercarnos a modelos de crecimiento y forma foráneos.

La Ley del Suelo de 1956,[108] es decir la primera generación de Planes Generales de Ordenación Urbana, introdujo con mayor o menor acierto la razón científica y los criterios de equilibrio territorial en el proceso: incorporación de una gran cantidad de suelo urbanizable, retraído del uso

[106] LEVI-PROVENÇAL, Évariste: *La civilización árabe en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, passim.

[107] DE TERÁN, Fernando: *op. cit.,* p. 247.

[108] Ibíd., p. 242.

agrícola; puesta en marcha de una maquinaria constructora que pretende incorporar la inversión privada al proceso; este afán constructor tuvo como consecuencia la perdida del paisaje tradicional urbano español.

Los que definieron la nueva imagen de las ciudades españolas no fueron exclusivamente aquellas aglomeraciones procedentes de los "Planes de Urgencia Social" o de cualquier otra iniciativa de ordenación urbanística planificada, sino aquellos paisajes residenciales que surgieron de forma espontánea y en un periodo relativamente breve de tiempo, que no contaban con ningún tipo de planificación urbanística, sino que de manera ilegal se parcelaba los solares, en su gran mayoría se trataba de aglomeraciones informes a las que no se les dotaba de los mínimos equipamientos, ni se tenían en cuenta factores de higiene o de habitabilidad.

Los centro históricos de determinadas ciudades, sufrieron una modificación considerable. En muchos casos perdieron la consideración de barrios residenciales atractivos para la población de mayores recursos económicos, debido a la existencia de construcciones palaciegas o de calidad. En otros el deterioro de las edificaciones a causa de los bombardeos sufridos durante la Guerra Civil fueron tan significativos que su en reconstrucción se optó por modificar el plano del mismo. La perdida de la función comercial y financiera a favor de barrios de nueva construcción determinó también su despoblamiento. Y otro factor de su modificación fue el envejecimiento de la población.

1.5. Morfología

1.5.1. Formas

Las zonas en las que crecieron los barrios marginales frecuentemente fueron:

- Primera zona, el centro urbano, su crecimiento es en semicírculo
- Segunda zona, la que crece alrededor de la vías de acceso a la ciudad, generan la peculiar forma de estrella del plano de las ciudades

- Tercera áreas periféricas y zonas de intersticios no urbanizados, que tienden a rellenar los huecos que se han generado y devuelven al plano de las ciudades las formas compactas.

El las áreas cercanas a las ciudades pueden existir pequeños conjuntos de viviendas en las que se mezclan los usos del suelo, se han denominado zonas rururbanas. En ellas las construcciones dedicadas al sector primario y que han sido abandonadas sirven de cobijo a grupos de inmigrantes en su primer acercamiento al hábitat urbano.

Existen numerosas consideraciones de lo que puede denominarse barrios marginales, el Ministerio de la Vivienda considera tres tipos de barrios suburbiales[109]:

a. Los núcleos rurales insuficientemente urbanizados. Una población nueva y numerosa se ha aposentado de antiguas edificaciones campesinas o en las antiguas casas de los pequeños pueblos que va anexionándose la expansión de la ciudad
b. Núcleos de crecimiento espontáneo, constituidos por viviendas provisionales, construidas por sus mismos moradores, en muchos casos con materiales de desecho. Son las "chabolas" en las que domina el hacinamiento más intolerable.
c. Parcelaciones ilegales. Se trata de viviendas de calidad media o baja, en las que existe un menor hacinamiento, pero emplazadas sin ningún plan urbanístico y a menudo en contra de el.

Otra de las tradicionales visiones sobre estos espacios residenciales indican tres tipos de crecimiento de marginación urbana:

[109] Ministerio de la Vivienda, *Absorción del chabolismo: Teoría general y actuaciones españolas* (Madrid, noviembre 1969)

a. Aquellos que, creados de forma alejada del casco urbano pero dentro del Crecimiento Ortodoxo, gracias a su expansión posterior y la del continuo urbano hacia ellos, han conocido una integración física y han contado con una dotación de equipamientos y servicios , aunque no por ello estén libres de problemas comunes a barrios obreros.
b. Un segundo tipo podría corresponder a espacios residenciales obreros que nacieron por medio de acoplamientos al Plan General y su integración física en la ciudad no es factible, existiendo una clara marginación espacial. El volumen de población trae consigo los equipamientos.
c. Enclaves residenciales que por su volumen no cuentan con un nivel de servicios y dotaciones propios de las áreas urbanas y que, con diferencias entre unos y otros, muchos años después de su aparición se encuentran aislados y alejados del continuo urbano.

Estableceremos en este estudio tres tipos de barrio marginal atendiendo tanto a la génesis del su marginalidad, como a la morfología del barrio y al nivel de marginalidad que corresponde a cada uno.

1.5.2. Barrio histórico

Se corresponde con lo que podemos llamar la ciudad preindustrial, la ciudad existente al iniciarse las profundas transformaciones de los siglos XIX y XX.[110]

El aumento continuado de la población en las ciudades históricas que llega hasta la segunda mitad del siglo XX, en algunos casos a partir de determinado nivel ha comenzado a cambiar de signo, ya que el envejecimiento de la población, la degradación del entorno y las mejores condiciones que para el habitante de este tipo de barrio ofrecen los polígonos suburbiales, adecuados para el nuevo tipo

[110] CAPEL, Horacio: *op. cit,* p. 11-30

de vida, en el que juega un papel fundamental la posibilidad de uso del automóvil, junto a mejoras técnicas de las viviendas (ascensor, calefacción central, …).

El casco antiguo ha constituido una puerta de entrada para los inmigrantes que en los primeros momentos de su llegada a la ciudad encuentran en las pensiones[111] y pisos realquilados[112] de estos barrios la única posibilidad de alojamiento. Los emigrantes venían del medio rural normalmente a una ciudad en la que tenían parientes o conocidos de su lugar de origen, en un primer momento y hasta conseguir trabajo u otra vivienda, compartían las habitaciones de la vivienda en un tipo de subarriendo *sui generis*, densificando la población de estos barrios. Es lo que ocurrió tras la guerra civil, en los decenios 40 y 50, a partir de 1960 se inicia ya una tendencia contraria de disminución de la población por traslado de sus habitantes hacia los nuevos barrios de bloques construidos en la periferia de la ciudad. Ello da al casco antiguo unos índices de envejecimiento superiores a la media de la ciudad. Los propietarios del suelo no realizan mejoras en los edificios esperando que la deterioración sea tan grave que permita la declaración de ruina y la expulsión de los inquilinos para realizar nuevas construcciones como queda ejemplificado en la escena de la película *El pisito* en la que la pareja protagonista va a visitar al casero.

1.5.3. Suburbio

Las construcciones en el extrarradio, en los extramuros de la ciudad tienen la misma antigüedad que la ciudad misma. El valor del suelo del centro, de la ciudad, condicionó el rápido crecimiento de las construcciones en las afueras de las ciudades. Son los tradicionales arrabales, que cuando el espacio en el interior de las murallas de la ciudad hizo imposible su crecimiento a partir del siglo XVIII y durante el XIX, vieron crecer rápidamente su número y la población que habitaba en ellos. Con los procesos de destrucción de las murallas medievales, los barrios extramuros inician su asimilación a las mismas, pero el carácter de su formación es similar al de los actuales suburbios.

[111] *La calle sin sol* (Rafael GIL, 1948)

[112] *El pisito* (Marco FERRERI e Isidro MARTÍNEZ FERRY, 1959)

La expansión territorial de los núcleos urbanos y la propia evolución que han experimentado los núcleos rurales próximos a una gran ciudad ha llevado en muchos casos a que estos últimos queden integrados como barrios con una marcada peculiaridad en la trama urbana.

La industrialización temprana de algunos núcleos anexos a las ciudades determinó su pronta incorporación al tejido urbano, ya que el crecimiento de la población se vio favorecido por la inmigración atraida por el trabajo en las propias industrias. En muchos casos el tejido industrial se deshizo y quedaron convertidas en zonas dormitorio, con precios más asequibles que los de la ciudad principal.

Al contrario que en la tradición urbanística en el norte de Europa y en los Estados Unidos y Canadá, los estratos sociales con más recursos económicos no se instalaron en los suburbios. Allí donde se suponía que la calidad ecológica era mejor y que las posibilidades de desplazamiento permitían una perfecta movilidad. Salvo en algunos casos como la zona noroeste de Madrid o los barrios altos de Barcelona, en España los centros históricos, y sobre todo los ensanches de principios de siglo, mantuvieron la condición de hábitat propio de las clases aristocráticas.

Las zonas suburbiales de una ciudad han ido evolucionando hacia lugares cada vez más lejanos del núcleo principal. Los suburbios de ciudades como Madrid los encontramos en la actualidad en ciudades de más de cien mil habitantes situadas en un cinturón de hasta cincuenta kilómetros de radio. Son poblaciones como Getafe, Mostoles, Alcorcón, Parla, San Sebastián de los Reyes, Pozuelo,... La configuración de este cinturón de ciudades satélites se ha visto favorecida por:

- La generalización en la propiedad de automóviles a partir de la década de los sesenta.
- La mejora continuada en las vías de comunicación.
- La instalación de una red de trenes de cercanías que comunican las metrópolis con las principales ciudades del área metropolitana.

Los polígonos de viviendas y las ACTUR fueron operaciones urbanísticas puntuales que persiguen la construcción simultánea de un cierto número de viviendas destinadas a resolver un problema de escasez de alojamientos. El déficit de viviendas se llegó a cifrar en un millón y medio, en el momento de la creación del Ministerio de la Vivienda en 1957. Como indica Horacio Capel: "Crear viviendas para alojar a la clase obrera al menor coste posible, de localización frecuentemente periférica y con problemas de integración en la trama urbana, deficientes equipamientos y baja calidad de construcción. La promoción es pública o privada, pero cuenta con la ayuda estatal, la trama es generalmente geométrica y uniforme. El trazado del polígono prescinde por completo de las estructuras rurales preexistentes."[113]

Tras el éxodo rural hacia los suburbios después de la Guerra Civil y sobre todo a partir del año 1954 como indica Miguel Siguan[114], el Estado inició la construcción de poblados de viviendas, primero en Madrid, a través de la Comisaría de Urbanismo y más tarde en todas la grandes ciudades para paliar el fuerte déficit existente de viviendas y tratar de luchar contra el chabolismo. Nacen así los núcleos satélite y los poblados de absorción. En Francia se da un proceso similar sobre todo con los inmigrantes procedentes de las colonias norteafricanas. En el país vecino se trataba también de integrar culturalmente a grupos numerosos de población islámica que continuaba en la ciudad con sus ritos y costumbres. Los poblados de absorción que en su nombre indica el objetivo que pensaban cumplir respecto al barraquismo, esto es integrar en la trama urbana, a una población que configuraba una forma de vida excesivamente heterodoxa. El fracaso en la construcción de los suficientes barrios de absorción hizo que los núcleos de barraquismo / chabolismo fueran convertidos en poblados dirigidos desde algunos estamentos gubernamentales.

Los organismos encargados de la cuestión de la vivienda eran el Instituto Nacional de la Vivienda, la Obra Sindical del Hogar (1942) y el Ministerio de Trabajo. En 1957 se crea el Ministerio de la Vivienda que permitió activar la construcción de alojamientos y a partir de 1960 se crea la Gerencia de Urbanización, que pasaría a llamarse Instituto Nacional de Urbanización que dentro de dicho ministerio se

[113] CAPEL, Horacio: *op. cit.* p. 55.

[114] SIGUAN, Miguel: *Del campo al suburbio*, Madrid, Junta de Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales, 1957, pp. 265-273.

encargó de promover la construcción de polígonos. El Plan de Urgencia Social de Madrid de 1957, ampliado al año siguiente a Barcelona y Asturias y en 1959 a Vizcaya, trataron de impulsar la construcción de viviendas sociales, mediante la adquisición y urbanización del suelo y la creación de polígonos de viviendas y de ciudades satélites. En 1961 el Plan Nacional de la Vivienda elaborado para el período 1962-1976. Durante los años sesenta surgen también los Patronatos Municipales de la Vivienda. También surgen la Unidades Vecinales de Absorción herederos de los poblados de absorción que intentan acabar con el chabolismo, son polígonos de ínfima calidad de edificación constituidos con materiales prefabricados y con aire de provisionalidad, constituyen ejemplos de un urbanismo de urgencia, creado al margen de toda normativa urbanística. De la multitud de organismos dedicados a la construcción de vivienda en las décadas de los años cincuenta y sesenta, y de la complejidad burocrática en la que estaban sumergidos da testimonio la película *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), en una secuencia de ella se parodia un NODO monográfico titulado *60.000 viviendas,* que presentaba la consecución de la construcción de este número de viviendas por el Ministerio dirigido por don José Luis Arrese, que sometió la película a censura y obligo a cambiar el final.[115]

La construcción en *open planning* o bloques abiertos, es decir, los conjuntos de bloques de viviendas exentos sin continuidad de fachadas que desdibujan el concepto tradicional de calle, se constituyeron en el modelo de construcción. Interesaba agrupar las viviendas en bloques elevados, que se compensan con amplios espacios verdes y equipamientos; desaparición de la red viaria tradicional, sustituidas por una red de accesos jerarquizados; la rigurosa zonificación, son los principios urbanísticos básicos que influyen el la morfología de estos barrios.

El decreto-ley de 27 de junio de 1970 ponía en marcha el plan de Actuaciones Urbanísticas Urgentes (ACTUR), "para hacer frente a la demanda de viviendas sociales en las grandes concentraciones urbanas, y de manera especial en Madrid y Barcelona, se plantea con carácter previo la necesidad de disponer de suelo urbanizado a precio razonable" Expropiaciones forzosas de suelo urbanizable, que significan la creación incluso de poblaciones: Tres Cantos en Madrid.

[115] Expediente de Censura de la película *El Inquilino* (José Antonio NIEVES CONDE, 1957) Fondos de Cultura del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, carpeta número 17284.

1.5.4. Barraquismo / chabolismo

La utilización de los términos barraca o chabola tiene una connotación claramente geográfica, el primero es frecuente en las poblaciones del arco mediterráneo de la península, esto es Cataluña y País Valenciano y chabola se utilizaba en el resto, además de algunos localismos menos extendidos. La definición que del primero da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española "Caseta o albergue construido toscamente y con materiales ligeros", mientras que es segundo término alude a la condición de marginalidad social de la construcción "Vivienda de escasas proporciones y pobre construcción, que suele edificarse en zonas suburbanas".

Si atendemos a su descripción física más frecuente: "serían en su mayoría una construcción de una planta, que consta de una, dos o, como máximo, tres piezas. Su tamaño es muy reducidos y su altura de techo insuficiente. En ellas las personas viven hacinadas, durmiendo hasta cuatro en una sola cama. La construcción es también deficiente: muros de tabicón o medio pie, de ladrillo hueco; la carpintería es inexistente o muy rudimentaria. Sin embargo, cosa curiosa, con mucha frecuencia tienen cielo raso, lo cual es un inconvenientes, ya que al estar mal realizado es la primera parte que amenaza ruina…. Como es natural, todas estas edificaciones son clandestinas, ya que faltan los servicios que dependen de organismos oficiales, alcantarillado y agua corriente. No así la electricidad, dado que perteneciendo a compañías privadas éstas han preferido contratar suministros regulares antes que perder fluido en cantidades masivas por tomas clandestinas" [116]

Si atendemos a la forma de las chabola en relación con su entorno o grupo, estaríamos hablando de construcciones que solían:

1. Estar en una calle sin nombre y sin número el portal.
2. Ser de un solo piso.
3. No estar construidas por empresa constructora, ni por organismos estatales, Cáritas, etc.

[116] Ministerio de la Vivienda, *op. cit.* p. 7

4. Estar construida con materiales de baja calidad (uralita, barro, suelo de cemento, puertas viejas, etc).
5. No tener interior, ni, a veces, exterior, claramente diferenciado

A veces aun utilizando materiales sólidos, la construcción por parte de sus propios habitantes le confiere un aspecto deteriorado al conjunto, al que se une la carencia de los servicios más elementales. En muchas ocasiones lo que se muestra son grupos de cuevas en las laderas de las elevaciones próximas a la ciudad, como en el caso de la ciudad alicantina de Crevillente en la que llegó a ser un cuarenta por ciento el número de habitantes de cuevas en el conjunto de la ciudad.

Los barrios de chabolas o barracas constituyeron parte importante del paisaje urbano de las ciudades españolas durante la posguerra y hasta bien entrados los años sesenta.

La génesis de estos barrios para acoger a la población de bajos ingresos se da a la vez al proceso de crecimiento de las ciudades a partir de la Revolución industrial, y acogen sobre todo a la población emigrante en una primera fase de su instalación.

Dentro de estos barrios debe distinguirse en primer lugar aquellos que a la precariedad de la vivienda unen la precariedad en el derecho a ocupar el suelos, sino que se sitúan también sobre terrenos de propiedad privada o pública, ocupados ilegalmente, aunque contando frecuentemente con la tolerancia de la administración debido a la escasez de viviendas.

Tal como describe Miguel Siguan, las casas se levantan muy rápidamente, a veces en una sola noche, sin licencia de obras ni permiso de habitalidad. La administración, de todas formas, tolera su existencia y acaba finalmente reconociendo el barrio cuando el número de habitantes es ya relativamente elevado. Pero los servicios más elementales pueden tardar todavía varios decenios en llegar.[117]

[117] SIGUAN, Miguel: *op. cit.,* pp. 242-247.

Estos barrios de barracas / chabolas son un elemento fundamental de la trama urbana de las ciudades españolas, hasta el punto de que en algunas grandes aglomeraciones puede representar una cuarta parte de las misma. El aislamiento que existe al principio de la formación del barrio (tras una línea de ferrocarril, un canal o barranco) desaparece con el tiempo por crecimiento del casco urbano o por ocupación del espacio intermedio, integrándose así en el conjunto del tejido urbano.

En lo que se refiere a la componente de explotación de la población que en ellos habita en palabras de Horacio Capel "No se trata de un fenómeno coyuntural, ligado al crecimiento rápido, sino de algo esencial en el tipo de desarrollo urbano de las sociedades capitalistas: en definitiva, un resultado de la esistencia de unas clases sociales explotadas y miserables."[118]

1.6. Procesos humanos

1.6.1. Marginación

La **marginalidad** se define como un problema de organización social. El grupo marginal se define por su falta de participación respecto del bien que debería fluir en forma equilibrada entre los distintos segmentos que componen la sociedad moderna. El grupo marginal no percibe ningún recurso ni beneficio social.

La marginación hay que verla desde dos ópticas, el desajuste psicológico y el problema sociológico:

Psicológico: suele tratarse de desarreglos de la personalidad individual, generados o no por el entorno social o por factores patógenos endógenos al individuo.

[118] CAPEL, Horacio: *op. cit*. p. 55

Sociológico: Son en un gran número de casos una respuesta humana normal a unas condiciones anormales de vida. La mayoría de las situaciones de desorganización social consisten en interpretaciones conflictivas de la aplicación de ciertos valores por distintos grupos sociales.

La vida desviada significa atentar contra la vida del grupo, el grupo mismo tolera siempre un cierto margen de desviación. La delincuencia a pequeña escala siempre es tolerada como freno a las mafias organizadas. El delito es de difícil o imposible erradicación en las sociedades.

Desfase entre el ritmo de cambio y la incapacidad social y psicológica de los individuos para adaptarse a él, suele ser motivo de conductas sociales distorsionadas que tienen como consecuencia actitudes de marginación.

Pobreza

En la conceptualización de la pobreza debemos distinguir entre específica y una pobreza general. La primera se explica por un conjunto de carencias muy determinadas (vivienda, alimentación, educación servicios, etc), que caracteriza a algunos hogares. La segunda resume todas o algunas de esas características en un modo de vida, como forma de marginación.

La situación de pobreza no es un estadio que no deriva sólo de la falta de instrumentos de comunicación sino de no saber hacer uso de esos instrumentos. Pueden existir en la sociedad instrumentos arbitrados para paliar la pobreza, desde asistencia social hasta mecanismos de búsqueda de empleo, que no son usados por desconocimiento.

La dificultad de acabar con la pobreza está precisamente en que es una forma de aislamiento marginal.

Una incapacidad inherente de la población para superar sus desventajas y aprovechar las oportunidades y servicios que teóricamente están a su alcance, sin que el Estado y otros grupos organizados de la sociedad refuercen sistemáticamente su capacidad de organización y de ayuda

recíproca, se ocupen en mejorar la preparación de estos grupos y adapten todos los servicios sociales públicos a sus necesidades y limitaciones especiales.

La pobreza en las sociedades actuales reside esencialmente en la especial visibilidad de las desigualdades que crea la civilización industrial. Es una consecuencia esperada de un proceso de creciente complejidad social e institucional.

"La pobreza en su verdadero sentido es más que simple necesidad; es necesidad mezclada con falta de aspiraciones [...] muchos de los pobres hoy en día (En Estados Unidos), tienen una vivienda adecuada, televisión, teléfono y otros aparatos que indican nivel de vida, pero carecen de esperanza para ellos o sus hijos. [...] los atributos de la pobreza: la ignorancia, la impotencia, la cortedad, la apatía, la desesperanza [...] pueden sentirse empobrecidas cuando ven sus oportunidades para ascender un poco más por encima de ese nivel son bastante limitadas." [119]

La pobreza, a medida que las sociedades se complican, va adquiriendo "visibilidad social" . Los pobres son un grupo o estrato característico. El pauperismo comienza a adquirir una dimensión social: la sociedad debe encargarse de asistir a los pobres, al ser éstos socialmente "visibles".

La sociedad moderna procura aislar a los pobres porque son muchos y porque la sociedad misma contrae un sentimiento de culpabilidad, por eso surgen los nuevos barrios de pobreza: suburbios, chabolas, barracas, etc. en las grandes urbes.

La pobreza en las sociedades modernas no es una cuestión transitoria ni una simple cuestión de deficiencia material; es una cultura especial, es decir, un conjunto de normas y valores que se comparten y se transmiten en un sector dado de la población.

[119] HERMAN, P. Miller: "The Dimensions of Poverty", Ben B. SELIGMAN (ed.), *Poverty as a Public Issue,* New York, The Fres Press, 1965, pp. 20-51.

La nueva pobreza que surge hoy en las áreas urbanas ha de enfocarse como un problema familiar que afecta esencialmente a la unidad familiar. Cuando en una familia aparece un indicador de pobreza específica (paro, orfandad, analfabetismo, falta de vivienda, desnutrición, alcoholismo,…) es muy probable que los demás no tarden en aparecer.

Circunstancias para que la pobreza se de en un lugar determinado:

- A igualdad de salario, o incluso con una mejora sustancial de él, los protagonistas del éxodo rural cuando acuden a las grandes ciudades, a veces resultan en una impensada situación de pobreza al faltarles por un momento un aserie de recursos antes no bien valorados: la agricultura de autoconsumo, la vivienda más barata, el transporte resuelto.
- En las familias con bajo nivel de ingresos los presupuestos para alimentación y vivienda resultan desproporcionados.

1.6.3. Inmigración

El inmigrante y su descendencia es el habitante mayoritario de los barrios marginales. Tras la Guerra Civil se inicia un éxodo rural que duraría hasta la década de los años setenta en los que la crisis económica mundial tuvo como consecuencia una recesión económica que incidió muy negativamente en el desarrollo industrial de una economía no plenamente desarrollada como era la española.

Esta inmigración interior fue sustituida por la procedente de países del llamado “Tercer Mundo”. A partir de la década de los ochenta y sobre todo en la siguiente se incrementó cada año de manera geométrica el número de los individuos que si en un principio tenían una procedencia de la órbita de los países latinoamericanos, la coyuntura política internacional a generalizado el movimiento de grandes grupos de población de la más variada procedencia. Tras la caída de los regímenes comunistas de los países del este de Europa, comenzaron a llegar a nuestro país inmigrantes procedentes sobre todo

de las repúblicas balcánicas y de Polonia. El norte de África, el subcontinente indio, los países del África subsahariana, y el oriente asiático son los lugares de mayor número de individuos.

La mezcla de costumbres en los barrios de recepción ha generado procesos de cohabitación nuevos en nuestro país. Cada grupo mantiene generalmente su cohesión y no hay un proceso de integración verificable. Las particularidades son mostradas de forma explícita generando problemas de convivencia. Se dan fenómenos de xenofobia por parte de las poblaciones autóctonas, independientemente del status social.

Son elementos que situados en los estratos más bajos de la sociedad han hecho ascender a aquellos que ocupaban con anterioridad esta situación con un cambio hacia posiciones políticas conservadoras de segmentos de población económicamente débiles.

A través de películas como *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Las cartas a Alou*, (Monxto Armendáriz, 1990), *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1999), *En construcción* (José Luis Guerín, 2000) etc.. El mundo oculto de estos emigrantes ha sido conocido por un mayor número de españoles.

1.7. Estudios del paisaje marginal

La urbanización marginal y sus causas explicativas desde diversos ámbitos del saber:

a. La idea geográfica del crecimiento espontáneo o no controlado
b. La idea sociológica de precariedad o sub-integración al consumo colectivo
c. La idea macroeconómica de la autoconstrucción física
d. La idea antropológica de la marginalidad social

Metrópolis: Barcelona, Madrid

Barcelona

La formación de barrios marginales en Barcelona tiene según Solà-Morales cuatro fases principales[120]:

- *Primer tercio siglo XX*. Barrios como subproductos de las parcelaciones ciudad-jardín fracasadas. O bien aprovechando bolsas de terreno en pésimas condiciones topográficas
- *Década del los cuarenta*. Ocupan suelo envolvente de la ciudad, pero que por sus condiciones topográficas o según las previsiones de planteamiento no alcanzaría el uso urbano. Cercanos a la ciudad, tamaño pequeño y proceso de ocupación compacto.
- *Década de los cincuenta*. Barrios dependientes de los núcleos comarcales. El crecimiento industrial se ha desplazado a la comarca.
- *Década de los sesenta*. Parcelaciones marginales en suelos alejados de los núcleos comarcales

Madrid

Es en su zona meridional donde se han formando los residuos intersticiales del cinturón obrero, cruzada por el ferrocarril y por el Manzanares: Poblado de Fuencarral, Pozo del Tío Raimundo, Zona del poblado de Orcasitas, La China, Caño Roto, Zona de la Ciudad de los Ángeles.

"Madrid está casi rodeado de un cinturón de suburbios cuyo origen y características son diversos. En general, una condición los homogeniza, es la falta de planificación y de control de su desarrollo. [...] La anexión de los poblados que circunvalaban a Madrid ha incluido en la zona urbana poblaciones de carácter rural que bajo la influencia de la capital han experimentado un crecimiento que no estaban preparadas para soportar. Estos hechos las han transformado de lo que eran en verdadero

[120] SOLÀ-MORALES I RUBIO, Manuel: *Formas del crecimiento urbano*, Barcelona, Edicions UPC, 1997.

suburbio, [...] Tal es el caso de algunas partes de Fuencarral, Manoteras, y la zona noroeste de Tetuán de las Victorias"[121]

En otros casos, el excedente de población que el desarrollo físico de la capital no ha podido absorber, ha tenido que buscar refugio en zonas que por su alejamiento, por estar afectadas por usos industriales, ferroviarios u otros muy ajenos al de la vivienda, escapaban al control establecido por las autoridades urbanísticas.

Un tercer tipo ha nacido también de un desarrollo incontrolado, nos referimos a las parcelaciones ilegales. Estas han tenido como objeto principal grandes expansiones de suelo por entonces agrícola, que prematuramente fueron calificadas de suelo urbano[122].

1.8. Recapitulación

Los barrios marginales que encontramos en la filmografía española son fundamentalmente aquellos que surgen tras la contienda civil, en la década de los años cuarenta, pero fundamentalmente a partir de los años cincuenta en los que por influencia del neorrealismo italiano el cine español empieza a mostrar la vida cotidiana de nuestras ciudades, olvidando las producciones en las que se recreaban momentos heroicos de la historia de España.

Las principales líneas del urbanismo de esta época se pueden agrupar en un urbanismo oficial desarrollado por las unidades administrativas que se crean para la reconstrucción de las ciudades destruidas durante la guerra que son: la *Dirección General de Regiones Devastadas*, el *Instituto Nacional de la Vivienda*, la *Obra Sindical del Hogar*, el *Patronato de Casas Militares* y el *Instituto Nacional de Colonización.* Este urbanismo propició un crecimiento desordenado un cambio en la morfología de las ciudades, con la construcción de bloques de viviendas altos en zonas desiertas sin planificación. La idea

[121] Ministerio de la Vivienda: *op. cit.*, p. 5

[122] Ibíd.

fundamental que presidía este urbanismo estaba en relación con el tipo de estado en el que se había convertido España, un régimen militar, en el que las jerarquías son rígidas y las consignas están por encima de las personas. Con una economía destrozada por la guerra se intenta potenciar la consolidación de una red de ciudades, cabeceras, que garanticen las posibilidades de una economía de autoabastecimiento basada en el sector primario. Partiendo de estas premisas, se establecen diferentes tendencias teóricas que pueden agruparse en cuatro grupos principales: un Urbanismo Historicista, el Urbanismo Falangista defendido, las teorías racionalistas y un Urbanismo Ecléctico.

La formación de los diferentes tipos de barrio marginal en los últimos tiempos tiene dos etapas principalmente una la que resulta de las consecuencias de la guerra en las ciudades españolas y más tarde la que viene provocada por la avalancha migratoria desde el campo a las ciudades.

Los barrios marginales, atendiendo a su morfología, presentan tres tipos principalmente: los barrios históricos, los suburbios y los fenómenos de barraquismo o chabolismo. Pero más que sus características formales lo que define como marginal una zona de la ciudad son los procesos humanos que en ella acontecen, la marginación y pobreza que van fuertemente ligados a los movimientos migratorios.

El análisis de la presencia de estas formas urbanas en el cine español se abordará en el capítulo cinco, en el presente se ha intentado recabar las bases teóricas sobre las que realizar la búsqueda de informaciones, presentes en la filmografía española, útiles para el estudio de los procesos urbanos en barrios marginales.

2. EL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

2.1. Introducción

La articulación de los contenidos, signos, códigos, significantes y significados en la obra cinematográfica no siempre es el resultado de un proceso específico, la singularidad del hecho fílmico radica en su heterogeneidad, tanto formal como de contenidos, técnicas, aportes de otras artes o de sus propios creadores y espectadores.

Se puede afirmar que la ciudad moderna aparece con la revolución industrial contemporáneamente a la fotografía, y anticipa el advenimiento del cine.

Desde que aparece la fotografía como método de reproducción de la imagen que utiliza una mayor complejidad tecnológica se inicia un cambio de concepción en la percepción de la realidad.

La imagen fotográfica es una traslación óptica, química o numérica de la realidad a un soporte físico. Se trata de atrapar el tiempo real en un formato reducido y perdurable. Desde que comenzó a generalizarse su uso se le concedió un valor de autenticidad a todo lo que con esta técnica se simbolizaba, "*La foto es la cultura de la visión. El procedimiento no es importante, lo importante es que la foto es una manera de hacer visible el mundo a través de la tecnología como sirviente de la verdad*"[123]

Actualmente apenas existen dudas sobre el carácter de arte del que son acreedoras estas técnicas de representación de la realidad, tampoco se cuestiona que ambas son a su vez lenguajes, diferenciados por sus condicionamientos técnicos, históricos y estéticos.

[123] RAMÍREZ, José Luis*:* "La construcción de la ciudad como lógica y como retórica". *Astrágalo,* 12, septiembre 1999, pp. 9-24.

El cine es el resultado de la aplicación de la dimensión temporal a la fotografía, y dado el paralelismo que entre ambas formas artísticas tienen en su estudio se han presentado controversias muy similares.

Para Jean Cocteau, "*una película es una escritura en imágenes*" y para Alexandre Arnoux "*el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática*" [124]. A éstas podemos añadir otras reflexiones muy variadas sobre como el cine se configura en un lenguaje nuevo, nacido y desarrollado en el siglo XX, es un lenguaje conocido universalmente. Según Fernando Vela, futbolista de principios de siglo, el cine es el arte más cercano al hombre contemporáneo: "El cine tiene los mismos años que nosotros los primeros futbolistas. Probablemente hace siglos que los hombres no han sentido esa sensación de exacta contemporaneidad—de compañerismo juvenil—con un arte. Tal vez por eso nos sea posible ahora comprender algo del arte"[125].

Existen opiniones contrarias a considerar el cine como lenguaje, como la de Gilbert Cohen-Seat y Gabriel Audisio, el primero afirma que el lenguaje cinematográfico no está suficientemente desarrollado como tal y que sólo puede ser considerado como un estadio primitivo de un conjunto de códigos[126].

El diccionario de la Lengua Española en su primera acepción define lenguaje como "*Conjunto de sonidos articulados con el que el hombre manifiesta lo que piensa o siente*"[127], y en las siguientes acepciones une siempre el concepto "verbal" al de lenguaje. Sólo en su sexta acepción, que

[124] Recogidas en Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p. 21.

[125] VELA, Fernando: "Desde la ribera oscura (para una estética del cine)", *Revista de Occidente* y recogido en *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, pp. 21-64.

[126] COHEN-SEAT, Gilbert: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 129-131

[127] Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Vigésima primera edición, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992, pp. 878-879.

está adjetivada como figurada, se dice "*Conjunto de señales que dan a entender una cosa*"[128]. Si tenemos en cuenta que, la unidad mínima del lenguaje cinematográfico es la imagen y no la palabra hablada, atribuir la categoría de lenguaje al cine resulta cuanto menos discutible.

Algo que sí podemos afirmar con mayor determinación es la consideración artística del cine. Las artes son, entre otras cuestiones, formas de representación y comunicación de realidades materiales o inmateriales. La obra artística está dotada de una carga semántica elaborada, es decir, contiene una serie de significados, significantes y códigos para su comprensión, elementos todos ellos del lenguaje. Tampoco podemos reducir el lenguaje cinematográfico a la nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos y fijarlo en solo esto[129].

Podemos por lo tanto atribuir a cualquier arte la capacidad de comunicar usando unos códigos particulares y también otros comunes a todas ellas. Es más, se conceden a los mensajes elaborados desde presupuestos artísticos una carga de significación superior. De ahí que, las obras de arte, que reflexionan sobre cualquier aspecto de la realidad, en este caso los procesos urbanos, contienen informaciones a las que exclusivamente se accede a través de la especulación del artista.

El semiólogo Christian Mezt clarifica la peculiaridad del cine como lenguaje, según él, el cine es "*un sistema de signos destinados a la comunicación*"[130]. Le atribuye una trascendencia mayor que la de ser un conjunto de significados y lo diferencia del concepto de lengua ya que "*lo que hay de copioso en este lenguaje tan distinto de una lengua, tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados*"[131]. Las unidades significativas del cine no contienen un significado estable, por lo que sitúa al cine como otra de las "*totalidades significantes [...] , como "las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión*"[132]. De

[128] Ibíd.

[129] AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós col. Comunicación Cine, 1996, p. 174.

[130] MEZT, Christian: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973, pp. 32-41

[131] Ibíd.

[132] Ibíd.

igual forma el lenguaje del cine, tiene un impacto mayor en el receptor debido al hecho de usar imágenes trasladadas de forma mecánica y química a un soporte que le confiere una verosimilitud casi fuera de toda duda, es decir, el espectador no distingue entre lo representado y lo real.

Según Mezt, "*Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imágenes de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado*"[133].

En un sentido similar se expresan los italianos Francesco Casetti y Federico di Chio, para ellos el cine presenta una serie de elementos tomados a menudo de otras áreas expresivas, que combinados dan como resultado un flujo de información compleja, "*más que un lenguaje parece un concentrado de diversas soluciones*"[134]. Asimismo al cine características de lenguaje "*Si es un lenguaje, e indudablemente lo es, resulta también serlo un poco por exceso y un poco por defecto [...] El film se nos aparece como demasiado rico y a la vez demasiado vago como para ser efectivamente asimilable a los lenguajes naturales (el lenguaje humano), a los sistemas simbólicos (el lenguaje de las flores), a los dispositivos de señalización (el lenguaje de las abejas)*"[135].

Es interesante la relación entre lo real y lo filmado que describe Marcel Martín, "*Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador*

[133] MEZT, Christian: "El cine ¿lengua o lenguaje?", *Communications*, 5, abril 1965, recogido en *Ensayos sobre la significación en el cine,* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, inserto en el texto número 3, pp. 55-145.

[134] CASETI, Francesco, DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, col. Instrumentos, 2002, p.66.

[135] Ibíd.

con la película, relación que va desde la creencia ingenua en la realidad de lo real representado, hasta la percepción intuitiva o intelectual de los signos implícitos como elementos de un lenguaje"[136].

Por otra parte los estudios semiológicos del arte van a proporcionar un material de gran valor a la semiología del cine, las investigaciones sobre la imagen pictórica o fotográfica aclaran muchos de los problemas de la imagen fílmica. Para la semiología la obra de arte es un mensaje que sirve de intermediario entre su autor y un número indeterminado de receptores, un texto compuesto por signos a los que cada receptor puede atribuirle un significado propio[137].

La necesidad de un lenguaje cinematográfico no se manifestó desde el inicio del cine. En su primera etapa, la de los pioneros, era una reproducción mecánica de espectáculos y de puesta en escena teatral, no era necesaria la elaboración de unos códigos propios. Cuando a partir de una segunda etapa que se puede situar entre 1910 y 1915 el cine, al intentar reconquistar un público que estaba cansado de ver escenas de la realidad sacadas de contexto y reproducidas sobre la pantalla, afronta el reto de narrar historias, es entonces cuando necesita formalizar un lenguaje específico.

A esta etapa de planteamientos más primarios le sigue la del gran salto cualitativo que supone la utilización del montaje, importante aportación del cine soviético que supuso la conquista de un fenómeno esencial para la especificidad del lenguaje del cine.

Durante las décadas de los años treinta y cuarenta, se alcanza la madurez del lenguaje cinematográfico, estamos en lo que se denomina etapa del "Cine clásico". Con la irrupción de lo que se dio en llamar "Nuevos cines" – Nouvelle Vague, Free Cinema,... - se subvertiran todas las reglas anteriores y se rompe el proceso evolutivo de este lenguaje.

[136] MARTÍN, Marcel: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p.23.

[137] URRUTIA, Jorge, "Introducción", Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973, pp. 7-12.

2.2. La imagen cinematográfica

"*El oído despierta la mente con más lentitud que el ojo*"[138], dijo Horacio en su *Arte poética* al comparar el efecto de la escena con el de la narración verbal.

La imagen cinematográfica es consecuencia directa de aplicar el factor tiempo a la fotografía. Por lo que puede decirse que muchas de las características de la imagen fotográfica podrían aplicarse a la cinematográfica. La fotografía constituye el eslabón final entre la capacidad de ver y la de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin tener una capacidad artística. Ha constituido el paso de ser elementos secundarios en la transmisión de informaciones a constituirse en el primordial, "*al ver experimentamos de manera directa lo que sucede, [...] nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber*"[139].

En lo que se refiere a su valor como transmisoras de información Jean Mitry establece una diferencia fundamental entre imagen fotográfica y fílmica, la primera constituye por su carácter estático el valor de signo[140], mientras que el cine, representa el reflejo de una situación en que la complejidad de los contenidos la dotan de elementos de validación objetiva y automática. Es una traslación a un soporte físico, – ya sea mediante un proceso químico, magnético o de codificación digital – de una realidad objetual, de forma que sea posible su posterior reproducción. La fotografía de un individuo guarda la huella de su presencia[141].

Pero si una imagen cinematográfica contiene una información objetivable y contrastable con la realidad representada, contiene también unos significados otorgados tanto por el realizador de la misma como por el espectador que la percibe a través de sus condicionamientos culturales o individuales.

---

[138] HORACIO FLACO, Quinto: *Arte Poética,* Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1998.

[139] DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 19.

[140] MITRY, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Akal Comuniciación, 1990, p. 24.

[141] Ibíd.

2.2.1. Valor objetivo

La imagen cinematográfica devuelve exacta y totalmente lo filmado previamente. Es por definición una percepción objetiva, está dotada de todas las apariencias de la realidad. Como realidad tomaremos la noción de realidad sensorial, el mundo visual con todos sus accidentes y características físicas[142]. Incluso teniendo en cuenta que los medios digitales han permitido una manipulación sofisticada de la imagen, la modificación de las imágenes por medios más manuales es tan antigua como la propia fotografía. Las fotografías y las grabaciones de imagen en movimiento – ya sea en soporte magnético o en celuloide – han sido admitidas tradicionalmente como pruebas en procesos judiciales.

La imagen fílmica está dotada de elementos que apoyan la sensación de realidad por encima de las imágenes pictóricas, escultóricas o fotográficas. En primer lugar, el movimiento, es la característica más particular del cine, a ella va unido el concepto de tiempo, aunque la realidad no aparece ante el espectador como una situación estática, sino que trascurre en un determinado espacio de tiempo[143]. Al movimiento ha de añadirse el sonido, que permite contextualizar en un entorno más real la escena, acción o la historia que se presenta[144]. El color no es exclusivo del cine, pero su ausencia resta información contrastable[145], ello no impide que el espectador configure una evocación o recreación subjetiva de la realidad, que amplía la connotación del mensaje aunque lo aleje de una información fidedigna.

Si bien el espectador sabe la diferencia entre lo real y su representación en la pantalla, la diferencia no es física sino psicológica, en la actualidad somos plenamente conscientes de la distinción entre cine y realidad[146] sin embargo la sensación de realidad del cine produjo en los inicios de su exhibición pública reacciones inesperadas en espectadores neófitos. Suficientemente conocida es la

---

[142] VILLAFAÑE, Justo: *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, col. Medios, 2002, p. 29.

[143] PEZZELLA, Mario: *Estetica del cinema*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 2001, pp. 55-58.

[144] RÓDENAS PALLARÉS, José M.: *La comunicación cinematográfica*, Badajoz, Diputación de Badajoz. Servicio de Publicaciones. Colección Cine, 2000, p.222.

[145] ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós col. Comunicación Cine, 1986, p. 23.

[146] PERKINS, V.F.: *El lenguaje del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, p. 85.

anécdota de los espectadores que huyeron aterrados ante la proximidad de la locomotora en la proyección de uno de los primeros filmes de los hermanos Lumière, *Entrada del tren en la Estación de Ciotat* (1895); también en la Rusia zarista en la actual población de Gorki los campesinos incendiaron la barraca de proyección creyendo que se trataba de un acto de brujería cuando vieron aparecer al zar en la pantalla; en parecido contexto en un cine de un pequeño pueblo meridional italiano poco después de la Segunda Guerra Mundial, los espectadores huyeron cuando cayeron cascotes del techo mientras en la pantalla se mostraba una erupción volcánica.

Otro factor que influye a la hora de otorgar un carácter de información objetiva a la imagen fílmica es la repetición, en el caso concreto de la imagen urbana, para Pierre Sorlin[147], se conoce el recurso de la reiteración en la representación de diversos iconos de las ciudades o de paisajes urbanos reconocibles que confiere a las imágenes una relación directa con la realidad. Una mayoría de espectadores de cine podrían citar y reconocer elementos característicos presentes en un gran número de ciudades, sin haber estado en ellas.

Las imágenes no tienen por si mismas la capacidad de enunciar conceptos, Grombich señala que , "*La imagen visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, que su uso con fines expresivos es problemático y que , sin otras ayudas, carece en general de la posibilidad de ponerse a la altura de la función enunciativa del lenguaje*"[148], esto es, no se puede mostrar el concepto de amistad o amor a través sólo de imágenes e incluso realidades más materiales como ciudad o árbol, no se muestra el concepto, sino una ciudad o un árbol en concreto que ejemplifican el concepto general. Por lo tanto la imagen vehículo para la transmisión de realidades concretas por lo que en su percepción se estima esta faceta como una cualidad intrínseca, la imagen muestra una realidad.

147 SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Barcelona, Paidos Comunicación Cine, 1996, p. 112.

148 GOMBRICH, E.H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate, 2000, p. 138.

2.2.2. Valor subjetivo

Según la definición de Aristóteles, percepción es el proceso responsable de la selección de la realidad.

De acuerdo con ella en la consecución de la obra cinematográfica hay que tener en cuenta que como obra de autor, éste escoge de la totalidad de la realidad aquello que es concluyente, a su entender, para la comprensión del mensaje. Según Marcel Martín "*su influencia sobre la cosa filmada es determinante y, a través de él, la función creadora de la cámara es fundamental. La realidad que entonces aparece en la imagen, [...] es el resultado de una percepción subjetiva del mundo, la del realizador*"[149].

En palabras de Joan Fontcuberta "*El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia. […] Detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos*"[150].

La imagen real puede ser sustituida por la imagen representada, y perder valor la real en la confrontación de ésta con la imagen subjetiva. La verdad no ejemplifica tan bien la realidad como la mentira, pero ésta ha de responder a la intención de ser el reflejo de lo cierto.

Las imágenes fílmicas tienen según Henri Agel, *intensidad, intimidad y ubicuidad*[151]: intensidad, porque la imagen, en especial aquellas tomadas en primer plano, tienen una fuerza casi mágica de penetración dentro de lo representado; intimidad, porque permite adentrarse en facetas inaccesibles de los personajes o cosas; ubicuidad, porque trasporta libremente a través del espacio y del tiempo. De forma que la acumulación de datos subjetivos en el espectador modifica e intensifica el contenido subjetivo y emocional del cine.

---

[149] MARTÍN, Marcel: *op. cit.* pp. 36-40

[150] FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 17.

[151] AGEL, Henri: *Le cinéma,* Tournai-París, Casterman, 1955, p.7.

2.2.3. Valor significante

"Uno de los reyes moros de la ciudad portuguesa de Faro mandó plantar almendros en las llanuras que rodean la ciudad para que cuando floreciesen en invierno mitigaran la nostalgia que su esposa, una princesa nórdica, sentía de la nieve."

Ninguno de los ciudadanos de la meridional Faro asociaría la imagen de las flores de los almendros a campos nevados. La imagen de los almendros en flor solo sugerirá campos nevados en las personas que tienen esta imagen asimilada, es decir, en la princesa nórdica que los ha visto desde su infancia. La imagen, cualquier imagen, puede presentarse como evocadora, subjetiva, cargada de intención, seleccionada para conseguir un fin o simplemente ser la representación fidedigna de una realidad. En cualquier caso, requiere para su interpretación que el espectador tenga las claves que permitan descifrar el contenido de su información. Depende también de los contextos mentales del espectador: cada individuo posee unas aficiones, instrucción, cultura, opiniones morales, políticas y sociales, perjuicios e ignorancias[152].

Las imágenes fílmicas muestran, no demuestran. Están cargadas de ambigüedad. Contienen dos tipos de dialécticas que nos permiten establecer sus significados. Una dialéctica interna que pone en relación los elementos que están presentes en una misma imagen, y una dialéctica externa, relaciona dos imágenes[153]. En ésta es fundamental la labor de montaje, ya que la carga de significados son resultado de la intención del autor[154].

De ese hecho podríamos inferir que toda película es susceptible de tantas interpretaciones como espectadores. Aunque se ha de tener en cuenta que el asunto global de la película, si está bien planteado, será reconocido por una gran parte del público, ya que entre las claves para su comprensión

[152] SIMMEL, Georg: "Transformaciones de las formas culturales",*El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Editorial Península, 1986, pp. 133-138.

[153] MARTIN, Marcel: *op. cit,* p. 32.

[154] PEZZELLA, Mario: *op. cit*, pp. 87-90.

están los factores culturales, que son comunes. Resulta interesante comprobar como cambia la consideración de un film con el paso del tiempo[155].

2.2.4. Valor estético

La fotografía crea sus propios estereotipos: de las sociedades, de situaciones vitales, de arquetipos personales, de periodos históricos o de cualquier asunto relativo al hombre, tanto en su experiencia personal como social. Estos estereotipos configuran un lenguaje universal de imágenes recurrentes, cuyo significado es conocido por el espectador, por ejemplo: *"Una imagen eficaz require, la identificación de un objeto, [...] en segundo término, la imagen debe incluir la relación espacial o pautal del objeto con el observador y con otros objetos. Por último, este objeto debe tener cierto significado, práctico o emotivo, para el observador"*[156].

Cuando uno de esos estereotipos se representa fotográficamente conlleva una comprensión rápida de todo el conjunto de informaciones que configura el universo que rodea a la narración. Las vivencias personales, completan las informaciones que no se muestran.

Dicho proceso permite que las imágenes que muestra la fotografía, al ser unidas a la propia experiencia vital, induzcan al espectador a atribuirles una verosimilitud fuera de toda duda. Incluso puede llegar a incorporarse a la propia galería de vivencias personales, aquellas historias representadas (no vividas en la realidad), cuya proximidad sentimental tiene un impacto emocional que lleva a confundir ficción con propia realidad.

La valoración sensible de una película, apreciación estética, comporta por parte del espectador una posición de lejanía mental, que permita discernir entre lo real y lo reflejado.

---

[155] KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física,* Barcelona, Paidós col. Comunicación Cine, 1989, p. 204.

[156] LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, p. 17.

2.3. Elementos del lenguaje cinematográfico

Si como ya hemos referido no podemos afirmar que el cine constituya un lenguaje, no podemos sin albergar dudas referirnos a una gramática que lo ordene. También ha de significarse que algunos de los autores que son favorables a la opinión de conceder el *status* de lenguaje al cine, dudan de hablar de gramática por analogía con el lenguaje verbal.

Lo que sí se puede hacer es describir aquellos elementos que aún no siendo específicos de cine, permiten la elaboración de mensajes, que son generalmente aceptados y usados, y reconocidos por los espectadores, receptores de la obra.

2.3.1. Elementos: elipsis, transiciones, diálogos, espacio y tiempo

La elipsis es elección, significa tomar aquello que se considera interesante y así mostrar para hacer inteligible la historia. En palabras de Fernández Díez y Martínez Abadía "*es un mecanismo narrativo que consiste en presentar únicamente los fragmentos significativos de un relato. Es consustancial con la esencia del audiovisual donde podemos representar generalmente escenas sugerentes y no secuenciales que alargarían las secuencias narrativas tanto como la vida misma*"[157]. Desempeña funciones rítmicas, dramáticas y narrativas con el fin de facilitar a los espectadores la lectura de las películas[158]. No es una cualidad particular del cine ya que existen tanto en la literatura como en teatro. Su uso singularizado ha permitido que el cine a través de este elemento, consiga un alto grado de comprensión. El descubrimiento de la elipsis como elemento articulador de narraciones en el cine no aparece hasta la segunda década del siglo XX. Según García Jiménez[159] las razones que avalan el empleo de las elipsis pueden ser de índole lingüística cuando el narrador ha de seleccionar los

[157] FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico, MARTÍNEZ ABADÍA, José: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós col. Papeles de comunicación, 1999, p. 83.

[158] GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Editorial Cátedra, 1996, p. 185.

[159] Ibíd. p. 183.

significantes icónicos. Dramática cuando se precisa ocultar instantes decisivos para desde la acción elevar la temperatura del relato o cultural cuando se trata de omisiones por argumentos éticos, ideológicos, políticos o religiosos. En la película *Alma de Dios* [160] la protagonista emigra desde su pueblo a Madrid andando. Del trayecto, que dura días, sólo se ven los mojones de la carretera con las indicaciones kilométricas de lo que falta para el destino y un par de planos de la protagonista enjugándose el sudor, en total no llega a un minuto de película. Las posibilidades narrativas son espectaculares cuando se hace un uso adecuado de lo que se presenta, y de lo que no se muestra, pero que todo el público conoce. Permite sintetizar horas de la vida real en segundos, he incluso años en minutos, siempre que todo aquello que no se muestre se conozca, o pueda ser interpretado, por parte del espectador.

La tipología de las elipsis atendiendo al carácter argumental de un film determina dos categorías fundamentales:

a) de *estructura* cuando están motivadas por razones dramáticas. Son las que ocultan la información que desvelaría completamente la trama que mantiene el suspense de la historia, o que esconden hechos de la historia que de ser mostrados cambiarían el tono general. Estas elipsis pueden ocultar información de una manera objetiva, con la supresión total de lo que no se quiere mostrar, o de forma subjetiva al presentar la historia desde el punto de vista de uno de los personajes implicado en ella.

b) elipsis de *contenido* están motivadas por la censura de todo aquello que social o políticamente se considera inaceptable. Muchos tabúes impiden mostrar en pantallas situaciones como las que aparecen en la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov y que no están presentes en ninguna de las versiones cinematográficas. En España la censura se instaura desde los inicios del cine, pero fue desde el inicio de la Guerra Civil cuando el bando insurgente muestra un interés especial por su sistematización. Funcionó organizadamente desde 1941 hasta 1977, auque sólo a partir de 1963 tuvo unas normas por escrito. El caso más espectacular de esta etapa lo constituyó el episodio de la prohibición de exhibición

[160] *Alma de Dios* (Ignacio F. IQUINO, 1941)

de la película ya rodada *El crucero Baleares*[161], que filmada con la colaboración de la Armada Española para exaltación de la gesta militar protagonizada por la tripulación de esta embarcación, no fue del gusto de las autoridades del Ministerio de Marina y la película nunca fue comercializada[162].

Las elipsis no siempre han de materializarse en la supresión, en muchos casos lo que se suprime sólo es la imagen, y permanece el sonido, en otros la cámara se desenfoca o nos puede mostrar detalles insignificantes de un todo.

Siguiendo la sistematización de Sánchez Biosca[163] sobre transiciones y enlaces (raccord), se advierte que siendo la obra cinematográfica una conjunción de un número indeterminado de secuencias, la forma en la que se hace el tránsito entre unas y otras determina la comprensión global de la historia. Se estaría hablando por analogía, de los signos de puntuación utilizados en el lenguaje escrito.

Los procedimientos visuales de transición de una escena a otra más usuales son en la clasificación establecida por Fernández Díez y Martínez Abadía[164]: el cambio de plano por corte seco, es decir pasar de una imagen a otra sin ningún elemento de transito; la apertura en fundido y el cierre en fundido o fundido a negro, marca una pausa intensa tras la que se redefinen las coordenadas de la acción; el fundido encadenado que es una técnica fotográfica de encabalgamiento de imágenes, es una forma gradual de paso; el barrido, consiste en pasar de escena a través de una panorámica rápida; las cortinas y los iris, son transiciones geométricas en las que una imagen sustituye a través de ocupar su espacio físico mediante el arrastre o ampliación.

---

161 *El crucero Baleares* (Enrique DEL CAMPO, 1941)

162 GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981, p. 67.

163 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós col. Comunicación Cine, 1996, p. 150.

164 FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico, MARTÍNEZ ABADÍA, José: *op. cit.*, p.85

Los enlaces entre secuencias se fundan en analogías de tipo: plástico, esto es, la semejanza como base de la unión que puede darse por el contenido material, por la dimensión estructural o dinámica; los de orden psicológico basados en el contenido nominal o en el intelectual.

Los diálogos no son exclusivos del cine pero si aportan a éste una parte importante del acopio de informaciones. La invención del cine sonoro supuso que la palabra se fijase al mismo soporte físico (el celuloide) que la misma imagen, con la que va sincronizada. Permiten identificar e individualizar a los personajes, confiriéndoles las características de aquellos que se expresan como ellos, tanto sea por el idioma, como por el nivel cultural expresado a través de la utilización del lenguaje, por los acentos propios de diversas regiones idiomáticas. La generalización del doblaje en las películas en habla foránea, en opinión de Jean Mitry[165], quita al espectador una gran parte de estas informaciones e incluso llega a hacer incomprensible la historia cuando ésta se basa en equívocos provocados por el uso de diferentes lenguas en la misma película.

En el cine las imágenes pueden ser explícitas, sin los diálogos, que en ocasiones pueden resultar redundantes. Pueden estar elaborados de manera teatral, esto es, para ser recitados delante de la cámara o bien usando todos los recursos cinematográficos que permiten una mejor adecuación al medio (elipsis, alusión, voz en off)

La configuración del espacio propia del medio cinematográfico es singular y permite una gran maleabilidad, para Jean Epstein "*Nunca antes del cine, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera*"[166], el cine introduce al espectador en un universo de miradas imposibles para la naturaleza humana, sitúa al espectador en lugares a los que difícilmente llegaría, he incluso permite recrear aquello que resulta imperceptible para la vista humana.

[165] MITRY, Jean: *op. cit*, pp. 108-113.

[166] EPSTEIN, Jean: *Le cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947, p. 103.

Las características que establece García Jiménez[167] para el espacio audiovisual son: su naturaleza, la magnitud, calificación, identificación y definición, la finalidad referente, la relación con otros espacios, con los propios personajes, con la acción que se desarrolla y con el tiempo en que ocurre.

Los espacios representados son dramáticos si se hace énfasis en el lugar donde se desarrolla la acción, o plásticos si se atiende al espacio constituido por la imagen y sometido a reglas estéticas. Los espacios cinematográficos también pueden ser reproducidos o creados. Al analizar aquellos que aparecen en la obra fílmica debemos asimismo tener en cuenta el trabajo de Enrique Tora[168] sobre aquello que queda fuera del encuadre y su relación de proximidad con los márgenes de lo que sí vemos, el concepto de campo y contracampo, que permite al espectador no solo interpretar lo que aparece en la imagen representada sino también aquello que puede intuir que rodea la misma. Esto permite introducir una componente subjetiva fundamental, la imaginación del público.

El espacio cinematográfico permite al espectador el don de la ubicuidad, ya que puede estar presente en todos los lugares donde se desarrolla la historia por lejanos que estén y también permite visiones de espacios reales a los que difícilmente podría acceder (vista de pájaro, fondos marinos, subsuelo de las ciudades, cortes trasversales de edificios,…)

El dominio del tiempo, gracias al montaje, es una de las aportaciones fundamentales del cine en la elaboración de obras artísticas. Según Marcel Martín[169] el cine introduce una triple idea de tiempo: el tiempo de la proyección (la duración de la película), el tiempo de la acción (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la percepción (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador).

---

[167] GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Editorial Cátedra, Signo e imágnes col. Manuales, 1996, pp. 348-351.

[168] TORA TORTOSA, Enrique: *Desarrollo congnoscitivo y comprensión cinematográfica*, Madrid, Instituto Nacional de Publicidad, 1976, p. 19.

[169] MARTÍN, Marcel, *op. cit.,* pp. 235-243.

Al analizar el tiempo narrativo de un film se han de tener en cuenta la categorización de García Jiménez[170] de las variables analíticas de convencionalidad: la dirección, el flujo, la magnitud, la velocidad y la perspectiva.

El control del tiempo en el cine permite al espectador descubrir procesos naturales ocultos de otra manera. Al acelerar el tiempo podemos ver florecer un árbol, o cómo sucede un eclipse, su ralentización nos permite ver la corona que se forma al caer una gota sobre una superficie líquida, el vuelo de las aves, etc. También se puede detener el tiempo o parte de él como en el film *Paris qui dorme*[171].

Una película puede utilizar estructuras temporales diversas, en su totalidad o bien haciendo uso de varias de ellas. Las principales estructuras temporales serían: el tiempo *condensado*, que es el usado generalmente, es aquel que resume en aproximadamente entre noventa y ciento veinte minutos una historia que puede transcurrir realmente entre un día y cientos de años; el tiempo *fiel*, pocas veces utilizado en largometrajes que presenta la acción sin elipsis temporales; *intertemporalidad*, esto es, el uso arbitrario del tiempo, puede ser la representación en una misma escena de hechos acaecidos en tiempos distintos; el tiempo *no lineal*, cuya nomenclatura más usual es la inglesa, *flashback*. El uso de esta no linealidad en el tiempo permite la incorporación de elementos subjetivos estéticos o dramáticos[172].

2.3.2. Códigos cinematográficos: visuales, gráficos, sonoros y sintácticos

La lengua facilita en todo momento la permutación de los polos de locutor e interlocutor, esto es, permite la existencia de un diálogo.[173] El cine no posee esta cualidad innata a la lengua, pero a través de los llamados códigos cinematográficos, al igual que la globalidad del lenguaje del cine, se

[170] GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.,* pp. 380-385.

[171] *Paris qui dorme* (René CLAIR, 1927).

[172] GARCIA JIMENEZ, Jesús: *op. cit.,* pp. 397-401.

[173] AUMONT, Jacques et al.: *op. cit.* pp. 181.

pueden establecer diversas interpretaciones personales, propias de cada interlocutor/espectador. Cuestión esta que resta efectividad al conjunto, pero es cierto que existe una colección de posibilidades bien estructuradas, en las que los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes.

El carácter propio del lenguaje cinematográfico, que hace uso de diversos tipos de significantes[174] (imagen, música, palabra o texto) y que utiliza también diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos), dificulta la unidad del código.

Debe también significarse que los códigos varían de una realización a otra, que el uso que cada director puede hacer de los códigos comunes es muy libre, de estos deben descubrirse, como más usuales, los agrupados alrededor de los tipos de significantes que se desarrollan.

2.3.2.1. Códigos visuales

Son aquellos que proceden de la imagen y de sus características físicas percibidas por el espectador de a través de la visión, de ellos destacan aquellos que resultan de la capacidad icónica de la imagen, esto es de la capacidad semántica que posee la imagen de trasmitir no solo su significado aparente.

Los códigos icónicos, según Francesco Cassetti[175] permiten al espectador explorar los mensajes que presentan las imágenes y relacionan estas con sus conceptos. Su categorización atendería a su uso para denominar, transcribir, componer, otorgar plasticidad o permitir su examen. Suelen ser utilizados aquellos universalmente reconocibles, aunque las razones culturales puedan variar su contenido. Permiten reconocer a los personajes buenos de los malos, los lugares de ocio de los de trabajos, metrópolis de pequeños poblados…, de un simple golpe visual.

[174] CASSETTI, Francesco et al.: *op. cit*. pp. 96-98.

[175] CASSETTI, Francesco et al.: *op. cit.* pp. 80-83.

La composición fotográfica de las imágenes, en el cine resulta de añadir el factor tiempo a la fotografía. Pueden resumirse en cuatro los códigos fotográficos del cine, según la clasificación establecida por Cassetti[176]:

- la *perspectiva*, con la que se intenta suplir la falta de una tercera dimensión, otorgando a las imágenes naturalidad y estabilidad como describe Ródenas Pallarés[177].

- el *encuadre*, es decir, la elección de que es lo que entra dentro de la imagen, y que queda fuera, incluyendo la manera en la que se ejecuta[178]. A través de la colocación de la cámara en una determinada distancia de lo filmado, y el uso de unas diferentes escalas para los campos y planos. Podemos hablar de diferentes tipos de campos: largísimos, largo, medio; planos[179]: americano, primer plano, primerísimo plano, detalle; grados de angulación de la cámara[180]: encuadre frontal, picado, contrapicado; grados de inclinación: normal, oblicua o vertical.

- La *iluminación*,[181] existen básicamente dos formas de iluminar: que sea muy neutra, que no añada información y ofrezca unos resultados realistas; una iluminación presente, que altere los significados objetivos de lo filmado incluyendo connotaciones deseadas.

- Blanco y negro y el color. La utilización como opción habitual de cada uno de ellos ha variado desde el descubrimiento de la técnica del color, en el que lo

[176] Ibíd. pp. 84-91.

[177] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit.* pp. 132-136

[178] CASSETI, Francesco, DI CHIO, Federico: *op. cit.,* pp. 132-135

[179] ROMAGERA I RAMIÓ, J.: *El lenguaje ciematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991, p. 18

[180] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit,* pp. 153-158

[181] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit*, pp. 123-128

normal era el blanco y negro y el uso del color conllevaba una serie de dificultades y de condicionantes. En nuestra época el uso del blanco y negro se hace exclusivamente cuando se desea resaltar la condición de cine de autor o por que sustrayendo la información cromática se acentúa el cariz que se le pretende dar a la película. La elección de determinadas correcciones cromáticas también aportan matices.[182]

La movilidad es el código visual más singular del cine. Ninguna de las artes plásticas lo poseen, sólo el teatro puede denotar también el movimiento.

La movilidad puede darse tanto en los objetos representados, como en la cámara que los filma. Aquí citaremos escuetamente los movimientos de cámara mas usuales[183]:

- Panorámica, en la que la cámara se mueve sobre su propio eje, tanto vertical, horizontal u oblicuamente.
- El zoom,[184] que aún no tratándose de un movimiento real de la cámara, ya que se consigue a través de la movilidad de las lentes, si confiera una gran sensación de movimiento a lo filmado
- El traveling[185], es el movimiento de cámara por excelencia, se ejecuta situando sobre cualquier elemento móvil la cámara. Uno de los travelings más llamativos del cine español tuvo lugar una filmación de 1908, en la que se situó una cámara en el tranvía que recorría desde el Puerto de Barcelona hasta la Plaza de Lesseps. De forma que nos proporciona un recorrido trasversal de la ciudad, con una información visual interesantísima, guardando imágenes actualmente inexistentes.

[182] DONDIS, D.A.: *op. cit,* pp. 64-69.

[183] MARTIN, Marcel: *op. cit,* pp. 51-62

[184] LAMET, Pedro M., RÓDENAS, José M. et al.: *Lecciones de cine, Tomo I Introducción y Teoría*, Bilbao, Editorial Mensajero del Corazón de Jesús, 1969, p. 81

[185] Ibíd.

El traveling[186] es uno de los recursos del cine que mayor subjetividad aporta, permite introducir visiones y recorridos mentales y oníricos imposibles en cualquier otro tipo de representación de la realidad.

2.3.2.2. Códigos gráficos

Son cualquier forma de escritura sobre las imágenes, y que no forman parte de ellas, los letreros de los edificios o las señales de tráfico presentes en lo filmado no se pueden considerar códigos gráficos. Según la descripción de Cassetti [187] se pueden dividir en:

a) Los didascálicos son los que sirven para integrar lo que vemos en imágenes: diálogos en el cine mudo, referencias a los lugares donde sucede la acción (cuando se cambia de ciudad), indicaciones sobre el tiempo transcurrido entre una escena y otra "*Dos años más tarde…".* Pueden ser breves frases o textos más amplios que contextualizan una época histórica o las características de determinada ciudad o lugar.

b) Los títulos están presentes al inicio y al final, nos dan información técnica o aclaraciones sobre la película. Suelen incluir los componentes del reparto y los créditos del equipo técnico, así como información sobre los lugares de rodaje, banda sonora, característica técnicas….

c) Los subtítulos, situados en la parte inferior de la pantalla, sobre impresionados en la imagen, sirven para traducir al idioma del lugar donde se proyecta, o bien la totalidad de la película, manteniendo la versión original de las voces de los actores, o bien fragmentos insertos en idiomas distintos (personajes extranjeros, canciones).

[186] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit.,* p. 162

[187] CASSETTI, Francesco et al.: *op. cit.* p. 96.

d) Los elementos textuales que aparecen insertos en la imágenes de las películas suelen tener una incidencia en la trama de la misma y permiten incluir informaciones que han de tener las características propias de lo verbal frente a las de lo visual.

2.3.2.3. Códigos sonoros

Los factores sonoros de una película fundamentalmente son de tres tipos según la división de Angel L. Hueso[188]: la voz humana, los ruidos y la música. Pero se ha de prestar especial atención a donde se encuentra la fuente emisora del sonido. En cuyo caso lo sonoro se divide en: *in*, cuando la fuente está presente en el encuadre; *off*, cuando está fuera de la imagen; *over*, cuando la naturaleza del sonido no está presente, (recuerdos, pensamientos)[189].

La voz, lo hablado, como código tiene una serie de condicionantes que se debe valorar. En primer lugar el idioma en la que se trasmite, si la copia que se ve mantiene la información de la lengua original, o si por el contrario se está frente a una versión doblada, en cuyo caso se pierde parte de la obra y se desconoce hasta que punto está tergiversada. Se ha de tener en cuenta si la voz que se ha incluido en la banda sonora es la original de la escena filmada o si se trata de una grabación de estudio. En el primer caso, la "toma directa", añade verosimilitud a la historia, pero hace que se pierda la posibilidad de sofisticar los mecanismos dramáticos.

Los ruidos insertos en una banda sonora tienen un carácter similar al de la voz, sin la complejidad de una lengua. Sirven para consolidar los ambientes creados, dan sensación de realidad a las escenas. Actúan como nexos de unión entre diferentes situaciones. Ofrecen pistas de lo que no se ve,

[188] HUSEO, Angel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 50.

[189] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit.,* pp. 233-234.

e incluso puede asumir una función menos obvia y funcionar para remarcar situaciones, cortes o provocar sensaciones[190].

La música suele situarse en *over*, aporta a la película una dosis mayor de subjetividad. Remarca lo ambiguo y apela a la zona más sensorial y sentimental del espectador. El uso de la música es prácticamente universal en todas las filmografías. La forma de inclusión dentro de la película va desde la más realista, es decir, situar la fuente de la música en escena, una orquesta, radio o aparato de reproducción musical, hasta la menos natural, pero no por ello menos asumida por parte del espectador que es la inclusión de piezas musicales sincronizadas con las imágenes[191].

2.3.2.4. Códigos sintácticos

Son aquellos en descripción de Cassetti[192], que se encargan de regular la asociación de los signos y su organización en unidades progresivamente más complejas. Las asociaciones más frecuentes pueden ser: por identidad, por analogía, por contraste, por proximidad y por transitividad.

2.4. El montaje

Constituye el elemento más singular que contiene el lenguaje cinematográfico. El montaje como concepto no es más que ordenar los planos rodados para dar a la película una unidad que favorezca su comprensión, Ródenas Pallarés describe[193] "*el montaje, como acción física, no es otra cosa que el trabajo de empalmar los fragmentos de película, resultado de las diversas tomas obtenidas durante la realización de un rodaje. Pero una acción tan material y mecánica, [...] obedece a razones tanto*

[190] LAMET, Pedro et al.: *op. cit.* pp. 175-177.

[191] FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico et al.: *op. cit.,* pp. 206-210.

[192] CASETTI, Francesco et al.: *op. cit*, p. 104.

[193] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *op. cit*, p. 298.

intrínsecas como circustanciales de la propia imagen cinematográfica de su característico decurso espacio-temporal y en subordinación a un discurso descriptivo, narrativo o dramatico gobernado por un modelo o estructura de orden superior." Lo interesante de este proceso es descubrir cómo a través de esta ordenación se pueden crear reacciones mentales en el espectador, que apelan a lo subjetivo, poético y onírico. Se dotó al cine de su herramienta más valiosa para pasar de ser un entretenimiento o curiosidad de barraca de feria a un arte plenamente consolidado.

El montaje, que es un elemento creativo, supone la elección de unos materiales sobre otros, está en todo momento sujeto a una intencionalidad. Montar no es solamente, como indica Romagera[194], manipular los espacios y tiempos en los que se han impresionado la historia, sino seleccionar, ordenar y definir las imágenes y sonidos que conformaran la comprensión de la película. Para Marcel Martin[195] depende del grado de intención de provocar en el espectador sentimientos o sensaciones, el autor francés[196] habla de un *montaje narrativo*, cuando se pretende de hacer comprensible el desarrollo de la acción y trata de *montaje expresivo* cuando la intención es impactar sensorialmente en el espectador para provocar en él procesos interactivos de orden psicológico.

La industria norteamericana consciente de la importancia del montaje, consiguió que se atribuyese a la productora, es decir a la dueña legal de la obra cinematográfica, la propiedad intelectual de la misma. El director puede ver modificada sustancialmente su obra por imposición de la entidad que financia la película. Este tipo de situaciones impone una autocensura por motivos comerciales que merma las posibilidades artísticas.

En el montaje, según Roland Barthes[197], se pueden distinguir tres niveles de significados: informativo, simbólico y un tercero que define como "*evidente, errático y obstinado*".

[194] ROMAGERA I RAMIÓ, Joaquim: op. cit., p. 35.

[195] MARTIN, Marcel: *op. cit.,* p. 168

[196] Ibíd.

[197] BARTHES, Roland: *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Ed. Einaudi, 1985, pp. 40-60.

El montaje cinematográfico se basa en la concatenación acertada de una toma con otra. Para conseguir esto se apoya en el proceso psicológico de la tensión mental, es decir, mantener en el espectador la atención mediante un continua atención. Jacques Aumont[198] indica que para lograrlo cada toma debe de tener información que no contenía la toma anterior y debe tener carencias que se subsanen en la siguiente.

Marcel Martin[199] define *toma* como el fragmento de película que se imprime desde que la cámara se pone en funcionamiento hasta que se detiene. La suma de tomas da como resultados *escenas* y *secuencias*. El concepto escena deriva del teatro y hace referencia a una misma situación espacial o temporal, mientras que secuencia, que es propiamente cinematográfica, es la suma de tomas que componen una unidad de acción.

Noel Bruch[200] introduce la reflexión de que a través del montaje se crea en la película las sensaciones de movimiento o de ritmo. La sucesión de unas tomas a otras permiten crear efectos que sólo se dan en el cine. Vemos volar a personajes, caer desde grandes alturas, batallas, vemos lo que sucede en una ciudad simultáneamente desde una vista de pájaro y desde el suelo.

Pero el montaje crea sobre todo ideas, el cineasta Pudovkin[201] lo describe de forma clara al decir que "*Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje, tal como los podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico, pues no hay que conformarse con observar la realidad de un modo pasivo. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera. No sólo hay que mirar sino examinar; no sólo ver sino concebir; no sólo aprender sino comprender. Y para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de montaje. [...] El montaje es, pues, inseparable de la idea, que analiza, critica, une y generaliza. [...] El*

[198] AUMONT, Jacques et al.: *op. cit*., pp. 54-58.

[199] MARTIN, Marcel: *op. cit*., pp. 151-152

[200] BURCH, Noel: *Praxis del cine*, Barcelona, Editorial Fundamentos col. Arte, 1970, p. 13-20.

[201] PUDOVKIN, Basili: *Le cinema d'aujourd'hui et de demain*, pp. 58-59 ap. Marcel Martín *op. cit.,* p. 158.

montaje es un nuevo método, descubierto y cultivado por el séptimo arte, para precisar y revelar todos los vínculos, externos o internos, que existen en la realidad de los distintos acontecimientos".

2.5. Metáforas y motivos visuales

El uso en el cine de imágenes recurrentes, que por su repetida aparición o porque el cine las toma prestadas de otras artes, el espectador conoce, interpreta o asimila en forma de sentimiento, permiten al cine una economía narrativa, además de incorporar a la obra una interactividad con el espectador que enriquece los contenidos subjetivos de la misma.

El catálogo de motivos visuales sería interminable, pero debemos añadir que como dice Jordi Balló[202] ¿cuál es el sentido de las imágenes que aparecen repetidamente en films diferentes y que, gracias a su disposición visual, dan una información emotiva que el espectador sabe descifrar y complementar?. Los motivos visuales usados tradicionalmente con un sentido claro pueden variar al ser usados en otros contextos o géneros cinematográficos, con lo que las posibilidades semánticas de los mismos se enriquecen.

La utilización de estos recursos visuales requieren la participación del espectador, esto es, una contemplación activa, que utilice sus conocimientos para la comprensión de lo que está viendo. Según Manuel Villegas[203], la creación de los motivos visuales cinematográficos se ha ido configurando casi contemporáneamente, o muy cercanamente en el tiempo, al propio espectador, es más, los actuales espectadores cinematográficos han ayudado a configurarlos.

Las metáforas cinematográficas se diferencian de las literarias en que éstas surgen de la unión de dos imágenes que al enfrentar su significado provocan en el espectador una reacción psicológica, pueden contener un sentido plástico, dramático o ideológico, y ayudan a la comprensión de

[202] BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 11.

[203] VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Arte, cine y sociedad*, Madrid, Ediciones JC, 1991, p. 83

situaciones donde se ha de resolver de un golpe de vista un estado de ánimo, un contexto social, un concepto filosófico.

2.6. Teóricos del lenguaje cinematográfico

Muchos han sido los ensayistas, críticos de cine, teóricos, semiólogos, filólogos, sociólogos y en general de distintos campos del saber que han reflexionado sobre el lenguaje cinematográfico como pieza clave en el análisis de las realidades implícitas en el cine. De ellos se va a analizar la importante aportación de dos investigadores Erwin Panofsky desde la estética y teoría del arte y Christian Mezt desde la semiología y de tres directores Serguei M. Einsestein, Jean Epstein, Andre Tarkowski, citar a Riccioto Canudo que fue el primero en adjetivar al cine como "El séptimo arte", Louis Delluc, Dziga Vertov, Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Andre Bazin, Edgar Morin, Albert Laffay, Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles, Louis Delluc, Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin, Lev Vladimirovich Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Jean Mitry, Jan Mukarovschy, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Ginafranco Bettetini, Umberto Eco, Emilio Garroni, han jugado un papel importante en la historia del cine. No obstante se resaltan estos cinco autores por su aportación novedosa, por suponerlos compendiadores de otros.

2.6.1. Investigación: Erwin Panofsky, Chistian Mezt

Erwin Panofsky

Una de las aportaciones que aparece en la obra de Panofsky es la importancia que en el análisis de los contenidos conceptuales de las obras artísticas tiene el contexto cultural en el que nacen, queda ejemplarizado en la siguiente aseveración:

"Un aborigen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la Última Cena; para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada"

Erwin Panofsky

Este autor concibe la obra de arte como una entidad que proyecta conexiones con las creencias, las ideas y la situación histórica de los hombres que la crearon. Analizar una obra de arte conlleva considerar el contexto en el que se creó. El valor de una obra artística no se estima de forma diferente al de una investigación científica.[204]

La obra de arte ha de ser apreciada no tanto por su calidad sino por su contenido, esto es, el "concepto", que servirá como base a una corriente artística. La obra consta entonces de tres partes: La forma encadenada a la materia; la idea o asunto; el contenido. Al diferenciar entre asunto y contenido permite que el análisis de las obras tenga en cuenta tanto las realidades externas que han condicionado su gestación como las representaciones que de esas realidades se han efectuado[205].

Para Panofsky el análisis de cualquier obra artística pasa por tres fases: en una primera fase se determina el asunto material, tanto formal como expresivo; en la segunda se pasa al análisis propiamente *iconográfico*, es decir, se determina el tema; en una última fase se realiza un análisis *iconológico* buscando su significación.

Este autor anticipó casi en treinta años el estudio semiológico del cine. Fue el primero en declarar que el cine sonoro no era una continuación del mudo, sino un arte nuevo con diferencias estéticas claras.

[204] PANOFSKY, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1998, p. 14.

[205] CAÑIZARES FERNÁNDEZ, Eugenio: *El lenguaje del cine, Semiología del discurso fílmico*, Madrid, Universidad Complutense Madrid, 1993, p.201.

Mostró que las posibilidades narrativas y estéticas del cine eran casi infinitas. La unión de secuencias visuales que pueden moverse tanto en el espacio como en el tiempo dota a este arte de un potencial superior al resto[206].

Christian Mezt

Desde que en 1964 publicara *Le cinéma: lange ou langage?,* en la revista Communications, las publicaciones de Mezt relativas a la semiología del cine se fueron sucediendo, y muchos de sus ensayos anteriores a 1969 están recogidos en *Essais sur la signification au cinéma* y de los que cuatro años más tarde aparece un segundo volumen. En la primera etapa, Metz se planteó el estudio del signo como vertebrador del lenguaje del cine y en una segunda vuelve a la imagen como núcleo del problema.[207]

Parte de la consideración del cine como un arte que integra códigos heterogéneos, que integra todos los lenguajes registrables por la vista y el oído.

Christian Mezt ordena los conjuntos ideales, abstractos en dos: lenguajes y códigos. Los primeros se encargan de los mensajes de un cierto orden sensorial, físico, sin coincidir con un código. Los segundos poseen una coherencia sistemática, lógica y no física. El cine contiene no sólo varios códigos, sino varios lenguajes.[208]

El lenguaje del cine no es al igual que las lenguas un conjunto sistemático, sus unidades mínimas no tienen un significado estable universal.

[206] Ibíd., p. 212.

[207] URRUTIA, Jorge: "Introducción", ap. Christian Metz *Lenguaje y cine*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973, pp. 12,13.

[208] MEZT, Christian: *Lenguaje y cine*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973, pp. 123-157.

2.6.2. Cineastas: Jean Epstein, Serguei M. Einsestein y Andrei Tarkowski

Jean Epstein

Nacido en Varsovia en 1897, vivió en Francia donde realizó su primera película en 1922. Murió en París en 1953. Como realizador cinematográfico destacan *Le lion des Mogols* (1924), *La glace à trois faces (1927)*, *La chute de la maison Usher* (1927), *L'homme à l'Hispano* (1933)[209]. De su producción como obra crítica cabe destacar *Bonjour cinéma* (1921), *Le Cinema vu de l'Etna* (1925), *L'inteligence d'une machine*, (1946), *Le cinéma du diable* (1947) y *Esprit du cinéma* (1955). Tuvo una gran influencia en el cine francés.

Su obra teórica, rechaza la estética del cine como historia, como narración. El arte del cine está por encima de la relidad, en lo irreal, en la inteligencia de la máquina, en la condensación o destrucción del tiempo, en la relatividad de todas las dimensiones, en el triunfo de los psiquismos[210].

Planteó por primera vez el problema del lenguaje y del discurso, de la relación del cine con lo onírico y con el psicoanálisis. También estableció la relación del lenguaje cinematográfico con el poético[211].

Sergei M. Eisenstein

En este capítulo se incluye al realizador ruso por su excepcional aportación a la técnica del montaje como pieza fundamental en el lenguaje cinematográfico. Su teoría del rechazo de la narración y de la representación, y de esta manera del rechazo al artificio escenográfico, y a la vez el valor que atribuye a la interpretación y a los personajes, le permite construir el texto cinematográfico a través del

[209] http://www.imdb.com

[210] USCATESCU, Jorge: *Fundamentos de estética y estética de la imagen*, Madrid, Editorial Rius, 1979.

[211] CAÑIZARES FERNÁNDEZ, Eugenio: *op. cit.*, p.48.

montaje de huellas fotográficas. El cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella[212].

El montaje se hace visible como acto de declaración porque renuncia a ser narrativo para articular los enunciados más abstractos, los comentarios más subjetivos. Propone cinco métodos de montaje: métrico, rítmico, tonal, armónico, intelectual[213]. El montaje desempeña las funciones de: hacerse cargo de los movimientos más abstractos y de sus configuraciones plásticas más informalistas; desempeña una tarea decisiva en la economía global del texto, dando a los procedimientos y enunciados una gran fuerza; sirve a la construcción de un espacio que no es narrativo, ni es abstracto ni singular: es un espacio ceremonial.

Su teoría del patetismo acentuará la importancia del componente emotivo. Para Eisenstein, el principal índice de la composición patética es un constante "frensí", una invariable salida "*fuera de si*" – un saldo de una cualidad a otra de cada elemento aislado o de cada signo sintomático de la obra, y esto a medida que aumenta cuantitativamente la intensidad, creciente, del contenido emocional de la secuencia del episodio, de la escena de la obra en su totalidad. Los fundamentos mismos de la naturaleza patética: una idéntica fusión – en un único impulso- de las esferas de la afectividad y de conciencia del hombre atrapado por el éxtasis[214].

Andrei Tarkovski

Nace en 1932 en Zavraje, hijo del poeta Arseni Tarkovski. Su corta filmografía consta tan sólo de siete largometrajes, *La infancia de Iván* (1966), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974), El espejo (1975), Stalker (1979) y Nostalgia (1983).

---

[212] AUMONT, Jacques et al.: *op. cit.,* p. 81.

[213] VILLAFAÑE, Justo , MÍNGUEZ, Norberto: *op. cit.,* pp. 213-214.

[214] Ibíd., p. 221

Si sus filmes son según Igmar Berman "un milagro", apenas han tenido distribución comercial. En nuestro país tan solo han sido estrenadas en salas comerciales tres películas. Pero es a través de su texto *Esculpir en el tiempo* (1984) con el que el autor ha influido en las últimas generaciones de cineastas y ha supuesto una nueva reteorización de la función social del cine, y como reza en el subtitulo unas "*Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*". Tarkovski analiza el carácter no dircursivo-lineal del cine, y en general de toda obra de arte. El cine refleja lo más elevado del mundo. Toma unidades de realidad del mundo para recrearlo en la pantalla y en su concepción del lenguaje del cine son las imágenes y no los signos las que lo conforman.

Continuador de la tradición de Einsenstein, concede al montaje una importancia capital a la hora de conseguir realizar una obra de arte, "*Es en el montaje donde ese tiempo [...] va surgiendo orgánicamente, casi por sí solo. La tarea del director es buscar la composición que exprese adecuadamente la realidad que ya está ahí*"[215]. En su concepción el arte es ideología. Lo particular lleva a lo universal y el arte ha de preparar al espectador para un mundo mejor, que ya está presente en la vida cotidiana. Según Tarkovski "*Normalmente se cree que la importancia de una obra de arte se puede medir por la reacción de las personas frente a esa obra, por la relación que resulta entre ella y la sociedad. [...] la obra de arte, en ese caso, depende totalmente de quienes la reciben, de que la persona sea capaz o incapaz de descubrir, de percibir lo que une la obra con el mundo en su totalidad y con una individualidad humanidad, que es el resultado de sus propias relaciones con la realidad*"[216]

[215] TERRASA MESSUTI, Eduardo: "Prólogo", ap. *Esculpir el tiempo* de Andrei Tarkovski, Madrid, Ediciones Rialp, 1996, p.11.

[216] TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir el tiempo. Refexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1996, p. 64.

3. EL USO DEL CINE EN LAS CIENCIAS SOCIALES

3.1. Introducción

En el año 1996 se celebró en España el centenario del Cine Español. Con motivo de esta conmemoración aparecieron numerosas publicaciones que reflexionaron sobre lo que este medio ha representado para nuestra sociedad. La Editorial Grao editora de la revista *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia* publicó un monográfico titulado *Cine, geografía e historia*. En su introducción podemos leer "*Las relaciones de la didáctica de las ciencias sociales con el cine son sólidas y fecundas. Desde hace ya decenios ha sido utilizado como recurso didáctico para mostrar y ejemplificar las diversas casuísticas geográficas, históricas y sociales*"[217]. Entre los siete artículos no encontramos ninguna referencia a la geografía, sí a la historia, a la sociología y a la didáctica. Este es un hecho constatable bibliográficamente: no sólo no abundan, sino que apenas existen investigaciones que interrelacionen dichos campos de conocimiento. La bibliografía básica, para el estudio de la imagen como documento histórico, no alude en ningún momento a su valor para el análisis geográfico. Si bien en los últimos años se han impartido en España: cursos, seminarios, conferencias, e incluso algunos artículos en los que se reflexiona sobre las relaciones entre la ciudad y cine.

Las aportaciones, que versan sobre la visión de la ciudad en el cine, han comenzado a ser frecuentes en nuestro país. En su gran mayoría, son análisis de películas en las que la ciudad ejerce un peso importante como determinante en la historia que narra. También suelen aparecer listas de películas rodadas en determinadas ciudades o estudios localistas que analizan la presencia del cine en determinadas ciudades o provincias[218].

---

[217] Consejo de redacción: "Cine, geografía e historia", Barcelona, *Iber*, 11, enero 1997, Editorial Grao, p. 3.

[218] No exentas de interés podemos citar los trabajos de Jon LETAMENDI y Jean-Claude SEGUIN, *Los origenes del cine en Guipúzcoa y sus pioneros* y *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*; de Catalina PULIDO CORRALES, *Inicios del cine en Badajoz*; C. COLÓN, *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla*; M. CHUSCAS y J. SIVILLA, *El cinema a Mataró*; GARCÍA FERNÁNDEZ, *Historia del cine en Galicia*; R. GARÓFANO, *El cinematógrafo en Cádiz*; M. LARA, *Historia de los cines malageños. (Desde sus orígenes hasta 1946)*; J.B. LORENZO BENAVENTE, *Asturias y el cine*; M. MUÑOZ ZIELINSKI, *Inicios del espectáculo cinematográfico en las*

En esté capítulo se analizará el valor como fuente documental del cine en las diversas ciencias sociales. Este valor deviene de las características intrínsecas del hecho fílmico, preferentemente debido al carácter que el cine presenta tanto como arte como medio de comunicación. La utilización del cine como documento histórico es de uso reciente como lo es el propio hecho fílmico se describe tanto las principales aportaciones bibliográficas en este sentido como las propiedades de la imagen cinematográficas y la comprensión del espacio fílmico, así como las principales aportaciones de los cineastas a la comprensión de los procesos históricos, sociales y culturales.

3.2. Aspectos del hecho cinematográfico

El cine es un fenómeno complejo, para intentar una definición se ha de tener en cuenta aspectos muy variados que conforman su realidad. Surgió como un espectáculo de masas, desarrollado por una serie de industriales, pero muy pronto se adivinó su potencial como medio de comunicación y sus posibilidades artísticas. Abordar los aspectos del cine interesan a las ciencias sociales requiere una breve descripción del resto de facetas que lo componen.

Surge en una sociedad llamada “industrial”. Después de un siglo de desarrollo de las infraestructuras productivas que modifican a la civilización mundial, la sociedad contemporánea resultante tiene unas características definitorias que la singularizan con respecto a la denominada a la anterior Edad Moderna. La perspectiva histórica nos impide delimitar si la era industrial ya ha finalizado y nos encontramos en una nueva era informacional/audiovisual, sin embargo es cierto que el hecho del rápido desarrollo de los medios de comunicación basados en las tecnologías audiovisuales, han modificado tan sustancialmente nuestra sociedad como en aquella época lo hizo el desarrollo de las técnicas industriales.

---

región murciana 1896-1907; B. SÁNCHEZ, *Del cinematógrafo al cinemascope. Primera vuelta de manivela para una historia del cine en la Rioja*; F.M. SÁNCHEZ LOMBA, *Los comienzos del cine en Cáceres*.

Ha sido el cine la primera de las tecnologías audiovisuales desarrollada como fenómeno de masas, la radio, la televisión, la telefonía o internet son deudoras de las características desarrolladas por la industria de cine, que creó unos modos de producción, distribución y exhibición que permitieron su rápida universalización. Las particularidades del hecho cinematográfico se han esquematizado en numerosas ocasiones, entre ellas se puede tomar como determinante clasificación la efectuada por Ángel Luis Hueso[219], que distingue las siguientes: *"industria, arte, medio de comunicación, lenguaje, diversión y testimonio social."*

El uso del cine en las ciencias sociales se ha visto favorecido dada sus características como arte y como medio de comunicación. En otro capítulo de este estudio se analizará que la importancia que para su valoración como documento en el estudio de la ciudad tiene la utilización adecuada del lenguaje cinematográfico.

3.2.1. Características del cine como medio de comunicación

El cinematógrafo, según Arnold Hauser[220] tal y como los hermanos Lumière lo idean los, se concibe como un espectáculo para las masas, y en las primeras décadas para aquellas las clases trabajadoras que gracias al bajo coste de las entradas a las sesiones cinematográficas, hicieron suyo este nuevo medio. Desde sus primeras grabaciones las cintas tienen un claro componente informativo, ilustrativo y educativo. En las proyecciones iniciales de los Lumière, los contenidos fueron claramente en ese sentido, sirvan los siguientes títulos de ejemplo: *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, Cortège du mariage du Prince de Naples, The Change of Guard at Buckingham Palace, Le couronnement du Czar,* e incluso cuando inician las filmaciones de pequeñas historias ficcionadas no abandonan dichos carácteres:

[219] HUESO, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pp. 29-38.

[220] HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1964, vol. II, p. 189.

Neron essayant des poison sur des esclaves, Signature du traité de Campo-Forino o Assassinat du Duc de Guise[221].

Por otra parte, en aquellas primeras décadas del siglo XX, el porcentaje de analfabetismo en nuestro país, y en el resto de los países occidentales, era muy alto, alrededor del 50%. Cuando se generaliza el espectáculo cinematográfico, el cine amplía la posibilidad de información al alcance de todos, como indica Julio Pérez Perucha[222]. Incluso en la llamada época muda, en la que parte de la información se obtiene a partir de los subtítulos. Éstos eran leídos, por los llamados "explicadores", cuya tarea era la de hacer lo más inteligible posible los contenidos de la película exhibida.

La mencionada facultad de llegar a grandes masas de población y de incluir en sus contenidos mensajes elaborados hizo que muy pronto el cine fuera utilizado como arma política y de propaganda, como ejemplo en España durante la Guerra Civil, el bando rebelde utilizó la infraestructura que quedó del rodaje de dos producciones de CIFESA, el Gobierno hizo el emblemático esfuerzo del rodaje de *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939) y las organizaciones marxistas y anarquistas pusieron en marcha diversas productoras como documenta Magí Crusells[223]. Como consecuencia hubo un desarrollo temprano e intencionado de sus posibilidades como difusor de ideologías. Era lógico el empeño por parte de gobiernos y grupos de poder de ahí que facilitaran el empleo de medios y personal necesario para potenciar las características informativas del cine.

No solo el cine documental es poseedor de esa cualidad, las producciones de ficción contienen también un alto poder comunicativo. Para Annie Goldmann[224], por un lado permiten ocultar la obviedad de los mensajes, añadiendo la sutileza como cualidad del mensaje y por otro introducen la visión propia del mundo de los realizadores. En algunos casos, siguiendo la afirmación de Ángel

[221] AUMONT, Jacques: "Lumière", Talens, J. y Zunzunegui, S. (coords.) *Historia General del Cine, Vol. I*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998, pp. 101-104.

[222] PÉREZ PERUCHA, Julio: "Narración de un aciago destino (1896-1930)" Román Gubern et al. *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995, pp. 22-23.

[223] CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Madrid, Ariel Historia, 2000, p. 17.

[224] GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968…*, París, Antrhopos, 1971, p. 17.

Hueso[225], las aportaciones de algunos de ellos resultan especialmente interesantes como elaboraciones acertadas de determinadas situaciones sociales.

3.2.2. Características del cine como arte

La afirmación de Riccioto Canudo de 1911 en su *Manifiesto sobre las siete artes,* acerca de la condición del cine como "*el séptimo arte*"[226], se olvida con facilidad. Las razones son múltiples y variadas: la amplia producción de cine comercial, de escasa o nula calidad; la utilización del medio cinematográfico en diversas facetas como publicitarias, científicas o informativas; el tejido industrial que envuelve su producción; la consideración de obra colectiva. Dentro de las asociaciones indisolubles de ideas que parecen haber mermado la consideración del potencial artístico del cine, se encuentran sus fuertes lazos con la realidad. Aunque en opinión de Rudolf Arnheim esta idea refuerza sus posibilidades artísticas[227]. Su aceptación como arte se ha dado plenamente en el inicio del siglo XXI, muestra de ello es su aceptación como piezas de arte por parte museos y centros de arte y su inclusión en la programación de éstos.

La importancia de la consideración del cine como arte para la didáctica de las ciencias sociales radica en parte en sus propias características intrínsecas. El cine es una obra colectiva, aúna las sensibilidades de un conjunto de personas que tienen unas ideas comunes o no, sobre la sociedad que los acoge, sobre los pasados históricos que se describen o de las ciudades donde habitan. Participa de diversas técnicas artísticas que le confieren posibilidades narrativas y de representación en muchos casos superiores[228].

[225] HUESO, Ángel Luis: *op. cit.*, p.34.

[226] http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/

[227] ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996, p. 13.

[228] VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Arte, cine y sociedad*, Madrid, Ediciones JC, 1991, pp. 29-30.

Es conocido que el lenguaje artístico permite plasmar un análisis complejo mediante una altísima capacidad de síntesis. Las obras de arte, sobre todo a partir del siglo XX son cada vez menos deudoras de la habilidad manual de los artistas y cada vez tienen más que ver con el potencial intelectual de su creador. La codificación de la imagen, tanto fotográfica, cinematográfica o televisiva, es universalmente reconocida por el público, gracias a ello se consiguen atesorar numerosas reflexiones personales o situaciones colectivas en significantes reconocibles con inmediatez por cualquier espectador.

Arnheim basándose en la Teoría de la Gestalt indica que "*los procesos más elementales de visión no producen registro mecánico del mundo exterior, sino que organizan de forma creadora la materia prima sensorial, conforme a los principios de simplicidad, regularidad y equilibrio que rigen el mecanismo receptor.*"[229]. La facilidad que ofrece el cine para desarrollar contenidos complejos con la ayuda de los elementos visuales y auditivos aumenta sus potenciales como herramienta de aprendizaje. Frente a la palabra escrita presentan las ventajas de la inmediatez y la ejemplificación percibida por el receptor del mensaje.

3.3. El cine como documento histórico

El uso de la imagen como documento histórico es relativamente reciente y no está generalizado, antes al contrario, habitualmente las imágenes se utilizaban, no como fuentes primarias de la investigación, sino como ilustración a las conclusiones, a las que ya había llegado el investigador por otros medios. Siempre se ha dado primacía al documento en soporte escrito sobre el filmado, el hacer historia puede filmarse o escribirse, el interés del análisis histórico depende más de quien escribe o filma que del soporte utilizado para preservarlo.[230]

[229] ARNHEIM, Rudolf: *op. cit.*, pp. 11-14.

[230] "Editorial", *Anthropos*, 175, noviembre-diciembre, Barcelona, 1997, p. 4.

Cabe preguntarse sobre cual ha de ser la naturaleza del documento para que pueda ser considerado útil en las ciencias sociales. Según Michel Foucault el documento no es, para la historia, esa materia inerte a través de la cual ésta trata de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, sino de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos series, relaciones[231].

3.3.1. Precedentes historiográficos

El empleo de las imágenes por parte de los historiadores se remonta a hace varios siglos. Como ejemplo las pinturas de las catacumbas de Roma fueron utilizadas para el estudio del cristianismo primitivo en el siglo XVII. El Tapiz de Bayeux fue tomado como fuente histórica por los estudiosos a comienzos del siglo XVIII. Los cuadros de Joseph Vernet resultaron útiles porque en ellos podía leerse la historia de las costumbres, las artes y las naciones[232]. Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945) usaron obras pictóricas italianas y flamencas respectivamente en sus estudios sobre la cultura de estos países. El primero, además de analizar a pintores como Rafael o van Eyck y textos de sus épocas, eran según Burckhard "*testimonio de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano [...] a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época*"

Investigadores como Aby Warburg (1866-1929), poseían una importante biblioteca, e inició a otros estudiosos en la utilización de los testimonios visuales como documentos históricos. Asimismo hay que citar al brasileño Gilberto Freyre (1900-1987) definió su historia social como un "impresionismo" ya que era un intento de sorprender la vida en movimiento. Philippe Ariès (1914-1982) elaboró una historia de la infancia y una historia de la muerte en las que utilizaba las fuentes visuales como "testimonios de sensibilidad y vida". Raphael Samuel destacó el valor de las fotografías como documentos de la historia social del siglo XIX, por ser una información de la vida cotidiana.

[231] FOUCOULT, Michel: *La arqueología del saber*, Méjico, Editorial Siglo XXI, 1970, pp. 9-10.

[232] HASKELL, Francis: *History and its Images,* New Haven, Yale University Press, 1993, passim.

En 1916 se publicó en Londres, *The camera as Historian* por H.D. Gower, L. Stanley Jast y W.W. Topley. En ese se habla por primera vez de la obra cinematográfica como objeto histórico. Por su parte, la figura de Erwin Panoksky resulta imprescindible en el análisis de las imágenes. Su importancia se analiza en otro capítulo 2 de este trabajo, donde se señalan enfoques alternativos a sus estudios sobre la iconografía e iconología como el psicoanálisis, el estructuralismo, la semiótica y la historia social del arte.

Roland Barthes[233] sugiere que un texto o una imagen pueden ser contemplados como un sistema de signos. La contemplación de una imagen o un texto significa fijar la atención en la organización interna de la obra, o más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente, lo que equivale a tomar del total de significados una parte. Las películas son una combinación compleja de analogías y oposiciones.

Una imagen verbal o plástica de cualquier objeto, realizada según una serie de convenciones resultaban de mayor interés que la fidelidad con la que dicho objeto fuera descrito o plasmado. Hay que destacar el interés por el acto de selección entre los diversos elementos de un repertorio no sólo porque pone de relieve la importancia de las fórmulas y los temas visuales, sino porque destaca sobre todo lo que no se escoge, lo que se excluye. Por dichos temas se puede mencionar que el post-estructuralismo recae en la indeterminación, en la polisemia. Se interesa por la inestabilidad o multiplicidad de los significados y por los intentos que realizan los creadores de imágenes para controlar esta pluralidad mediante etiquetas.

Arnold Hauser, veía el arte como un reflejo de toda una sociedad, la intención de los artistas comprometidos con la transformación del lenguaje artístico era precisamente la de escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones. Así los artistas trataban de evitar lo que consideraban la falsedad del contagio o desviado disfrute de la obra de arte. Este autor explica que el

[233] BARTHES, Roland: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, passim.

cine por su impresión de realidad, hace que el espectador reciba el mensaje sin conciencia de la mediación técnica y humana[234].

También se pretende hacer una aproximación a la respuesta a las imágenes y la recepción de las obras de arte por parte del espectador. La influencia de las imágenes en la sociedad, es analizada por David Freedberg en *The power of Images* (1989). Finalmente hay que señarlar lo necesario que resulta el análisis de la recepción, positiva o negativa, e igualmente los grados de cumplimiento entre las intenciones del creador y los resultados, entre el mensaje tal como es emitido y como es recibido, dado que sobre las imágenes existen censuras, olvidos, ocultamientos, vandalismo su poder de representación hace que en ocasiones, el propio objeto soporte de la imagen corra la suerte que se le reservaba a lo representado.

3.3.2. La imagen fílmica en los estudios recientes

En el siglo XX el primer estudio que inicia el estudio de la relación entre Ciencias Sociales y cine se debe a Siegfried Kracauer que con su ensayo sobre el cine de la República de Weimar (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princenton University Press, 1947)[235].

Las investigaciones del historiador francés Marc Ferro [236] significaron la inclusión del cine como documento histórico de primer orden. Su aportación a la exégesis de esta idea fue fundamental para que, a partir de la década de los setenta se generalizase su uso dentro del método científico de la historia. En su obra fundamental, *Cinéma et Histoire,* que ha sido traducida a numerosos idiomas, y es el texto fundamental en el inicio de cualquier investigación histórica que haga uso de las fuentes cinematográficas Marc Ferro establece cuatro pautas para la investigación:

---

[234] HAUSER, Arnold: *op. cit., tomo III*, pp. 277 en adelante.

[235] La traducción al castellano está editada por la Editorial Paidós en 1985.

[236] FERRO, Marc: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995, passim.

1. El cine como agente de la historia, de forma que la producción fílmica no solo sirve para mostrar la historia oficial de los gobiernos, sino como elemento de disidencia activa.
2. La intervención del cine se hace a través de determinados modos de actuación que dan al film eficacia y operatividad.
3. La utilización de modos de escritura específicos del cine.
4. La lectura histórica del film, lectura fílmica de la historia, establecer los condicionamientos culturales de acercamiento a las fuentes[237].

Según Marc Ferro, la desestimación del cine, como documento histórico, por parte de una gran mayoría de investigadores de ciencias sociales tiene su razón. Entre otras causas, en que la presencia del cine en la historia no tiene más que un siglo de antigüedad. Cuando la ciencia historiográfica organiza sus métodos el cine no existía, aunque desde su inicio, se dedicase a recoger testimonios de la historia, sobre todo a raíz del inicio de la Primera Guerra Mundial.

Pierre Sorlin discípulo de Ferro al referirse a su maestro aseguró que si algún día la historiografía francesa reservara un lugar al cine a él se lo deberíamos. Según Sorlin, "*el cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión*" [238].

Entre otros historiadores franceses cabe destacar, además del citado Pierre Sorlin, a Annie Goldman, Joseph Daniel y René Predal y el Institut Jean Vigo que dirigía Marcel Oms[239].

[237] FERRO, Marc: *op. cit.,* pp. 21-27

[238] SORLIN, Pierre: *Sociología del Cine, La apertura para la historia del mañana*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 43.

[239] CAPARRÓS LERA, José María: "Proceso de Análisis e investigación", *Anthropos*, 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, p. 23-24.

La escuela de Oxford hizo su aportación a través de David J. Wenden, Paul Smith, Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards y Anthony K. Aldgate. Es también necesario referir a los historiadores estadounidenses Martin A. Jackson, John O'Connor, Robert A. Rosenstone, Charles Musser y Natalie Zemon Davis[240].

3.4. La imagen como herramienta de conocimiento

El valor testimonial de la imagen ha sido negado en algún caso aduciendo que lo único que muestra son las convenciones de representación existentes en una determinada cultura. Aceptar el valor de las imágenes requiere, por parte de quien las estudia, del análisis de su fiabilidad, de su uso como símbolo, y como sistema de signos. Peter Burke[241] estima que el testimonio de las imágenes es válido, hay que establecer claramente la intencionalidad del autor, que puede no haber sido la de hacer una transmisión de informaciones.

En el aporte de conocimiento de las imágenes se ha de valorar que éstas no reflejan directamente una realidad social, sino la visión del mundo desde una época concreta. El creador con su visión introduce variables interesantes en el análisis de la información. El testimonio debe de ser contextualizado; su valor es mayor si se trata de una serie de imágenes que de una aislada. Si algo enseñan las películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento[242].

---

[240] Ibíd.

[241] BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, Colección Letras de humanidad, 2001.

[242] Un ejemplo de ello lo constituye *La historia oficial* (Luis PUENZO, Argentina, 1984). Una profesora de historia enseña la historia de Argentina desde un punto de vista oficial, hasta que va conociendo datos de la historia no oficial. La propia película invita al espectador a conocer mejor las historias alternativas. Este hecho pone de manifiesto la capacidad que tiene el cine de desmitificar y despertar la conciencia del público.

Es necesario señalar que una proyección cinematográfica no es solo una ejecución física del hecho fílmico, supone simplemente la admisión de los impulsos visuales estáticos como realidades en movimiento. Existe también la llamada proyección perceptiva, que significa una aceptación del mensaje promovido por la sensación de realidad percibida por el espectador al unir mentalmente el discurso de las tomas que componen una película. En un tercer estadio la percepción cognoscitiva supone que la aportación que el espectador hace con todo su mundo interior, sus capacidades sensoriales e intelectuales, sus conocimientos y sus expectativas, su fantasía y sus emociones, sus represiones y sus deseos, completará el estímulo que recibe a través de las proyección física[243]. Esta cualidad del hecho cinematográfico desde su aparición no es exclusiva, pero si más universal que en el resto de las artes. El nexo de unión sentimental del espectador con la imagen fílmica supone un valor añadido en los procesos de aprendizaje a través del cine.

3.4.1. Propiedades de la imagen

La imagen cinematográfica se asocia a la representación de la realidad y en la transmisión de conocimientos esta es su cualidad fundamental. Sin embargo la imagen fílmica es absolutamente irreal atendiendo a las siguientes razones[244]:

- Perdida de la tridimensionalidad.
- Distorsión de la perspectiva.
- Constancia del tamaño: fenómeno que se da en la retina.
- Constancia de la forma, tener en cuenta la distancia del objeto
- Falta de color, o color irreal, delimitación de la pantalla. Fenómeno de ilusión parcial.
- Iluminación artificial.

[243] RÓDENAS PALLARÉS, José María: *La comunicación cinematográfica*, Badajoz, Diputación Provincial. Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 424-427.

[244] ARNHEIM, Rudolf: *op. cit.*, pp. 36-68.

- Campo visual limitado, a diferencia de la visión humana que gracias al movimiento es infinito. En el cine está circunscrito a lo que muestra la pantalla.
- Falta del continuo espacio-tiempo: ilusión parcial, cambio continúo de punto de vista.
- Ausencia del mundo no visual de los sentidos: los ojos participan de un mundo diferente del que indican las reacciones cinestésicas del cuerpo, que está en reposo.
- Diferencia entre los movimientos de la cámara y los de los ojos

Lo anteriormente citado no representa ninguna merma en sus capacidades para ser reflejo fiel de muchas realidades que sólo pueden conocerse gracias a las posibilidades que presenta. La imagen cinematográfica es algo más que la continua sucesión de fotografías. Para explicar sus procesos y mecanismos preceptúales deberíamos atender a un análisis de las formas en el que se basan los actuales conocimientos sobre la percepción sensorial[245], pero si atendemos también a la categoría artística del hecho cinematográfico, se puede apreciar el valor superior de la imagen fílmica teniendo en cuenta que ésta, lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, es una aprehensión de la realidad auténticamente creadora: imaginativa, inventiva, aguda y bella.[246]

3.5. Comprensión del espacio fílmico

Al reflexionar sobre qué elementos contiene el hecho cinematográfico que permiten una mejor comprensión de los determinados procesos insertos dentro de las ciencias sociales, se constata su interés.

Robert Rosenstone[247] define que una nueva forma de historia social es la realización de películas con contenidos históricos, hechas por directores que se plantean temas que siempre han

[245] ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 17.

[246] Ibíd.

[247] ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia.* Barcelona, Ariel col. Historia, 1997.

querido definir los historiadores tradicionales. Utiliza el lenguaje propio del cine, imágenes, diálogos, elipsis o montaje, e intentado, de manera consciente, recrear hechos del pasado.

En 1966 Roberto Rossellini rueda *La prise de pouvoir de Louis XIVème*. Lo hace bajo el asesoramiento del historiador francés Philippe Erlanger. En ese momento de su carrera había decidido realizar películas históricas como forma de educación popular, con el fin de hacer comprender al público el presente a través del pasado. Esta película mostraba abundantes detalles de la vida cotidiana, cuestión aún no desarrollada por los historiadores coetáneos. Según Siegfried Kracauer "*la vida cotidiana en todas sus dimensiones, con sus infinitos movimientos y su multitud de acciones transitorias, no podría mostrarse más que en la pantalla*"[248].

3.5.1. Cineastas e historia

Un gran número de cineastas desde el inicio de las producciones cinematográficas se han visto atraídos por la Historia de la Humanidad para desarrollar sus obras fílmicas. De estas producciones existen algunas con una clara vocación de historiar, son aquellas que en terminología de Marc Ferro[249] podemos llamar film de reconstitución histórica. Son películas que evocan un período o hecho puntual recreándolo, en algunos casos con asesoramiento científico, con intención clara de ser un instrumento de análisis de la historia. Abundando en las explicaciones del erudito francés, José María Caparrós[250] afirma que en muchos casos estas películas nos dan información de cómo pensaban o piensan los hombres de una generación de una determinada época.

Podemos citar a cineastas como casos más destacados en la filmografía internacional de que tratan la historia como objeto de análisis en sus films a: Carlos Diegues, Glauber Rocha (Brasil); Frizt

[248] KRAKAUER, Siegfried: *History: The Last Things before the Last*, Nueva York, Oxford University Press, 1969.

[249] FERRO, Marc: *op. cit.*, pp. 185-229.

[250] CAPARRÓS LERA, José María: "Análisis e investigación", Anthropos, 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, p. 27.

Lang, Friedich W. Murnaau, Walther Rutthman, Leni Riefensthal, Raines Werner Fassbiender, Alexander Kluge, Margarethe von Trotta (Alemania); Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Hsou Hu (Taiwán); Satyajit Ray (India); Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Nagisha Oshima (Japón); Jorge Sanjinés (Bolivia); Ousmane Sembene (Senegal); David W. Griffith, Cecil B. De Mille, Otto Preminger, Ridley Scott, Richar Thorpe, Martin Scorsese, John Ford, Francis Ford Coppola, Oliver Stone (Estados Unidos); Istvan Szabó (Hungria); Sergei M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Andrei Tarkovski (Rusia); Roberto Rosselini, Bernardo Bertoluci, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Damiano Damiani (Italia); Andrezej Wajda, Roman Polanski (Polonia); Zhang Yimou (China); Abel Gance, André Malraux, Jean Luc Godard, Jean Renoir, René Clair, Bertrand Tavernier, André Techinne (Francia); Jouseff Chahine (Egipto); Ken Hughes, Kevin Brownlow, Andrew Mollo, Stanley Kubrick, Richard Attenborough, Ken Loach (Reino Unido).

En España, el cine histórico tuvo durante la década de los cuarenta una presencia importante en la filmografía nacional. Estuvo al servicio de la propaganda del nuevo régimen político, justificando históricamente aquellos planteamientos del dictador que relacionaban su idea de estado con la época del Imperio Español y se presentaba como una "Nueva Reconquista". La producción de esa época creó unos arquetipos femenino particulars, las heroínas, las reinas, las santas, las madres, en películas como: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragon* (Juan de Orduña, 1950), *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *La reina santa* (Rafael Gil, 1946). Otro de los temas recurrentes fue la *colonización americana*, *Alba de América* (Juan de Orduña, 1952). El ambiente del siglo XIX se trata en películas como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *El tambor de Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), películas que llegan hasta el *siglo XIX*, *Luis Candelas o el ladrón de Madrid* (José Buchs, 1946), *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucía, 1949). El asunto de la Guerra Civil española tuvo una serie de producciones de claro sesgo franquista que tuvieron su canon en *Raza* (José Luis Sáez de Heredia, 1941), que con guión del dictador creó los tópicos que debían de desarrollarse en películas como: *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941) supervisada por el propio José Luis Sáez de Heredia, *El Crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), *El santuario no se rinde* (Ruiz Castillo, 1949); *Frente de Madrid*

(Edgar Neville, 1939); *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942) prohibida para la exhibición, al tratar del amor entre una falangista y un rojo; *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1947).[251]

Iniciada la transición democrática española se dio un cierto resurgir del cine histórico, que por motivos obvios quiso mostrar la otra visión histórica negada durante los treinta y seis años de dictadura. La Guerra Civil, la historia de las nacionalidades españolas, la lucha sindical, la posguerra y otros hechos de nuestra historia reciente, sirvieron como contexto a películas como: *¡Pim, pam, pum… ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975), *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1980), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) que hay que citar entre un considerable conjunto de otros títulos.

En relación con la ciudad incluimos como apéndice en este trabajo una serie de películas españolas que ilustran o contienen información sobre barrios marginales. A su vez la selección de películas comentadas son de realizadores que han reflexionado sobre los procesos urbanos y sus condicionamientos, demás de los realizadores de las películas analizadas podemos añadir nombres como: Luis Buñuel, Manuel Gutiérrez Aragón, Edgar Neville, Victor Erice, Vicente Aranda, Jaime de Armiñan, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Francesc Betriu, Bigas Luna, José Luis Borau, Jaime Camino, Mario Camus, Jaime Chavarri, Isabel Coixet, Fernando Colomo, Fernando Delgado, Francisco Elias, Fernando Fernán Gómez, Angelino Fons, José Maria Forqué, Ricardo Franco, José Luis Garci, Manuel Gómez Pereira, Alex de la Iglesia, Eloy de la Iglesia, Joaquín Jordá, Ana Mariscal, Basilio Martín Patino, Emilio Martínez Lázaro, Pilar Miró, Manuel Mur Oti, José María Nunes, Pedro Olea, Miguel Picazo, Pere Portabella, Antoni Ribas, Francisco Rovira-Beleta, Julio Salvador, Gonzalo Suárez, Manuel Summers, Fernando Trueba, Imanol Uribe, Ladislao Vajda.

A la hora de estudiar la aportación que desde el cine se hace a las ciencias sociales son de gran interés los escritos de crítica cinematográfica, el estudio semiológico y otras aproximaciones teóricas

[251] No se trata ésta de una lista exhaustiva de películas de los años cuarenta que abordan la temática histórica, sino una simple muestra que ilustra, a modo de ejemplo, las diferentes épocas recreadas.

al hecho fílmico. Estos trabajos que no se inscriben dentro de la norma historiográfica, son estudios para los que el hecho histórico tiene otra consideración, en palabras de Rosenstone "*la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo; la ciencia histórica [...] es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de su devenir; dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado; [...] el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad*"[252]. Ambas formas de afrontar la reconstrucción histórica son deudoras del momento en que han sido realizadas, de los condicionamientos que su ortodoxia les impone y de las ideas vigentes.

[252] Rosenstone, Robert A., *op. cit.* p.

3.6. Recapitulación

El hecho cinematográfico ha desarrollado desde sus inicios facetas a las que debe su actual heterogeneidad. Las ciencias sociales se han valido del cine en sus investigaciones fundamentalmente atendiendo a dos de sus características: la de ser un medio de comunicación de masas y la de participar del lenguaje artístico. Como medio de comunicación tiene un enorme éxito desde sus inicios, su novedosa incorporación, la imagen en movimiento, le permitió en un corto espacio de tiempo la posibilidad de llegar a una gran masa de público y la universalidad del fenómeno cinematográfico. La facilidad de comprensión del mensaje fílmico por parte de cualquier tipo de espectador permite al realizador cinematográfico una economía de significantes y una gran difusión del mensaje implícito. Como partícipe del lenguaje artístico tiene una gran capacidad de síntesis y contiene las reflexiones de los realizadores sobre la sociedad, las ideas y el momento histórico en que tiene lugar su producción.

Validar la imagen fílmica como documento científico requiere que su utilización se generalice con mayor intensidad. El uso de las informaciones contenidas en imágenes pictóricas, literarias o fotográficas es reciente y en general se ha tomado de ellas solamente el componente más objetivable, y, han servido para ratificar las informaciones que ya se obtenían mediante documentos usuales en investigaciones científicas. Las contribuciones del historiador francés Marc Ferro han ido en la línea de considerar el cine como un documento de primer orden. Las aportaciones de otros investigadores como Pierre Sorlin, y otros estudiosos franceses, ingleses y estadounidenses han conseguido iniciar una nueva concepción hecho cinematográfico.

Se ha de tener en cuenta también que en la aportación de los realizadores ha sido en muchos casos la de agentes activos en la consecución de obras que han pretendido reflexionar sobre el entorno que describen. Algunos realizadores como Roberto Rossellini buscan la participación y asesoramiento para sus films de historiadores como Philippe Erlanger, otros directores usan las posibilidades del medio en otros sentidos pero se pueden encontrar numerosos ejemplos del papel que han jugado los cineastas en la documentación del siglo en el que sen han ido desarrollado sus producciones.

PARTE SEGUNDA: ANÁLISIS DE LAS FUENTES CINEMATOGRÁFICAS

4. ANÁLISIS DE PELÍCULAS

4.1. Etapa de postguerra. La dictadura y el aislacionismo

Alma de Dios

Ficha técnica

Director	Ignacio F. Iquino
Producción	Producciones Campa (España). CIFESA (España
Guión	Basada en la obra de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Adaptación: Aureliano Campa, Ignacio F. Iquino. Diálogos: Carlos Arniches. Guión técnico: Ignacio F. Iquino
Fotografía	Emilio Foriscot
Montaje	Juan Serra
Dirección artística	Emilio Ferrer
Música	José Serrano
Intérpretes	Amparo Rivelles, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manuel González, Luis Prendes, José Isbert, Pilar Soler, Francisco Martínez Soria, Carlos Larrañaga, Teresa Idel, José Acuaviva. Bailarina: Trini Borrull
Duración	74 minutos
Fecha producción	1941
Exteriores	Madrid

SINOPSIS

El argumento de esta película nos muestra la historia de una chica huérfana y pobre que vive en un núcleo rural atrasado, trabaja en casa de una familiar, y desempeña las labores de la casa que se presentan en las primeras escenas de la película, como la dura carga que ha de soportar la mujer en el entorno rural. Atraída por la idea de una vida más cómoda en la ciudad, emigra a pie a Madrid, para instalarse con unas familiares que a cambio de su manutención la emplean como criada. La protagonista en su nueva vida de la ciudad no es bien tratada por sus mentoras y el personaje adopta el arquetipo de Cenicienta. En el viaje hacia Madrid es recogida por el protagonista masculino con el que, a su llegada a la ciudad, entabla amistad. Éste con su trabajo como transportista consigue comprar un camión, convirtiéndose en un hombre con futuro, que representa al honrado español, trabajador y emprendedor.

Una prima de la protagonista tiene un hijo, en una relación extramatrimonial, que entrega a una familia gitana para que lo críen y de esta manera ocultar su falta a la sociedad. Inscriben el hijo a nombre de la chica, que sufre la deshonra por su prima. Después de una serie de peripecias el malentendido queda aclarado y acaba la película con un final feliz.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

En la década de los cuarenta no estaba muy generalizado el rodaje en exteriores, técnicamente era más complicado el desplazar los equipos de rodaje y conseguir una iluminación adecuada. En su gran mayoría las escenas que simulan exteriores, calles, edificios suelen ser rodadas en estudios cinematográficos, en este caso en los estudios Kinofón y Lepanto de Barcelona.

El inicio del film algunas secuencias se plantean según la técnica documental. Son las tomas en las que aparece el pueblo de la protagonista y las posteriores vistas de Madrid monumental, donde se presenta la gran ciudad con edificios importantes que hacen patente la diferencia de las perspectivas de la vida en la ciudad. El lenguaje del documental siempre se ha asociado a objetividad, y la ficción a mentira, por lo que esta utilización puede estar motivada por el deseo de otorgar de mayor verosimilitud al hecho que se pretende remarcar, la magnificencia de Madrid frente a la miseria del pueblo. No podemos dejar de señalar que las imágenes que aparecen en esta película, aunque no se dispone de datos para afirmarlo, pueden ser cedidas por algún archivo fílmico.

Si puede constatarse que las imágenes de panorámicas de ciudades en producciones posteriores, sobre todo a partir de la creación del NO-DO en 1943, eran cedidas por este archivo, y su utilización suponía un ahorro en los costes de producción. Salvo en raras excepciones, era muy frecuente el uso de este tipo de material, no es por esto de extrañar que la sede del Ejercito del Aire, como icono del poder militar, situado en el madrileño barrio de Moncloa aparezca continuamente en producciones hasta los años sesenta, y que edificios tan emblemáticos de Madrid como es el Palacio de Oriente, símbolo de la monarquía, no se vea con tanta asiduidad.

1.2. El entorno

Tras unas imágenes que representan con gran eficacia el atraso en que se encuentra el medio rural español se nos presenta una vista aérea de la ciudad de Madrid, en la que aparece como un área metropolitana importante, con la presencia construcciones de envergadura, presentes en una capital histórica. Estas imágenes contrastan con la estrechez del pueblo que acaba de verse. Las vistas aéreas en las películas se dan con relativa frecuencia y no siempre está completamente justificadas para el desarrollo de la trama, pero su inclusión obedecería al hecho de que un gran número de la población no tenía acceso a ver la ciudad desde el aire y esta era una visión atractiva de la ciudad que podía ofrecer solamente el cine.

La historia se desarrolla principalmente en tres ambientes bien diferenciados:

a. Aristocrático, que representan las familiares de Madrid de la protagonista. Condición que se refuerza tras la boda de la prima con el empresario. Se asemeja a los escenarios de lo que se llamaron “películas de teléfono blanco”, que reflejaban ambientes selectos inexistentes, tanto como los teléfonos blancos. Son viviendas amplias, con una decoración recargada. Es la representación del lujo inaccesible a la mayoría de la población española.

b. La vivienda proletaria, que es representada por la de los tíos del protagonista, situada en un barrio popular, sin apenas mobiliario ni distinción entre las distintas habitaciones de la casa. El fogón que es la cocina se encuentra en la misma estancia donde se come y donde duerme el niño. Pese a la humildad que representa es amplia, está convenientemente pintada, no tiene muestras de deterioro y tienen ventanas al exterior.

c. El poblado gitano, es una muestra clara de barrio marginal de carácter rururbano. Situado a cierta distancia de la ciudad pero al que se puede llegar a pie. Sin continuidad con el núcleo urbano, compuesto por construcciones que llegan a

tener dos alturas a las que se han anexado otras que parecen provenir de la autoconstrucción. Son casas de techos bajos sin apenas aperturas al exterior, por lo tanto oscuras, que tienen como único mobiliario camas donde dormir. El poblado puede pertenecer a Barcelona con mayor posibilidad, ya que allí se rodó la película, que a Madrid, donde trascurre la historia que se representa.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

Cuando la protagonista llega a Madrid, hay un paseo visual por la capital que se inicia con el Arco de Moncloa, la sede del Antiguo Ministerio del Aire, la Gran Vía y la estatua de Cibeles. En esta escena se muestran iconos que hacen fácilmente reconocible la ciudad. Todas estas imágenes tienen una carga ideológica que pretende congratularse con el régimen. Las dos primeras muestran construcciones militares que recuerdan a la arquitectura propia del Imperio Español de los Austrias, con el que quiere entroncar el régimen franquista. La Gran Vía es la imagen de la modernidad madrileña por excelencia. La estatua de la diosa Cibeles representa otro de las opciones estéticas más representativas de la capital del reino, el *casticismo*.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

La protagonista femenina se presenta como una joven nacida en el campo, que desea mejorar sus condiciones de vida emigrando a la ciudad. Para significar las penurias de la vida rural se muestran al principio de la película las pesadas labores de las mujeres en este medio: sacar el agua del pozo, lavar la ropa en el río o el cuidado de los animales.

Representa las características propias de la clase social baja, honrada y trabajadora que se ve explotada al llegar a la ciudad por las familiares que la acogen. Estas familiares, tía y prima, encarnan el deseo de pertenecer a la clase social aristocrática, aún sin contar con recursos, puede ser una pervivencia del fenómeno de la hidalguía tan propio de la historia social española. Buscan en el matrimonio con un hombre adinerado salir de la situación de penuria en la que se encuentran.

El protagonista masculino representa el joven emprendedor proletario, con futuro, gracias al negocio de camiones que regenta. Se dedica al negocio de transporte de materiales de construcción que debido a las necesidades de vivienda, reconstrucción tras la Guerra Civil e incremento de la población en las ciudades, se presenta con un buen porvenir. Pese a la bondad de carácter que presenta, duda de la protagonista, ya que la mujer tradicional es por naturaleza débil y pecadora.

2.1.2. Personajes secundarios

La personalidad de los secundarios está apenas esbozada en la película, añaden el componente cómico y anecdótico. De los que más información se aporta es de los tíos del protagonista. Éstos ejemplifican a una pareja de vendedores ambulantes al borde de la pobreza. Pese a ello no tienen conciencia de pobreza y unen conceptualmente su condición de clase social baja a la idea de honradez extrema.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

La maternidad fuera del matrimonio es severamente castigada desde el punto de vista moral y social. La censura en el cine español no tiene ninguna norma escrita que describa cuales son los actos, conductas o situaciones que no puedan ser mostradas en pantalla hasta el año 1962 cuando García Escudero es nombrado por segunda vez Director General de Cinematografía.

En el relato de la película se crea una extraña ausencia del periodo en el cual la prima de la protagonista engendra y está embarazada. Tiene una vida atormentada debido al desliz que supone su falta. El hijo ilegítimo es inscrito en el registro civil como hijo de la protagonista y enviado a un poblado gitano donde cuidan de él. La marginalidad en estos poblados gitanos permite incluso la posibilidad de la ausencia de acreditación administrativa de sus individuos. Tras conocerse su falta, el perdón de su marido y tutor le permite volver a tener una vida feliz.

2.2. Procesos sociales

2.2.1. Pobreza

Los familiares del novio viven rozando la pobreza. En una casa muy humilde, y aunque no pasan hambre, no tienen asegurada la comida diaria. No tienen un trabajo fijo pero comparten con otros personajes sus escasos recursos. Algunos de sus amigos no consiguen comer a diario y cuando lo hacen es en una sola comida.

La familia a la que es confiada el supuesto hijo de la protagonista encarna el estrato social más marginal. Viven en un poblado gitano, aparecen algunas escenas en las que se muestran las labores a las que se dedican, -hojalateros, feriantes, aparece algún acto delictivo-, se muestra las condiciones de vida de este estrato social. En alguna escena se ven también como existe población nómada, que con carretas atraviesan la periferia de Madrid.

2.2.2. Delincuencia

Esta producción, que en ningún momento se aleja de los presupuestos morales de lo que ha de ser la dictadura franquista, no plantea apenas ninguna situación delictiva, salvo el engaño de la venta de un burro robado. Pero en este caso se trata de un delito menor y cometido por un componente de una etnia, la gitana, sobre la que secularmente pesa el prejuicio de su inclinación natural a la delincuencia. En producciones hechas durante la Segunda República, se intenta concienciar al público que esta idea es un estigma que hay que desterrar. Tras Guerra Civil con la dictadura franquista volvemos a asistir en el cine español al tópico que une lo gitano a delito.

2.2.3. Inmigración

La protagonista recorre a pie el camino hacia Madrid para instalarse con sus familiares. Estos reagrupamientos familiares se dan en la realidad amparados por el Código Civil vigente que impone la obligación de la manutención del familiar que solicita acogida, en el Título VI en el que se establece:

De los alimentos entre parientes: 143. Están obligados recíprocamente a darse alimentos, en toda la extensión que señala el artículo precedente:

1.0 Los cónyuges.

2.0 Los ascendientes y descendientes legítimos.

3.0 Los padres y los hijos legitimados por concesión Real y los descendientes legítimos de éstos.

4.0 Los padres y los hijos naturales reconocidos, y los descendientes legítimos de éstos.

Los padres y los hijos ilegítimo en quienes no concurra la condición legal de naturales, se deben, por razón de alimentos, los auxilios necesarios para la subsistencia. Los padres están a más obligados a costear a los hijos la instrucción elemental y la enseñanza de una profesión, arte u ocio.

Los hermanos deben también a su hermanos legítimos, aunque sólo sean uterinos o consanguíneos, los auxilios necesarios para la vida, cuando por un defecto físico o moral, o por cualquiera otra causa que no sea imputable al alimentista, no pueda éste procurarse su subsistencia. En estos auxilios están, en su caso, comprendidos lo gastos indispensables para costear la instrucción elemental y la enseñanza de una profesión, arte u ofício.

La ciudad no significa en España como en el resto de los países de la Europa occidental o Estados Unidos la posibilidad de una mejora en el estatus de la mujer dentro de la sociedad. Esta película nos muestra claramente que si bien la mujer puede conseguir en la ciudad un avance, con mayores comodidades para desarrollar las labores que el régimen franquista le ha asignado, el de esposa y madre, la ciudad no supondrá la posibilidad de emancipación ni de desarrollar una actividad independiente a la del hombre que ejerce la tutoría.

El lugar de la mujer es la casa, donde desarrolla toda su vida, no aparece en toda la película ningún ejemplo de mujer trabajadora por cuenta ajena. Solo en Cataluña en virtud del Régimen Jurídico Foral, la mujer pudo desarrollar actividades económicas, y es en Barcelona, ciudad paradigma de modernidad española, donde aparece en el cine la figura de la mujer trabajadora e independiente desconocida en el resto de la nación.

Es difícil constatar una inmigración a la ciudad de mujeres para conseguir la emancipación. Emigraban normalmente con el grupo familiar completo, el cabeza de familia podía marchar en primer lugar y cuando había conseguido trabajo y vivienda le seguía el resto de la familia. Cuando se daba un desplazamiento de una mujer sola hacia la ciudad era para vivir en casa de familiares o para servir en alguna familia conocida, ayudando a la economía familiar. Según señala Alfonso García Barbancho[253] sobre los datos de Tasas de masculinidad en las migraciones "*la emigración no es básicamente masculina como en principio pudiera pensarse, sino que la mujer desempeña un papel primordial, hasta*

[253] GARCÍA BARBANCHO, Alfonso: *Las migraciones interiores españolas. Estudio cuantitativo desde 1900*, Madrid, Estudios del Instituto de Desarrollo Económico, 1967, p. 36.

tal punto que parece que puede hablarse de un equilibrio entre ambos sexos, equilibrio que se rompe en la emigración exterior, donde es favorable al sexo masculino".

La ciudad pudo suponer un lugar para iniciar una nueva vida para aquellos individuos que ideológicamente se situaban contrapuestos al régimen dictatorial del General Franco, el anonimato de una gran ciudad les permitía escapar del control por parte de las autoridades al que se veían sometidos en sus pueblos de nacimiento donde la filiación política de los cohabitantes era conocida por todos.

La ciudad no supuso para la mujer, salvo en contadas excepciones, posibilidad de iniciar actividades empresariales o culturales, salvo acceder a estudios universitarios de forma muy minoritaria.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

En toda la película se hace incidencia en aspectos de la moral católica. La honra de la mujer es uno de los pocos bienes con que cuenta cuando es pobre. Su custodia es asunto, tanto de ella, como de sus progenitores, familias o tutores. Por extensión la honradez es la cualidad principal que debe cuidar el pobre. Esta honradez se le supone a todo individuo de extracción humilde y es el pilar sobre el que se asienta la camaradería que hace que entre los componentes de esta clase social exista un pacto tácito de ayuda mutua.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

No hay muestras en la película de violencia de ningún tipo, se pretende mostrar la armonía que supone vivir bajo los preceptos de la religión católica. Pero si existe una jerarquización en el trato que impone una sumisión de los inferiores sobre los superiores, que aunque consentida, no dista de ser una situación de presión próxima a la fuerza.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

La posguerra (esta película está rodada dos años después de finalizada la Guerra Civil) impuso serias restricciones a las posibilidades de relaciones sociales, diversión o esparcimiento. Los protagonistas cuando se reúnen van a pasear al campo, no a bares, ni cines, ni a teatros.

2.2.6. Actividades económicas

La principal actividad económica que aparece en la película es la construcción y lo relacionado con ella, como el transporte y la fabricación de materiales. Tras la destrucción de inmuebles provocada por la guerra, la necesidad de construcción era patente. La inversión privada en el sector de la construcción no llegó a unos niveles normales hasta casi veinte años después. En el film se muestra el transporte por carretera, vinculado a la construcción, como una actividad muy lucrativa y con grandes oportunidades.

2.2.7. Religión

Pese a que no aparece más que un rezo de un niño antes de acostarse como práctica religiosa, toda la película está imbuida por los preceptos del catolicismo. El cine de los años cuarenta fue una exaltación continua de los valores de la iglesia católica, tanto en películas de temática religiosa, como en la presencia de personajes manifiestamente religiosos, tanto regulares como seglares. Lo milagroso, la intervención divina, y todos los niveles de bondad trascendente aparecen como motor de las historias. El vocabulario utilizado hace continuas referencias a fraseología católica.

3. Aporte documental

Alma de Dios se rueda tan solo dos años después de finalizada la Guerra Civil, en una España de posguerra donde la mujer ha perdido los derechos adquiridos en la etapa de la Segunda República. En la Constitución Española de 1931 se establece en su artículo 2º: "Todos los españoles son iguales ante la ley" y en su artículo 25º se remarca: "No prodrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas". y aunque jurídicamente la mujer tiene garantizado sus derechos, se inicia una lucha por la equiparación en la vida cotidiana de los mismos, el movimiento feminista empieza a vertebrarse y consigue tímidas reformas que reflejan lo que la sociedad está marcando. En el cine empiezan a aparecer ejemplos de mujeres que ya se escapan de los papeles tradicionales, - amada, madre, religiosa, hija,...- en "Morena Clara" de Florián Rey de 1936, la protagonista tiene una abogada defensora que triunfa sobre el fiscal varón y que además recure a un discurso antirracista, que muestra lo avanzado de sus posturas morales. Se generaliza la presencia en las producciones del segundo lustro de la década de los treinta las protagonistas femeninas independientes, aunque son ejemplos aislados muestran claramente el cambio que se está gestando en la sociedad española.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Son numerosos los ejemplos de obras cuyo tema fundamental es la honra femenina –Fuenteojevuna, Los siete infantes de Lara,...-, y casi se puede asegurar que la forma de abordar el asunto es invariablemente igual. La definición de honra según el Diccionario de la Lengua Española en su quinta acepción es *"Pudor, honestidad y recato de las mujeres*" [254]. El concepto que solo requiere siete palabras para su enunciación se traduce en la sumisión para el género femenino y el compromiso de su defensa para el garante masculino del mismo. En ningún otro país como en el nuestro ha calado tan hondamente el concepto católico de honra, existe una sublimación por la cual se carga de un sentido trascendental la defensa de la misma, que llega a ser más importante la honra que la propia vida.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Ignacio F. (Ferrés) Iquino es un ejemplo de voluntariosidad cinematográfica. Es uno de los realizadores más prolíficos de nuestra cinematografía, y supo adaptarse a todas las situaciones políticas que le sobrevinieran en su carrera. Fundador de la productora Emisora Films. Rodó todo tipo de géneros, con presupuestos, en muchos casos modestísimos. Sus realizaciones no siempre pueden exhibir una gran calidad cinematográfica, pero presentan factura correcta y un nivel medio honroso.

Durante la época franquista sus producciones fueron políticamente inocuas, e incluso mostraron, sin excesos, una adhesión importante al régimen, pero en los últimos años de su carrera

[254] Real Academia de la Lengua, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima primera edición, Espasa Calpe, 1992.

produjo películas de las denominadas "del destape", clasificadas "S", muestra clara de su adaptabilidad.[255]

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

En el cine americano durante los años veinte y sobre todo en la década de los treinta y hasta la Segunda Guerra Mundial, la mujer americana se presenta como moderna e independiente, ciudadana e integrada en la dinámica de crecimiento económico, cultural y de dinamismo social de su país. El cine americano recoge el cambio del rol femenino durante el siglo XX y de alguna forma se establece un reparto de papeles, es decir, de tipos de mujer para determinadas actrices, a las que se identifica con el tipo de personaje que representan, ejemplos claros serían: Gloria Sawnson, Marlene Dietrich, Greta Garbo. La sociedad americana, aconfesional, permitió a la mujer, al no tener que profesar ninguna religión, liberarse del papel que las distintas religiones le han otorgado a lo largo de la Historia. Su integración en la vida de la ciudad conlleva una menor presión individual y la posibilidad de un desarrollo profesional e intelectual. Aparecen en el cine americano nuevos modelos femeninos: trabajadora, estudiante universitaria, feminista o *vamp*, e incluso heroínas cotidianas independiente de la figura protectora masculina.

Este rol de mujer independiente es demonizado en el cine español de posguerra. En el régimen instaurado tras el fin de la contienda el papel de la mujer en la sociedad significa la reinstauración de la concepción católica del rol femenino, y se impone la idea de la familia como núcleo vertebrador de la sociedad. A través del cine se muestra el canon de lo que ha de ser la mujer en el nuevo estado franquista: hija, esposa y madre. La figura que aparece en él son mujeres que necesitan tutor, por ello, la protagonista de esta película, pasa de la tutoría de sus familiares del pueblo al de sus familiares en la ciudad, que aún siendo mujeres constituyen un núcleo familiar capaz de acoger en su seno a una chica falta de protección. Después del matrimonio será el marido el que se responsabiliza de

[255] PÉREZ GOMEZ, Angel A., MARTÍNEZ MONTALBAN, José L.: *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores,* Bilbao, Ediciones Mensajero, 1978, pp. 223-224

ella, como indica el código civil español vigente en 1941, fecha de la película, deja claro al otorgar la primacía legal al varón frente a la mujer. Son muy clarificadores los artículos referentes al matrimonio de los que extractamos aquellos párrafos que son el soporte legal de la práctica cotidiana mostrada en las películas:[256]

TITULO IV

Del matrimonio

CAPÍTULO PRIMERO

DISPOSICIONES GENERALES

Está prohibido el matrimonio

2.º A la viuda durante los trescientos un días siguientes. a la muerte de su marido, o antes de su alumbramiento si hubiese quedado encinta, y a la mujer cuyo matrimonio hubiera sido declarado nulo, en los mismos casos y términos a contar desde su separación legal.

—«La licencia de que habla el número 1.º del artículo anterior, debe ser concedida a los hijos legítimos por el padre; faltando éste, o hallándose impedido, corresponde otorgarla, por su orden, a la madre, a los abuelos paterno y materno, y, en defecto de todos, al consejo de familia.»

—«Si se tratare de hijos adoptivos, se pedirá el consentimiento al padre adoptante, y, en su defecto, a las personas de la familia natural a quienes corresponda.»

[256] En negrita todas aquellas menciones que nos parecen remarcan la diferencia de derechos entre hombre y mujer en este código civil.

—«Los demás hijos ilegítimos obtendrán el consentimiento de su madre cuando fuere legalmente conocida; el de los abuelos maternos en el mismo caso, y, a falta de unos y otros, el del consejo de familia.»

—«Los hijos mayores de edad están obligados a pedir consejo al padre, y en su defecto a la madre. Si no lo obtuvieren, o fuere desfavorable, no podrá celebrarse el matrimonio hasta tres meses después de hecha la petición.»

Sección cuarta.

De los derechos y obligaciones entre marido y mujer

—«El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido.»

—«La mujer está obligada a seguir a su marido donde quiera que fije su residencia. Los Tribunales, sin embargo, podrán con justa causa eximirla de esta obligación cuando el marido traslade su residencia a ultramar o a país extranjero.»

—«El marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, salvo estipulación en, contrario y lo dispuesto en el artículo 1.384. Si fuere menor de dieciocho años no podrá administrar sin el consentimiento de su padre; en defecto de éste, sin el de su madre; y a falta de ambos, sin el de su tutor. Tampoco podrá comparecer en juicio sin la asistencia de dichas personas.

—«El marido y la mujer menores de dieciocho años no podrán administrar los bienes comunes, cuando les corresponda, sin el consentimiento del otro cónyuge si fuere mayor de edad. Si éste fuere menor de edad y, en todo caso, si se tratare de bienes privativos, el menor de dieciocho años no podrá administrar sin el consentimiento de su padre, en defecto de éste, sin el de su madre, y, a falta de ambos, sin el de su tutor.

—«El marido es el representante de su mujer. Esta no puede, sin su licencia, comparecer en juicio por sí o por medio de Procurador. No necesita, sin embargo, de esta licencia para defenderse en Juicio criminal, ni para demandar o defenderse en los pleitos con su marido, o cuando hubiere obtenido habilitación conforme a los que disponga la ley de Enjuiciamiento civil. »

—«Tampoco puede la mujer, sin licencia o poder de su marido, adquirir por titulo oneroso ni lucrativo, enajenar sus bienes, ni obligarse, sino en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley.»

—«Son nulos los actos ejecutados por la mujer contra lo dispuesto en los anteriores artículos, salvo cuando se trate de cosas que por su naturaleza estén destinadas al consumo ordinario de la familia, en cuyo caso las compras hechas por la mujer serán válidas. Las compras de joyas. muebles y objetos preciosos, hechas sin licencia del marido, sólo se convalidarán cuando éste hubiese consentido a su mujer el uso y disfrute de tales objetos.»

—«Podrá la mujer sin permiso del marido:

1º Otorgar testamento.

2º Ejercer los derechos y cumplir los deberes que le correspondan respecto a los hijos legítimos o naturales reconocidos que hubiese tenido de otro, y respecto a los bienes de los mismos.»

—«La mujer gozará de los honores de su marido, excepto los que fueren estricta y exclusivamente personales, y los conservará mientras no contraiga nuevo matrimonio.»

—«Solamente el marido y sus herederos podrán reclamar la nulidad de los actos otorgados por la mujer sin licencia o autorización competente.»

Es fácilmente demostrable que las diferencias jurídicas que se observan entre el código civil vigente en el año 1941 y los artículos de la constitución de 1931 han de reflejarse en el tratamiento que se le dará en el cine a la mujer. De este mismo año es la película dirigida por José Luis Sáez de

Heredia *Raza*[257], cuyo guión hay que atribuir al dictador Francisco Franco, y en el que se marca el canon exacto de cómo debe el cine español tratar determinados asuntos: la Guerra Civil, la familia, el honor, la honra, el orgullo de nación. En esta película se muestra la familia ejemplar, el papel de la mujer en la sociedad española está claramente marcado en los protagonistas femeninos de la misma según Riquelme Pomares[258] "*Franco, a sus 48 años, no se veía capacitado para formular una doctrina escrita sobre los valores de la sociedad de sus súbditos ni sobre el engranaje de su gobierno, es decir, el sistema franquista*". Franco a falta de un libro doctrinal mostró los pilares de su sociedad ideal a través de una novela que paralelamente a su escritura se va convirtiendo en guión cinematográfico. *Alma de Dios* es un ejemplo inmediato de ese canon impuesto con el film *Raza* y una muestra de cómo se utilizó el cine para transmitir el ideario franquista.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

La modesta realización de la cinta no recae en la utilización de recursos visuales, más allá de las imágenes aéreas y de la utilización de material de archivo no tiene aportes formales importantes.

4.1.3.2. Iconografía

El pueblo: la película comienza con imágenes que muestran escenas típicas de cualquier pueblo castellano. Aparecen en la misma símbolos de la pobreza secular del campo. Las fachadas de las casas son imágenes que en la actualidad tendrían un gran atractivo turístico debido al tipismo, pero que el la década de los años cuarenta eran imagen clara del retraso histórico del campo español, calles sin asfaltar, fachadas de ladrillo y vigas vista, un burro atado al soportal de la casa, la tierra de las

[257] Raza (José Luis SÁEZ DE HEREDIA, 1941)

[258] RIQUELME POMARES, Jesucristo: "Raza de Franco: Entre las artes y los ardides intelectuales", *Alquibla*, número 8, Alicante, Revista de Investigación del Bajo Segura, 2002, pp.577-601.

calzadas flota en el aire, las casas amontonadas sin ninguna regularidad en sus formas, imagen opuesta al edificio moderno, de líneas rectas y simétricas, de la ciudad.

Estas primeras escenas en la que se presenta un medio rural casi inhóspito, que justifica la emigración a la ciudad. Una emigración, que el caso de la protagonista no duda hacer a pie, mostrando así la pobreza en que se ve sumida su vida en el campo, sin posibilidad de acumular ni la mínima cantidad de capital necesaria para pagar su transporte hacia la capital. Los viajes a pie de largas distancias no son infrecuentes en las películas como fórmula de desplazamiento habitual o como manera de emigrar, por lo que podemos concluir que tampoco deberían serlo en la realidad.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

La posguerra más inmediata marca de forma ostensible todas las realizaciones hasta la siguiente década. Durante todo el estudio de esta película hemos ido remarcando aquellos condicionamientos sociales y legales que suponen una clara diferencia con lo que aconteció en la Segunda República Española.

5. Análisis de las imágenes

	Fotograma 1 En el inicio de la película se hace una panorámica del pueblo donde vive la protagonista, se muestra un hábitat que contrasta fuertemente con el que más adelante se muestra cuando llega a Madrid.
	Fotograma 2 Las imágenes de casas y calles muestran una arquitectura popular de gran belleza. Sin embargo en los años cuarenta su significación era muy distinta, eran la representación del atraso y de miseria que azotaba el campo español.
	Fotograma 3 En el medio rural las labores domésticas eran más duras que las que podían encontrarse en las viviendas de las ciudades. Siempre que se estableciese la comparación con aquellas que contaban con agua corriente, electricidad y demás comodidades en su interior, en los poblados de chabolas o en determinadas corralas, las infraestructuras eras igual de deficientes y se contaba con viviendas mucho más reducidas.

	Fotograma 4
	La imagen del mundo rural de los años cuarenta dista mucho de lo bucólico que se atribuye en la actualidad. Eran estas panorámicas sinónimo de hambre, incomodidades y ausencia de expectativas de progreso, por lo que incitaban a la emigración hacia los grandes núcleos urbanos.
	Fotograma 5
	El viaje hacia la ciudad podía realizarse frecuentemente a pie, por lo que se le añade la connotación de valentía al propio hecho del desplazamiento.
	Fotograma 6
	La primera vista que se ofrece de Madrid, es aérea y contrasta con las que se han podido ver minutos antes del medio rural. Es muestra del abigarramiento en las construcciones y presenta edificios monumentales.

	Fotograma 7
	A continuación se incluyes una serie de vistas sobre los principales edificios y monumentos de la ciudad. Habitualmente eran imágenes de archivo, que tenían un carácter casi turístico, como este Templo de San Francisco el Grande
	Fotograma 8
	Los arcos de triunfo, característicos de las capitales políticas de los reinos, junto a un ajetreo del tráfico rodado dan idea de la vida en las antípodas del origen de la protagonista.
	Fotograma 9
	La arquitectura madrileña ofrece ejemplos variados de edificios imponentes por su tamaño y por la estampa de poder que trasmiten, sobre todo a aquellos inmigrantes procedentes de pequeños núcleos de población.

	Fotograma 10 La Gran Vía fue hasta los años ochenta la imagen de modernidad de Madrid. Es una vía comercial y de ocio, frente a las zonas financieras y de servicios que serán la referencia una vez entrado en el último cuarto del siglo.
	Fotograma 11 La fuente de la diosa Cibeles es una de las imágenes que con mayor fuerza sirven para contextualizar la acción de cualquier película en la capital española.
	Fotograma 12 La Puerta de Alcalá es otro de los iconos ineludibles cuando se filma en Madrid, su imagen va unida al del tráfico rodado al estar situada en un nudo de vías rápidas.

	Fotograma 13 Iglesia de San Antonio. Archivo de la Villa de Madrid
	Fotograma 14 Además de esta imagen de gran ciudad se muestran los tejados de un barrio tradicional madrileño donde viven los tíos del protagonista, una pareja de vendedores ambulantes que apenas tienen asegurado el sustento diario.
	Fotograma 15 La vivienda de los familiares del protagonista es amplia pero la conforma una sola estancia que hace las funciones de cocina, comedor y dormitorios. Apenas hay mobiliario, ni ningún elemento decorativo.

	Fotograma 16
	La comida es el momento de sociabilidad de los hogares, la mayor parte del tiempo los individuos están fuera de los hogares, solo durante las comidas y su preparación y el tiempo en que se duerme.
	Fotograma 17
	En esta película se puede advertir las diferencias entre las viviendas de familias con acomodo económico y aquellas que habitan los barrios marginale.
	Fotograma 18
	Uno de los protagonistas debe su fortuna a una empresa de construcción, en varias secuencias podemos observar cuales son los trabajos y métodos utilizados en los años cuarenta.

	Fotograma 19
	Los ladrillos se hacen de una forma muy artesanal, utilizando moldes muy simples de madera y secado al sol. En su fabricación se emplea un número elevado de personal.
	Fotograma 20
	Se continúa utilizando la tracción animal en muchas faenas.
	Fotograma 21
	El transporte de mercancías, al que se dedica el protagonista del film, es un negocio floreciente dadas las necesidades que planteas sectores claves de la economía de reconstrucción de los primeros años cuarenta.

	Fotograma 22 El tráfico urbano es en estos momentos muy reducido incluso en Madrid, la ciudad más populosa de España.
	Fotograma 23 Una imagen inesperada es la de un grupo de etnia gitana nómadas. Se trasladan con carretas. En la película es una imagen que tiene cierto aspecto documental, ya que se aleja de ciertos arquetipos forzados que se pueden observar en secuencias posteriores.
	Fotograma 24 El poblado de barracas que aparece en la película estaba situado en la ciudad de Barcelona, consta en el expediente de rodaje, este hecho se explica por que la productora es de esta ciudad, y el director se caracterizó por rodar en exteriores de la misma.

	Fotograma 25
	Las escenas rodadas en el poblado de barracas son una mezcla entre documental y un tipismo exagerado que muestra a unos individuos vestidos y con comportamientos propios de Andalucía en un enclave que se supone Madrid.
	Fotograma 26
	Se pueden observar una serie de comportamientos que tradi-cionalmente se han atribuido a la etnia gitana. La adivinación mediante cartas como en esta imagen. Nótese la diferencia en los vestidos entre la mujer de primer plano, con vestido de volantes, y la sencillez de la que aparece en segundo plano con la niña en brazos. Es un ejemplo más de la mezcla entre real y lo preparado en el film.
	Fotograma 27
	En esta escena se muestra a una mujer que se supone gitana, vestida de forma que recuerda a una tonadillera andaluza, su imagen no es propia de un poblado de barracas donde la pobreza no permitiría una indumentaria tan cara. El hombre de la izquierda también viste como si de un palmero de espectáculo flamenco se tratara.

	Fotograma 28 Esta sí es una imagen real de una habitante de poblado de barracas. Su pertenencia a la etnia gitana no es significativa para su aspecto.
	Fotograma 29 La carencia de vestido era habitual en estos entornos marginales. Resulta sorprendente en esta película la abundancia de imágenes como la presente que muestran con una mirada casi antropológica diferentes personajes de estos poblados.
	Fotograma 30 Las imágenes anteriores contrastan fuertemente con el tipismo de la presente. Incluso se puede observar que la calidad de la fotografía es sensiblemente diferente en ambos casos.

	Fotograma 31
	La presencia de animales, tanto de granja como de carga es muy habitual en este tipo de poblados en los que el se da un marcado carácter rural.
	Fotograma 32
	En la secuencia en la que se presenta el poblado, se incluyen una serie de retratos de personajes, niños o adultos, que no son necesarios para la trama de la película pero que ofrecen información sobre la tipología humana de los mismos.
	Fotograma 33
	Este es otro ejemplo de lo citado en el fotograma anterior.

	Fotograma 34
	Esta es una escena musical en la que se muestra aquello que forma parte del ideario colectivo sobre este tipo de vida y habitat.

SURCOS
Ficha técnica

Director	José Antonio Nieves Conde
Producción	Atenea Films (España).
Guión	Basado en una idea de: Eugenio Montes José Antonio Nieves Conde Gonzalo Torrente Ballester Adaptación y diálogos: Natividad Zaro
Fotografía	Sebastián Perera
Montaje	Margarita Ocho
Música	Jesús García Leoz Canciones: "Cantares de la luna", letra de Manuel Mur Oti "Mantón verbenero", letra de José Vega música de ambas canciones: Jesús García Leoz
Intérpretes	Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Lucia, Ricardo, José Prada, Félix Dafauce, María Francés, Marujita Díaz, Carmen Sánchez, Montserrat Carulla, Manuel de Juan, Merche Mar, Francisco Bernal, José María Martín, José Villasante, Félix Briones, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Chano Conde, José Guardiola, Angel Córdoba, Rafael Calvo Revilla, José Sepúlveda, Pilar Sirvent, Juan Cazalilla, Pedro Peña, Mercedes Sillero
Duración	100 minutos
Fecha producción	1950
Exteriores	Madrid

SINOPSIS

Con fecha 10 de enero de 1951 la Dirección General de Cinematografía y Teatro[259] concede el permiso de rodaje al guión presentado por la productora Atenea Films, S.L. cuyo título inicial era "*Surcos en el asfalto*", en el cuadro técnico aparece como autor del argumento Eugenio Montes, Embajador de España en Portugal, falangista de alto rango, académico y amigo personal de José Antonio Primo de Rivera y también personaje discutido por la cúpula dirigente falangista.

El título original ponía un mayor énfasis en la idea principal que pretende trasmitir la película: la gran ciudad no es lugar para el campesino. El título ha sido una de las cuestiones que ha suscitado variadas interpretaciones, y sobre el que se han dado explicaciones de todo tipo; pero si atendemos a la propuesta original, *Surcos en el asfalto*, tenemos más elementos para conocer el sentido que encierra. Queda explicado en la escena en la que el padre de familia en busca de trabajo y acude la oficina de colocación, cuando el funcionario le pregunta sobre su profesión, éste solo puede contestar "*labrador*", a lo que el funcionario riendo le pregunta "*¿Dónde vas a labrar? ¿en el asfalto?*" .

Según Fernando Méndez-Leite: "*Surcos sigue siendo una película clara y dura, en la que se habla del problema agrario, del estraperlo a pequeña y gran escala [...], de las colas para obtener empleo, de las condiciones inhumanas del trabajo industrial, del problema del hacinamiento por las condiciones de la vivienda, de la explotación de los débiles e ignorantes por los poderosos y los advenedizos, de la compraventa de mujeres y de algunas cosas de similar interés social y humano*"[260].

Aunque en declaraciones de José María García Escudero, Director General de Cinematografía en 1951, señale que "*decir, Surcos, es referirse, no sólo a quien la realizó, sino al director*

[259] Expediente de censura número 17284, Archivo de la Administración del Reino de España, Alcalá de Henares.

[260] MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *El cine español en cien películas*, Editorial Guía del Ocio, Madrid, sin fecha (años ochenta), referido en Llinas, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid, SEMINCI, 1995, p. 48.

general que la autorizó, premió y defendió, es decir, yo."[261], debemos de tener en cuenta que el apoyo decidido a la película que le presta García Escudero se hace una vez que rodada la película, se presenta ante la Junta de Calificación para recibir la categoría con la que se exhibiría la película, que en este casó fue la de Premio Nacional, es decir, la mayor posible y la que permitía una financiación asegurada a la misma. Este apoyo de García Escudero a la película es según Román Gubern[262] el motivo fundamental de su cese un año más tarde. El camino anterior al rodaje, pese a las dificultades que se le plantean parece una apuesta decidida por una parte de la Falange, la más ortodoxa, para mantener vivas algunas de las consignas que les hicieron prestar sus apoyos a la rebelión militar que acabó con la legalidad vigente de la Segunda República Española.

[261] GARCÍA ESCUDERO, José María: "Más allá de Surcos", prologo a LLINÁS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde, El oficio del cineasta*, Valladolid, SEMINCI, 1995, p.11.

[262] GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975),* Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.130.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

Surcos se rodó en los alrededores de Atocha, Lavapies y Legazpi, prácticamente en todo el barrio de Embajadores. La idea de que la película fuera un documento sobre el Madrid de los años cincuenta está presente en la manera de rodar la ciudad, no solo como un decorado, sino como un personaje más de la trama. La ciudad es la que confiere el carácter a los personajes, los modifica, los vuelve malvados, los sitúa frente a una realidad más poderosa que sus propias voluntades, hiperboliza las maldades individuales, y, es ejemplo de perversión para aquellos que caen en las redes de la delincuencia con facilidad.

También se nos ofrece un ejemplo claro de poblado de autoconstrucción, que aparece perfectamente ilustrado en la película. Es el lugar donde viven Rosario y su padre el titiritero. Son casas de reducida altura, con unos cinco metros de fachada, encalada. Presentan una ordenación y parcelación ortogonal muy regular, los suelos son de tierra, tanto en el exterior como en el interior, hay fuentes de agua comunales donde se proveen los habitantes del poblado. Las casas tienen solo dos estancias, el comedor y una habitación. No existe ninguna referencia a cual era su emplazamiento original, ni tampoco el director recuerda donde se rodaron estas escenas.

1.2. El entorno

Si tenemos en cuenta la filiación falangista de todos los responsables de las elaboración del guión obtendremos una idea clara de cómo se recrea un entorno que pueda ejemplificar su idea de ciudad. Para la Falange Española la sociedad española debería organizarse siguiendo la máxima de José Antonio Primo de Rivera[263] "*El Imperio, era la unidad de destino en lo universal, en lo cultural; la región*

[263] Ver escritos de José Antonio Primo de Rivera. Ver también Martín, R., "La contrarrevolución falangista", *Ruedo Ibérico*, París, 1971.

unidad de destino en lo histórico; y la comarca, unidad de destino en lo geográfico". Esto se traducía en un concepto de jerarquización de la actividad tanto económica como social del estado. Es decir, las ciudades no eran núcleos en los que se desarrollaba toda la actividad, con primacía de la industria sobre las actividades primarias, sino que, la actividad en éstas estaría vinculada a los procesos de las poblaciones rurales cercanas. Las ciudades no debían de crecer incontroladamente sino que el crecimiento de la población conllevaría la fundación de nuevos núcleos poblacionales adecuando su función dentro de las necesidades de las comarcas.

En este modelo de sociedad falangista la población está ligada a su lugar de nacimiento y ejerce su actividad vital atendiendo a la función asignada a su núcleo de procedencia, dentro de una distribución de las actividades, que por motivos históricos o geográficos conviene a la colectividad, comarca, región e imperio.

Según las teorías de urbanismo falangistas, cada ciudad ha de tener su función, que se ejerce en relación con el resto de núcleos vecinos. El crecimiento poblacional de cada una no debe entorpecer o variar esta función. Cuando la ciudad llega al tope de sus posibilidades de habitabilidad, no debe de seguir admitiendo población, que por otro lado despuebla zonas que quedan sin efectivos para cumplir su misión. Los crecimientos vegetativos deben de dirigirse hacia poblaciones de nueva construcción. Un modelo sería el descrito por Carlos Sambricio[264] de pequeños poblados autosuficientes, constituidos por viviendas unifamiliares con huerto que puedan servir para albergar la mano de obra de la capital sin que existiese de hecho una relación con el casco urbano.

Para un gran número de familias emigradas del medio rural, se da un empeoramiento en sus condiciones de habitabilidad, ya que en el campo disponen de una vivienda cómoda y amplia, por la que no suelen pagar más de 300 pesetas al año, mientras que en la ciudad han de pasar, o bien por la chabola, o la habitación realquilada, o como en este caso ocupar parte la vivienda de algún familiar, pagando en el mejor de los casos 120 pesetas mensuales. En frase de Manolo, el hijo menor de la familia cuando entran en el inmueble, *"¿Esta es la casa de la señora Engracia? No es precisamente un*

[264] SAMBRICIO, Carlos: "Por una posible arquitectura falangista", *Arquitectura*, número 199, abril 1976, p.54.

palacio. Doña Engracia les cede lugar en su casa, una vivienda en una corrala humilde, a cambio de un alquiler.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

No aparecen ninguna de las imágenes características de Madrid. Si existen localizaciones fácilmente reconocibles, pero no se trataba de mostrar un Madrid atractivo, sino todo lo contrario. La Plaza de Lavapiés, la Estación del Norte o la Plaza de Atocha son enclaves conocidos de la ciudad, pero no son normalmente utilizadas para significarla.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

El **padre de la familia**, todo su anhelo es conseguir trabajo, cuando por fin es contratado, recobra su autoestima y "*tiene un trabajo de hombre*". La colocación es como peón en una fábrica. A priori, el trabajo en la fábrica resulta atractivo para el inmigrante, ya que supone trabajo fijo y bajo techado, condiciones muy distintas de las que encuentra en el campo. Es la colocación ideal para las perspectivas de trabajo que puede querer cualquier individuo salido de las difíciles condiciones que impone las labores agrícolas. Pero en esto también la película intenta el desmontar esta imagen positiva del trabajo en la industria.

Tras una jornada de trabajo agotadora, en la que le resulta imposible seguir el ritmo que impone la fábrica, sintiéndose solo y sin ninguna relación con el resto de los compañeros, sufre un desmayo y pierde su trabajo. La perdida de empleo sume al padre en una depresión, en la que el individuo deja de ser el cabeza de familia, a favor de su hijo, que con actividades delictivas procura el sustento.

Después de esta oportunidad desperdiciada, vuelve a casa a encargarse de las labores del hogar propias sólo de las mujeres en los años cincuenta.

Otras experiencia negativa es la secuencia en la que intenta dedicarse a la venta callejera y por ingenuidad acaba regalando todas la golosinas a los niños que le engañan fácilmente. Se le presenta como un personaje con connotaciones positivas, ya que es comprensivo con sus hijos, huye de la delincuencia y presenta unas categorías morales altamente valoradas en la época.

La **madre**, y en general casi todos los papeles femeninos, exceptuando a Rosario la novia de Manolo, se presentan negativos. La madre no comete ningún tipo de delito, pero ve con buenos ojos

la forma delictiva en la que su hijo Pepe parece ir prosperando en la ciudad, según Augusto M.Torres[265], presenta un egoísmo mercantil. No valora los esfuerzos de su marido y de su hijo menor por conseguir una ocupación decente. Hace la vista gorda cuando su hija Tonia se deja querer por don Roque, *El Chamberlán*. No muestra ningún tipo de integración en la vida de la ciudad, ni favorece el proceso de acomodación de su familia, toda la información sobre como adaptarse a la nueva situación la recibe de su familiar, doña Engracia. Mujer de dudosa moralidad, que no le importa que su hija cohabite primero con *El mellao* y más tarde con Pepe, con éste en su propia casa. Ella es la que cuando el fracaso de la familia se ha consumado tras la muerte de su hijo mayor, no quiere volver a la vida del campo por la vergüenza de mostrar al pueblo su incapacidad para salir adelante.

Los hijos varones son dos ejemplos antagónicos, Pepe es el arquetipo a denostar por la ideología nacional católica y ejemplo de lo que puede acontecer al pobre campesino que abandona su tierra para ir a la ciudad, cuna de toda depravación. Es un hombre sin reparos ante el crimen, que desde que llega a la ciudad se integra en una banda organizada de delincuentes. La ambición de su novia, con la que vive en concubinato, le empuja a delinquir cada vez con mayor asiduidad. El resultado de su mala vida le lleva a la muerte. Manolo, el hijo menor, sin embargo es modelo de virtudes que incluso ante el hambre no doblega su voluntad, prefiere vivir entre los restos de casas destrozadas por la Guerra Civil, sin techo, y comiendo de las sobras del rancho de un cuartel próximo, que traicionar sus principios morales.

Las protagonistas femeninas, Tonia y Pili, son ejemplo de maldad femenina, encarnan vicios, en terminología de la época: propios de mujer. Pili como Eva en el paraíso, es la que incita al mal. Tonia sólo es capaz de vivir atraída por la riqueza, por el lujo, no le importa denigrarse, y convertirse en la mantenida de don Roque. En el guión original en la escena final cuando se vuelven al pueblo, salta en marcha desde el tren para regresar al Madrid, esta escena se prohibió por la censura.

[265] TORRES, Augusto M.: *Diccionario del cine español*, Madrid, Editorial Espasa, 1994, p. 442.

2.1.2. Personajes secundarios

La novia de Manolo, y su padre, el titiritero, ejemplifican el modelo de familia humilde, trabajadora, imbuida de los valores católicos. Cuando Manolo ha perdido su empleo y vaga comiendo sobras, durmiendo a la intemperie y desfallecido por el hambre, lo acogen en su hogar, le dan alimento, cobijo y trabajo honrado.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

La familia en el pueblo es un bloque unitario, cuando llega a la ciudad se fragmenta. Deciden emigrar a Madrid debido no tanto a la situación desfavorable sino a las ambiciones del hijo mayor que convence a la familia de las posibilidades de prosperar que ofrece Madrid. Este caso se da frecuentemente en situaciones reales, según Miguel Siguan[266] "*estos individuos iban a la ciudad con exigencias más complejas que la de asegurarse el sustento y corren mayor riesgo de quedar defraudados. Si como ocurre con frecuencia el traslado supone liquidar unos bienes (tierras, casa, comercio, etc.) para establecerse en la ciudad, el riesgo de fracaso es evidente*".

La familia es el núcleo fundamental y vertebrador de la sociedad nacional católica. La película intenta mostrar todos los riesgos que le acechan en un medio hostil como es la gran ciudad.

2.2. Procesos sociales

La película muestra el cambio tan fuerte y brusco que supone la aclimatación al ambiente ciudadano de los individuos de una familia rural. El director muestra con gran maestría estos procesos de acercamiento a la ciudad a través de las siguientes secuencias:

[266] SIGUAN, Miguel: *Del campo al suburbio*, CSIC, Madrid, 1957, p. 233.

- Las diversas escenas de búsqueda de empleo por parte de todos los miembros del clan.
- El viaje en metro hasta la casa de su familiar, en la que deben soportar las burlas de los otros viajeros por su aspecto de paletos.
- La dura acogida cuando al llegar a la corrala, les quitan el pollo y lo lanzan al aire y se mofan de ellos.
- Cuando el padre es enviado a que venda golosinas a los niños, regala toda la mercancía y es detenido por un guardia urbano, sin duda el padre no tenía ninguna conciencia de estar cometiendo un delito ya que las licencias y burocracias, habituales en las ciudades no eran necesarias en el pueblo.
- Lo que van a buscar a la capital los pueblerinos se muestra claramente en el momento en que Tonia descubre las medias de seda de su prima y ve en la ciudad la posibilidad de hacer realidad su sueño de convertirse en artista.

2.2.1. Pobreza

El inmigrante atribuye la pobreza a la situación del campo, la ciudad tiene, en los años cincuenta, el atractivo de la prosperidad, pero sobre todo es la huida del hambre. El campo es sinónimo de paro y la idea de que en la ciudad existe trabajo para todos es común entre los inmigrantes. La película se afana en mostrar lo erróneo de esta afirmación.

El emigrante viene dispuesto a trabajar en lo que sea, como se observa en la película cuando el padre y el hijo menor acuden a la oficina de colocación para apuntarse a la listas para conseguir empleo. Todos los que acuden en busca de trabajo son agricultores que han venido del campo. Cuando es interrogado por el funcionario sobre su capacitación y éste indica que sólo sabe "*de campo y que a el le habían dicho…*" el funcionario le contesta que "*a todos os dicen de montes y mareas pero la realidad es otra [...] le apuntaré para peón*"[267] con lo que se estarían perdiendo efectivos de una

[267] Se refiere a peón de industria o de construcción.

actividad primaria necesaria para el autoabastecimiento nacional, y se está dirigiendo hacia una sociedad industrializada, encaminada hacia el liberalismo económico, lejos de los presupuestos falangistas.

Cuando Manuel, el padre de la familia pregunta "*¿trabajaré mañana?*" el funcionario le contesta "*Este se piensa que el trabajo está tirao*", esta frase junto con la imagen de una oficina de búsqueda de trabajo inmensa y repleta de colas de desempleados, ponía de manifiesto que la política de creación de empleo a base de fomentar la creación de una red industrial resultaba insuficiente para cubrir las necesidades de ocupación de la población española, y el consiguiente alejamiento del modelo social propugnado por el nacional catolicismo.

El conseguir trabajo no es sencillo. No siempre el paleto conoce la existencia de una Bolsa de Trabajo, o tiene el arrojo de presentarse en el departamento de colocación de una gran empresa, en las que las condiciones laborales están más regladas. Lo habitual es lo que podemos ver en la película cuando por la mañana del día siguiente a su llegada a la capital, se dirigen a recorrer la ciudad ofreciéndose a realizar cualquier tipo de trabajo, en tiendas y obras.

2.2.2. Delincuencia

La delincuencia es representada ampliamente durante toda la película. Desde los delitos más sencillos, el extraperlo que hace doña Engracia y la venta callejera de Pili, hasta su máxima expresión que se consuma en el asesinato de Pepe. No hay que olvidar, en cualquier análisis o extrapolación de la situación que presenta la película, que el fin con el que está hecha es denunciar peligrosidad de la vida en la ciudad para los campesinos que llegan a ella. Por lo que la imagen que se da de Madrid es la de una ciudad sumida en una degradación moral, donde el delito es más frecuente que el trabajo honrado, y que las tentaciones para caer en lo ilícito son constantes.

Con todo resulta casi documental la presentación que de algunos delitos se hace en la película, sobre todo teniendo en cuenta que el régimen dictatorial escondía y negaba la existencia de crimen organizado y delincuencia generalizada. El robo de camiones en el puertos de Navacerrada y

Guadarrama, entradas norte a Madrid, sucedía siguiendo el esquema que se presenta en la película, José Antonio Nieves Conde se informó de cómo sucedía a través de camioneros que habían sido robados[268]. La venta ilegal de cigarrillos en la calle huyendo cuando aparece la policía, nos recuerda lo que sucede en la actualidad con la venta callejera que realizan los inmigrantes de países africanos o asiáticos.

En la cúspide jerárquica en el grupo delictivo, vemos a un gran jefe *El Chamberlán*, que según Nieves Conde[269] tiene un "*cierto aire distinguido, con cierta clase*", Félix Dafauce, el actor que lo encarna, fue elegido para dotar al personaje de porte casi aristocrático. Esto acentúa la injusticia que supone que su crimen, al rematar a Pepe, vaya a quedar sin castigo. Mientras que Pepe, llegado de pueblo, cuya caída en el delito es continuamente alentada por su novia, y que ha delinquido con robos sin violencia paga con su vida el haber elegido la senda fácil de la delincuencia. Otros personajes, como *El mellao*, encarnan al delincuente de baja calaña pero que viniendo de un ambiente urbano sabe dosificar su ambición y preservar su situación.

El carácter moralizante que presenta toda la película no impidió las fuertes críticas de sectores religiosos, pero también políticos, solo por el hecho de mostrar robos, bandas criminales y el delito como un hecho normal en la vida de Madrid. Como se puede leer en la carta de la Delegación Provincial del Ministerio de Información en Salamanca: "*en su parte argumental es de tal morbosidad y tan descarnada que se hace altamente repulsiva y disolvente, a parte de no reflejar una verdad*"[270] , siendo esta opinión repetida en numerosas cartas, artículos de prensa e informes de censura.

[268] Entrevista personal a don José Antonio Nieves Conde en su domicilio en Madrid el 6 de marzo de 2003.

[269] LLINÁS Francisco: *opus cit*, p. 81.

[270] Expediente de censura, *opus cit*.

2.2.3. Inmigración

La película muestra el proceso de la inmigración a la gran ciudad de una familia, los Pérez, que como muchas otras de toda España abandonan la precariedad del pueblo y se dirigen a la gran ciudad con la esperanza de prosperar. En una mayoría de los casos la fortuna no es buscada tanto para los cabezas de familia como para los hijos. Existe el convencimiento que en el campo no hay futuro.

En la encuesta hecha por Miguel Siguan[271] en 1957 base de su estudio sobre la inmigración interior española aparecen las historias de cien familias que han emigrado del medio rural al urbano, podemos encontrar ejemplos de una similitud extraordinaria con la de la familia protagonista de la película, se podría afirmar que la película es el compendio de las historias de un gran número de familias españolas que emigraron en durante los años cuarenta y cincuenta.

El origen de la familia no es declarado en ningún momento pero podemos inferir que provienen de Castilla, el tren filmado en la película es el que hacía el trayecto de Salamanca a Madrid, tanto porque los protagonistas no muestran ninguna cadencia o acento meridional en su hablar, como porque la secuencia del viaje de llegada a Madrid se rodó en un trayecto de tren real desde Salamanca. La película nos muestra una historia de emigración de una familia campesina de una manera tan arquetípica que parece sacada de un manual sobre migraciones rurales.

Llegan a la Estación del Norte de Madrid, su atuendo, los animales vivos que llevan en una cesta, y el hecho de desplazarse la familia completa como un bloque llaman la atención de los viandantes que muestran su rechazo a los recién llegados inmediatamente.

El primer contacto con sus nuevos conciudadanos es de rechazo, que encuentran tanto en el viaje en metro y como más tarde cuando van a la oficina de empleo, los madrileños creen que la ciudad ya no soporta más población y que el poco trabajo que queda han de repartirlo con los recién llegados.

[271] SIGUAN, Miguel: *opus cit*, pp. 88-89.

En relación al atuendo de los actores, hay que rescatar del anecdotario de la película el hecho de que José Antonio Nieves Conde[272] compró la ropa usada a algunos espontáneos y curiosos viandantes que se aproximaban a la grabación de las escenas al aire libre y tras *desinfectarla* se vistió con ella a los actores, con el fin de otorgar a la película la mayor verosimilitud posible.

La familia al llegar a Madrid se dirige a casa de una familiar de la madre, no se precisa tampoco el grado exacto de parentesco, tampoco se sabe si es viuda o soltera, solo se tiene la certeza de que vive con su hija cuya edad, imprecisa también, puede aproximarse a los veinticinco años, y que ambas se dedican al estraperlo y a la venta callejera de tabaco.

La emigración no supone para los padres de la unidad familiar un cambio considerable. Su vida social es muy reducida. Ya lo era en su medio de procedencia, y a el trasladarse a un medio extraño, aumenta la impresión de aislamiento. En la película podemos observar que solo salen a la calle los miembros que buscan trabajo, y cuando el padre desiste de ello pasa en casa casi todo el tiempo. No leen prensa, no van al cine, ni escuchan la radio. Todas estas formas de entrada en las preocupaciones ciudadanas y otras que podrían citarse están reservadas a sus hijos. El único episodio de vida social se produce en el debut de Tonia en el Teatro La Latina, en el que se puede observar que si es un anhelo la diversión en la dificultad de sus vidas.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

El modelo el individuo que se pretende ensalzar en la ideología falangista es aquel que se diluye en el grupo, el deseo personal de prosperar no es un valor positivo, la ambición de los individuos de la familia Pérez en este caso es castigada con la muerte del más vicioso de sus miembros. La familia aprendiendo cual es su lugar natural vuelve al pueblo, que es el sitio donde pueden desarrollar los

[272] Entrevista personal, opus. Cit.

conocimientos que naturalmente han adquirido, la moralina es que el labrador debe volver al campo que no debió abandonar.

En toda la película la mujer está supeditada en todo momento a un hombre que se encarga de ella. En ningún caso, durante todo el metraje hay intención de criticar este tipo de situación, no se observa ninguna actitud tendente a igualar el rol femenino al masculino, como se había observado en el cine de los años treinta en películas de directores tan poco sospechosos de progresistas como Florián Rey, *Morena Clara*, 1935 o *Nobleza baturra*, 1935, o en otros directores como Luis Marquina, *La hija de Juan Simón*, 1936.

La idea de lujo para los emigrantes se reduce a la consecución de unas metas sencillas y al incremento de poder adquisitivo que les permita un consumo inexistente en el pueblo. En la película, durante la secuencia en la que Tonia duerme con su prima el primer día en la gran ciudad, Pili tiene la pared llena de fotografías de actrices y cantantes famosas. Tonia, al verlas dice: "*pienso que podía se cupletista, yo se cantar*". Su sueño no es ser estrella de cine. Cuando ve la ropa interior de su prima exclama *"como me gustaría tener una medias como esas, lo primero que gane será para unas medias […], en el pueblo llevaba medias de cristal la hija del médico"*.

Lo que se pone de manifiesto en todas las escenas rodadas en la corrala es el hacinamiento existente en las viviendas, ya que en todo momento hay una acumulación de personas, sobre todo niños que juegan en el patio de la corrala. El hacinamiento, la falta de intimidad y la dificultad en las relaciones pueden ser el motivo del carácter agrio de los personajes.

El hacinamiento hace también referencia, si bien no es el asunto específico que se denuncia en la película, al problema de la falta de viviendas en España. También remarca la falta de viviendas en España la secuencia en la que la pareja de hecho entre Pepe y Pilar, deciden establecerse independiente de su familia, han de hacerlo habilitando un altillo en el garaje de don Roque, en el que se guardan las mercancías robadas.

La situación de compartir vivienda era una forma transitoria de acomodarse a la nueva situación. Los familiares que acogían solía facilitar la información que permitía encontrar trabajo y más adelante conseguir una vivienda. En la película se muestra claramente lo difícil de este tipo de convivencia. Por un lado la familia trae recuerdos de tiempos peores y una forma de vida y comportamientos ya olvidados, por otro se hace imposible la intimidad, y no siempre pueden colaborar en los gastos. Todos estos aspectos quedan claramente de manifiesto en las escenas que trascurren en la casa de adopción. Las jóvenes se ven obligadas a compartir cama y los dos hijos duermen en las estancias comunes de la casa, en el comedor, en las que con simples sábanas a modo de separación se improvisan dormitorios.

Un hecho que incide en la decadencia moral de la vida en la ciudad es la intención de Pepe y Pili de cohabitar, en pecado según la moral católica, en la misma residencia familiar. El padre ejerciendo su autoridad moral los expulsa del hogar.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

Los episodios de violencia son abundantes, pero resulta especialmente remarcable el hecho de que el padre, una buena persona, golpea a su mujer cuando vuelve del teatro, después de ver como ésta ha llevado a su hija hacia una degradación semejante. Que el marido golpee a su mujer no se presenta de forma negativa, sino casi como una forma de educar a su mujer para que no suplante su rol de cabeza de familia, lo que les ha llevado a la perdición. Y es, desde nuestra visión actual, sorprendente el comentario de la familiar a la madre en el que le dice, que demasiado bueno es su marido, que si ella hubiese hecho algo similar la paliza que habría recibido la habría dejado en cama durante una semana.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

En los bares es donde sucede la vida social de aquellos que la tienen. Pero tampoco se hace más amplia descripción estas situaciones.

El teatro de variedades es el espectáculo más valorado por las clases populares, más que la asistencia al cine, que se puede realizar más frecuentemente y por tanto no expresa el proceso de aceptación de la vida tradicional anterior a la época del cinematógrafo.

2.2.6. Actividades económicas

Según el ideario falangista cada individuo debe dedicarse a aquello propio del lugar donde se ha educado, es decir, un labrador como el protagonista, no va a poder realizar ningún empleo fabril, pese a que este tipo de colocación en teoría no requiere de ningún aprendizaje y puede ser realizado sin capacitación, el protagonista procedente del mundo rural muestra un claro complejo de inferioridad.

2.2.7. Religión

La moral católica es el horizonte que debe guiar al individuo. Esta es la idea fundamental sobre el comportamiento que subyace en toda la película, pero que se remarca por ausencia. Se presenta al espectador lo reprochable, para que el espectador saque sus propias conclusiones y el rechazo se haga de manera individual, y repercuta en su código de valores como una iniciativa propia, no impuesta, esto significa una mayor eficacia moralizante. Se presentan conductas reprobables como la de madre, que fracasa al no ser capaz de inculcar en sus hijos los valores de moral católica que les permita llevar una vida honrada. Incluso cuando van a rezar el rosario dice: "*Eso es pal pueblo no para aquí*".

3. Aporte documental

3.1. Específico del cine

3.1.1. Expediente de censura

Resulta significativo el hecho de que cuando el guión es presentado a censura previa al rodaje, los comentarios de los censores, muy duros con el contenido social del guión, hacen pensar que no se pueda conceder el permiso de rodaje de la película. El lector José Luis García Velasco escribe en su informe general del lector: "*Desde un principio el guión resulta sumamente desagradable. El ambiente barriobajero en que se mueve la trama es antipático y el escaso interés no logra hacer olvidar lo forzado y ficticio de los tipos y el clima. El tema de los pueblerinos que vienen a Madrid a buscar trabajo y acomodo en la capital cayendo en las redes del hampa – un hampa falsa e inexistente en el sentido normal con que la presentan los autores del guión – se ha desvirtuado y exagerado hasta límites insospechados*" en otra parte del informe declara *"El mayor inconveniente, para nosotros, lo presenta el guión en su aspecto social. Nos parece ficticio y exageradamente terrorista el monstruo de ciudad que se presenta a los ojos de los pueblerinos. No es que no pueda haber en Madrid un señor o cientos de señores que se dediquen a robar o a tener amigas cupletistas. Lo que negamos, en absoluto, que en Madrid exista siquiera un barrio – no ya, la ciudad de un modo abstracto – en el que la perversión sea la forma normal de vida"*[273].

Otro de los lectores (censores), no identificado en este caso, cuyo informe es enviado al Sindicato Nacional de Espectáculos[274], resume como tesis que presenta la película: *"La ciudad ejerce una fascinación sobre los lugareños pero la verdad es que solo encuentran miserias morales y materiales los que abandonan la paz de su terruño.",* y como valor moral y religioso indica *"Prácticamente en todo el guión encontramos peligrosidad, escenas y planos inadmisibles y expresiones censurables"* [275].

[273] Expediente de censura número 17284

[274] Según se puede leer en nota manuscrita en el propio documento del expediente de censura.

[275] Expediente de censura op. cit.

En el comentario del Reverendo Padre Fraile Mauricio de Begoña pese a que indica que: *"Otro defecto surge de la descripción de ese ambiente con escenas fuertes y desgarradas, frecuentemente repugnantes. Mas como este aspecto atañe a la parte visual de la película no se le puede juzgar definitivamente hasta su realización. Sin embargo indicamos aquí esos pasajes que a nuestro juicio deben suprimirse o cuidarse sumamente para que la definitiva autorización de la película sea posible."* , y pese a que tras el estreno de la película las jerarquías eclesiásticas son las que muestran su mayor disconformidad con la película este miembro del clero escribe en la sección de *juicio general que merece al censor*: *"La tesis que se intenta exponer es la de que la ciudad, con sus peligros y seducciones y bajos fondos, es perniciosa para las honradas gentes del campo. Por consiguiente, fundamentalmente no hay nada que oponer a la tesis. Varios miembros de esa familia son víctimas de ese ambiente de la ciudad y uno de sus miembros, el más vicioso, recibe su sanción*"[276].

En el reverso del permiso de rodaje se puede leer *"Al final Tónia debe marchar al pueblo con su familia"* [277]. En la primera versión del guión, la hija salta del tren en marcha, en el que la familia regresa al pueblo, para quedarse en la ciudad atraída por la vida de perversión que en la ciudad ha encontrado. Las autoridades censoras imponen un final más moralizante, y toda la familia regresa al pueblo venciendo su vergüenza por no haber logrado labrarse un porvenir en la ciudad. Pese a todo parece que la presencia de Eugenio Montes y la militancia de Nieves Conde y Torrente Ballester fue suficiente para allanar cualquier inconveniente por parte del equipo censor de guiones.

Tampoco a la Iglesia Católica española le pareció correcto el tratamiento que recibía Madrid, en un artículo de la revista Ofensiva se podía leer: *"Se presenta una visión muy parcial de la gran urbe, que muestra solo su lado degenerado o virulento, en el que únicamente están capacitados a luchar con éxito y salir inmunes la policía o los hombres de formación moral muy sólida, casi apostólica. La lección resulta, por tanto, deformada al presentar la ciudad como una meta difícil de conseguir social-económicamente", sino como un centro vicioso al que no es posible vencer moralmente*"[278].

[276] Expediente de censura op. cit.

[277] Expediente de rodaje op. cit.

[278] "Surcos", *Ofensiva* número 1020 de 9 de marzo de 1952.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

En los títulos de crédito iniciales recalcando de una forma indudable cual es la intención moralista de la película, aparece el siguiente encarte: *"Hasta las últimas aldeas, llegan las sugestiones de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización son árboles sin raíces, astillas del suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.*

Eugenio Montes."

En un segundo encarte se advierte "*Esto no es un símbolo pero si un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual*".

Resulta indispensable acudir al expediente de censura y al de rodaje, que se encuentran en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, para aclarar cual es la génesis de la idea de una película que presente la inmigración como idea engañosa de prosperidad, que presente las metrópolis como lugares inapropiados para vida de las personas honradas criadas en ambientes más provechosos para cultivar los valores morales cristianos como son los núcleos rurales.

Cuando el guión previo de la película se presenta a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para el tramite de "Censura previa de guiones", los autores que se indican en los formularios son Eugenio Montes, como autor del argumento; Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, autores del guión literario; y José Antonio Nieves Conde, autor del guión técnico. En entrevista con don José Antonio Nieves Conde, el 6 de marzo de 2003, indica que Natividad Zaro le propuso un *guioncito* muy poco desarrollado, y que él sugirió que le permitieran rehacer el guión en colaboración con Gonzalo Torrente Ballester, su intención era la de hacer una película de contenido social a la manera neorrealista del cine italiano.

Un hecho que en una primera lectura del expediente de censura de la película puede pasar por simplemente anecdótico es la denuncia de plagio que presenta Antonio Torres Paños, dramaturgo amateur, el 26 de enero de 1952 a diversas instancias: al propio Jefe del Estado, Generalísimo Franco, al Ministro de Información y Turismo y a la Sociedad General de Autores de España. En la instancia se puede leer "*En fecha de hoy envía al Sr. Director General de Cinematografía y Teatro todos los puntos en qué me apoyo para declarar que el film Surcos que fue filmado en otoño*[279] *de 1951 y declarado de interés nacional, es un plagio de mi obra teatral La vida sintética, inscrita en el primer concurso Calderón de la Barca en 30 de agosto de 1950*"[280].

Sin desestimar la posibilidad de una poligénesis de las ideas que llevase a la creación similar basada en la historia de una emigración desgraciada, por otra parte, historia común para un sinnúmero de familias españolas. No cabe despreciar la idea de una adaptación a argumento cinematográfico por parte de Eugenio Montes de una obra teatral, nada conocida, con una carga de emociones que permitiese expresar sus inquietudes en el asunto de las emigraciones rurales. Esta historia, traspasada a la gran pantalla de la mano de un camarada imbuido del ideario falangista, podría resultar de gran utilidad para, por un lado, denunciar la dejadez del gobierno en un asunto, que para la ortodoxia falangista era considerado como un pilar doctrinal como era velar por la moral cristiana de los españoles y, por otro frenar, las oleadas de campesinos que dejaban el campo para hacinarse en los suburbios de las grandes ciudades, situación que impedía la consecución del ideal de ciudad falangista.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

La militancia de todos los componentes del cuadro técnico de la película en la Falange Española es manifiesta, de su director y coguionista, José Antonio Nieves Conde, que llegó a ser jefe

[279] Error del autor de la carta ya que la filmación se efectúa entre el 21 de febrero y el 23 de julio de 1951, según declaración a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, consignado número de Expediente 187-50 con fecha 27 de septiembre de 1950.

[280] Expediente de censura op. cit.

provincial de la Falange en Segovia, su ciudad natal, como la del segundo guionista Gonzalo Torrente Ballester que tras haber pertenecido en su juventud a organizaciones anarquistas, tras el final de la Guerra Civil, se inscribe en el partido falangista. Pese a esta filiación tan manifiesta puede extrañar una película crítica, dentro de un límite, con la situación social del país en esos momentos, puede resultar aclaratoria la declaración que en entrevista a don José Antonio Nieves Conde cuando se le preguntó por sus bases ideológicas e intelectuales afirma "*Mi grupo intelectual era el grupo de personas que estaban alrededor del diario El Sol, el famoso periódico, mantuve mucha amistad con mucha gente que estaba relacionada con él. Tras su cierre el grupo intentó continuar, pero se limitó mucho su influencia."*[281].

La trayectoria vital de los dos guionistas nos permite pensar en una película *disidente*, anterior a la corriente iniciada por el grupo de nuevos directores pertenecientes a organizaciones izquierdistas y salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas IIEC fundando en 1947 y que encabeza Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. José Antonio Nieves Conde fue también crítico de cine del diario Pueblo y de la revista especializada Primer Plano[282], puestos que abandonaría por desavenencias con la dirección al negarse a hacer crítica superficial y amable que ésta le requería[283].

Tanto José Antonio Nieves Conde como Gonzalo Torrente Ballester se habían movido en los círculos librepensadores y liberales que encabezaba José Ortega y Gasset. La filiación a la Falange Española de Gonzalo Torrente Ballester se puede explicar más por un deseo de poder continuar su carreras profesional sin inconvenientes, que por un sentimiento profundo de comunión con el ideario nacional catolicista de José Antonio Primo de Rivera. Nieves Conde declara que *"Algo de mi procedencia falangista hay en Surcos, que responde a un tipo de cine social ligado a mis añejas y desilusionadas preocupaciones políticas"*[284] , es decir viendo traicionadas sus ideas falangistas volcó en

[281] Entrevista personal, *opus cit*.

[282] TORRES, Augusto M: *opus cit*. p 342.

[283] PÉREZ GOMEZ, Angel A., MARTÍNEZ MONTALBAN, José L.: *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores, Ediciones Mensajero*, Bilbao, 1978, pp. 223-224.

[284] LLINÁS, Francisco: *opus cit*. p 56.

Surcos la crítica a la traición que suponía el modelo económico y social que los gobiernos del régimen del General Franco.

Eugenio Montes, autor del argumento, es un falangista histórico, desarrolla su carrera política fundamentalmente en el cuerpo diplomático, es Embajador de España en Portugal en el momento de filmar "Surcos", muestra la disconformidad de un amplio sector de la Falange Española por el derrotero que está tomando la política de los gobiernos del General Franco, al que han ayudado a ganar la rebelión militar, y al que han prestado su parafernalia y simbología, presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana española, pero que se aleja del ideario político falangista.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Una de las escenas más repetidas por los emigrantes cuando llegan a la ciudad es la de buscar trabajo, se dirigen a las obras para conseguir empleo, en general, porque el trabajo de peonaje de la construcción es lo más parecido al de jornalero en el campo, también porque es lo más visible, y en la ciudad se pueden ver obras y la contratación se hace a pie de obra. La eventualidad para la que son contratados para la obra hace que exista una gran movilidad y no importe contratar a personas de mayor edad. Son peregrinaciones por multitud de posibilidades, son imágenes de frustración, y de necesidad.

4.1.3.2. Iconografía

La mentalidad del inmigrante, no es la de un espíritu pionero ni con ambición de progreso social. Lo que en general le ha llevado a la ciudad son las míseras condiciones de vida en su lugar de origen. Rasgos fundamentales de su carácter son la fatalidad, desconfianza en un futuro mejor, una gran pasividad, provocada por la limitación de las aptitudes. Físicamente son reconocidos por los ciudadanos, en la película se les viste con ropas que denotan la procedencia del campo, pero en la realidad la malnutrición secular condiciona individuos con desnutrición, raquitismo y vejez prematura. Recuérdese

en este sentido, las escenas de *Las Hurdes, tierra sin pan*, (Luis Buñuel, 1932), que muestran el atraso extremo en que se encontraban los habitantes de esta región tan solo dieciocho años antes.

La corrala es uno de los entornos más característicos de Madrid. La de la película se sitúa supuestamente en la Calle Ave María del Barrio de Lavapiés en Madrid, podemos definir claramente la situación del inmueble ya que tras salir del la boca de metro de "Lavapiés" se dirigen hacia esta calle y entran en un portal cercano a la Plaza de Lavapiés.

Pero pese ser la imagen típica de estas construcciones, es una reconstrucción, muy fidedigna, de las existentes en la misma calle, de las que en la actualidad quedan bastantes ejemplos. Era un decorado hecho en los estudios Sevilla Films. Su coste total en el inventario del rodaje fue de 739.867,55 pesetas[285]. Según palabras de Nieves Conde "*se hizo así ya que esto nos permitió rodar ciertos planos que en una corrala autentica hubieran sido imposibles. Nuestra obsesión era que todo resultara real*."[286] Este hecho pone de manifiesto que en el cine la imagen percibida por el espectador puede resultar más fiable si se usa una ficción que si se muestra el objeto verdadero.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

La película está marcada por el ideario falangista de los guionistas. El hecho de que la facción más ortodoxa de la Falange Española esté perdiendo peso específico en la gestión política a favor de los sectores vinculados al Opus Dei.

[285] Expediente de rodaje op. cit.

[286] Entrevista personal op. cit.

5. Análisis de las imágenes

	Fotograma 1 La llegada a la estación de tren los inmigrantes es su primer contacto con una ciudad que desde el principio se va a mostrar hostil. Llevan los pocos enseres que poseen y que creen necesarios para iniciar la nueva vida. Son reconocibles por su indumentaria.
	Fotograma 2 El traslado hacia la casa de sus familiares de acogida es el primer gran reto, han de utilizar por primera vez un transporte colectivo y en este caso el metro, tan extraño para sus costumbres provoca sus temores.
	Fotograma 3 El interior de un vagón de metro supone la primera sensación de agobio, tanto física como de inseguridad, ya que los otros viajeros les increpan por su aspecto de pueblerinos y por llevar animales. Se puede inferir que las diferentes costumbres higiénicas, unidas a los animales, harían de ellos una fuente de mal olor para el resto.

	Fotograma 4 En esta y otras películas se utiliza la rotulación de las salidas de metro para contextualizar la acción en un lugar conocido. Sucede así en *Los golfos*. El bullicio es una de las caracterís-ticas de la Plaza de Lavapies que pervive en la actualidad. Si bien la emigración es ahora procedente de otros países.
	Fotograma 5 Llegan a un barrio del centro histórico de la ciudad como muchos otros inmigrantes en la realidad, comparten espacio temporalmente con familiares. Las condiciones de estos entornos son mucho más favorables que las de los poblados de chabolas, el otro punto de llegada fundamental.
	Fotograma 6 Los centros históricos aumentan su densidad considerablemente y pasan de tener construcciones bajas a edificios de hasta cinco alturas. Este aumento de población contribuye a una merma en las condiciones de habitabilidad

	Fotograma 7
	Los espacios abiertos no siempre se adecuan estéticamente al entorno y las plazas se alejan del concepto de espacio urbanizado para ser simplemente zonas más amplias donde se pueden dar aglomera-ciones humanas. Esto lleva asociado un afeamiento de los entornos históricos.
	Fotograma 8
	Las zonas comunes de las corraralas los lugares de sociabilidad de los niños, pero también la solución durante el día a la falta de espacio que se da en las viviendas, que en numerosos casos no superan los 30 m2 y que solo albergan a la familia durante las comidas y la noche.
	Fotograma 9
	En los corredores exteriores durante el día siempre hay personas que como en el caso de la mujer de la izquierda de la imagen están realizando labores. No es habitual que las viviendas dispongan de baño en su interior y estos son comunitarios y situados en cada una de las plantas. Esto continua sucediendo en la actualidad.

	Fotograma 10 La comida es uno de los pocos momentos en los que todos los habitantes hacen uso conjunto de la vivienda. La sensación de estrechez de esta imagen es la usual, siendo incluso esta una estancia amplia y que dispone como vemos en la parte superior izquierda de agua corriente.
	Fotograma 11 En la misma estancia que en el fotograma anterior se come, duermen los hombres. La vivienda dispone de tres habitaciones, cosa inusual. Las mujeres comparte cama. Y es normal que no exista cama propiamente dicha. La intimidad tal como la entendemos en la actualidad es impensable en estos espacios
	Fotograma 12 La ciudad es, sobre todo para los individuos jóvenes, una posibilidad de mejora de la calidad de vida. El cine proporcionaba los ejemplos y las estrellas cinematográficas se convertían en los modelos de posibilidad de ascenso social rápido.

	Fotograma 13
	En esta película se muestra una imagen nada que el régimen siempre escondió. Esta escena corresponde a búsqueda de trabajo por parte de los protagonistas en una oficina de empleo. Está abarrotada de desempleados que buscan cualquier ocupación, de acorde o no con su capacitación. El paro es una imagen inusual.
	Fotograma 14
	El comercio ilegal a pequeña escala suponía una posibilidad de ingresos. Lo llevaban a cabo sobre todo mujeres jóvenes cuando se trataba de mercancías de poco valor y rara vez con cosas robadas. La huida ante la presencia policial se daba de forma similar a la que observamos en la actualidad.
	Fotograma 15
	Esta es la imagen de un cesto con los productos habituales del pequeño comercio ilegal: tabaco, que se vendía también por unidades, fósforos, frutos secos y golosinas. El estraperlo, el comercio al detalle de artículos de primera necesidad, como vemos en otra escena de la película se hacía en las casas y era una fuente de ingresos mayor.

	Fotograma 16 Esta es una imagen muy cinematográfica, menos habitual en la realidad, de las jóvenes que querían ser artistas y eran acompañadas por sus madres de las animaban. Eran jóvenes al borde de la prostitución, que rara vez obtenían el ascenso social deseado, pero la posibilidad era el anhelo de un gran número de jóvenes españolas.
	Fotograma 17 La violencia doméstica era muy habitual, ni siquiera era condenada y se consideraba una prerrogativa del varón para educar a su esposa. Incluso los hombres bondadosos, como es le caso del protagonista, la utilizaban “de pleno derecho” si el comportamiento de su esposa así lo requería. Son numerosos los ejemplos en el cine español.
	Fotograma 18 Las bolsas pobreza en las grandes ciudades estaban muy presentes. Esta imagen pertenece al reparto de las sobras de los ranchos de los cuarteles a los indigentes. Hacían también los repartos de las Beneficencias y organizacio-nes religiosas. A estos acuden hombres, incluso jóvenes, rara vez mujeres.

	Fotograma 19 La peleas eran mucho menos violentas y se regían por unos códigos atribuidos a un comportamiento masculino. Los espectadores conforman casi un ring pugilístico y asisten a la pelea improvisada casi como si de un espectáculo se tratara.
	Fotograma 20 Los bares han sido siempre lugares donde se daba la sociabilidad, sobre todo en los barrios marginales donde la estrechez de las viviendas no permitían reuniones. El cine permite recuperar las imágenes perdidas del aspecto de los bares de las distintas épocas.
	Fotograma 21 Las ferias ambulantes eran espacios de ocio usados por la población de escasos recursos. La entrada a los espectáculos como cine, teatro, ópera o fútbol, resultaban prohibitivas para la mayoría de los habitantes de los barrios marginales.

	Fotograma 22 Las atracciones que conforman estos parques han variado sustancialmente en la actualidad, por lo que las imágenes cinematográficas de ellos permiten reconstruirlos. Son muy abundantes las representaciones en películas, como debía ser su asistencia a las mismas.
	Fotograma 23 En las grandes ciudades mantenían un carácter más permanente. Y constituía un punto de encuentro, así mismo eran lugares habituales de pequeños hurtos.
	Fotograma 24 Las imágenes cinemato-gráficas recogen con mayor asiduidad la representaciones de lugares comunes de las ciudades y su datación resulta de mayor exactitud que en el caso de la fotografía. En esta imagen se observa el aspecto de la Calle de la Huerta de Madrid en 1950.

	Fotograma 25 En muchas viviendas durante la década de los cincuenta no había instalación de agua corriente y las fuentes públicas abastecían de ella.
	Fotograma 26 Las imágenes de esta secuencia muestran que en el año 1950, aún se podían encontrar vivien-das destruidas durante la Guerra Civil. Las marcas de impactos de bala y el tipo de destrucción muestran claramente que no se trata de un deterioro por el paso del tiempo.
	Fotograma 27 Estos espacios degradados servían de refugio de aquellos que no podían acceder a una vivienda de cualquier tipo. El cuidado mostrado por el protagosnista en mantener una dignidad en el vestido, que supone el último eslabón de resistencia ante caer en la miseria sin retorno.

	Fotograma 28 Los poblados de chabolas se situaban en los márgenes de las ciudades, en ese caso en un antiguo horno de cerámica abandonado, quizá aprovechando los materiales de construcción existentes o las paredes de la fábrica como muros sobre los que apoyar las construcciones.
	Fotograma 29 Las viviendas eran muy bajas, en estos casos no sobrepasaban los 170 cm y contaban con el vano de la puerta y una o dos pequeñas ventanas. Apoyadas unas sobre otras, no existe ningún rastro de urbanización, los suelos son de tierra, explanados defectuosamente.
	Fotograma 30 La construcción que en la mayoría de los casos está hecha por los propios habitantes es muy defectuosa. Los tejados apenas tienen inclinación y las tejas reposan sobre telas puestas directamente sobre pequeñas vigas de madera. Como se aprecia los hundimien-tos son usuales, pero la vivienda continua usándose.

	Fotograma 31 Algunas viviendas cuentan con tubos a modo de chimeneas que expulsan los humos de las cocinas, pero no es así en todos los casos. En algunas casas se establecen toscas separaciones en los accesos que permiten un uso privado del espacio inmediato de acceso.
	Fotograma 32 En el fotograma se aprecia como el habitante realiza las labores de construcción. En este caso consolida una valla para acotar un pequeño espacio que hace de porche. Estos son formas de construcción rural que perviven en los poblados de chabolas.
	Fotograma 33 El interior de la casa de los protagonistas es de una sola pieza, se establece una separación con una tela para individualizar un dormitorio, pero la protagonista ha de marcharse a otra vivienda a dormir cuando se instala su novio, ya que es imposible establecer una nueva separación.

EL PISITO
Ficha técnica

Título original	El pisito
Director	Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry[287]
Producción	J. M. Miguel Herrero, para Documento Film
Guión	Marco Ferreri y Rafael Azcona, según una novela de Rafael Azcona del mismo título
Fotografía	Francisco Sempere
Montaje	José Antonio Rojo
Dirección artística	Tony Cortés
Música	Federico Contreras. Interpretada al organillo por Antonio Apruzzese. Tema de Jazz compuesto e interpretado por el conjunto "Blue Stars"
Intérpretes	José Luis López Vázquez (Rodolfo), Mary Carrillo (Petrita), Concha López Silva (doña Martina), José Cordero «El Bombonero» (Dimas), Andrea Moro (Mari Cruz), Celia Conde (Mery), Gregorio Saugar (don Manuel), Ángel Álvarez (Álvarez), Tiburcio Cámara (chico de los recados), María Luisa Ponte (Rosa), Manuel Agustina, Marco Ferreri
Duración	87 minutos
Fecha de producción	1959
Exteriores	Madrid

[287] Dada la condición de extranjero de Marco Ferreri es firmada también por Isidoro M. Ferry, productor a través de Documento Films.

SINOPSIS

El pisito se basa en un hecho real acontecido en Barcelona del que se hizo eco la prensa del momento: El matrimonio de un hombre de treinta y cinco años con una octogenaria con el único fin de quedarse, a la muerte de la anciana, con el piso que esta ocupaba. La noticia sintetizaba, concisa y cruelmente, lo terrible del problema de la vivienda en los años cincuenta. Este hecho real inspiró una novela a Rafael Azcona, que a su vez fue la base del guión, obra del propio Azcona y Marco Ferreri.

En la película, ambientada en el Madrid de los años cincuenta, el protagonista –Rodolfo- es un oficinista mal remunerado, arquetipo de individuo con pocas aspiraciones y difíciles perspectivas de progreso profesional. Vive realquilado en una habitación en un piso de una anciana. Con su sueldo se le hace imposible acceder a una vivienda propia, que le permita casarse con su novia –Petrita- con la que mantiene relaciones desde hace quince años. La dueña del piso tiene la intención de dejarle el régimen de inquilinato en herencia a Rodolfo, al no contar con herederos legales y ser el protagonista la única persona que se preocupa de su cuidado.

Ante la imposibilidad legal de hacerlo toman como solución extrema el casarse dueña y realquilado, con la aprobación de la novia, para que este pueda heredar el papel de inquilino y poder casarse a la muerte de la anciana con su novia. El matrimonio tiene lugar ante la inminencia de la muerte de la propietaria. Pero la alegría que supone para la vieja, el hecho de sentirse una mujer casada y protegida por un hombre, le renuevan las ganas de vivir, mejora su estado físico, reinicia una actividad normal, vive durante dos años más. Durante ese tiempo se produce la extraña situación de que el matrimonio y la novia de él, la de toda la vida, compartan una cotidianeidad nada usual.

En el inmueble viven además del protagonista, una prostituta o chica de vida licenciosa, no queda aclarado el nivel de liberalidad de la muchacha, una sirvienta que según ella misma es tonta e inclusera que duerme en un jergón en la cocina (lugar que según Petrita huele a gato) y un callista sinvergüenza y amigo del protagonista.

La escena final de la película muestra una sociedad en la que la necesidad hace olvidar valores humanos. Representa el entierro de la anciana. A el acuden los compañeros de Rodolfo y los huéspedes de *El pisito*, cuando se despide el duelo, llegan Petrita, su hermana, y los hijos de esta, las dos mujeres acaban de rizarse el pelo, se han hecho la manicura y se han comprado ropas, con la herencia de la finada. Ambas están animadísimas, proponen que los niños vayan al cementerio en el coche, que les viene bien tomar el aire, Rodolfo vencido las acompañan en el primer viaje de su nueva vida.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

La situación del piso es excelente, "*junto a la Gran Vía, y es muy hermoso, [...] cuatro habitaciones y el año pasado pusimos el baño*". La acción trascurre en la inmediaciones de la Plaza de España de Madrid, en la zona denominada Argüelles.

El resto de localizaciones, no están definidas. En todo caso la acción transcurre siempre en zonas de centro histórico más o menos degradadas. Excepto en las secuencias en las que la pareja va en busca de piso en la que aparecen suburbios en construcción, también de localización indeterminada, si bien el cuñado de la protagonista les recomienda buscar por el barrio de Ventas dado que el mismo se está construyendo mucho.

1.2. El entorno

El protagonista tras la jornada laboral regresa a su habitación. Al inmueble se accede por una calle en cuesta con casas solo en la acera izquierda, las fachadas son manifiestamente humildes y en mal estado de conservación, el la calle juegan un grupo de niños, no existe tráfico rodado alguno, las aceras son muy irregulares, faltándole el pavimentado en amplios tramos, el suelo presenta un adoquinado en mal estado, los muros del patio comunal tienen un estado de degradación acusado.

El patio del inmueble es un lugar para el recreo infantil y un espacio de vida comunitaria. El interior es una corrala de reducido tamaño, con los corredores exteriores estrechos, todas las infraestructuras de conducciones de agua y electricidad van adosadas a los muros, los cables eléctricos atraviesan el hueco del patio en diagonal sin ningún reparo por la estética del mismo. La ropa se tiende en patio lo que contribuye a darle al conjunto un aspecto más deplorable si cabe. En *El pisito* además de

las habitaciones individuales existe también una consulta de un callista. El espacio de vida en común lo constituye la cocina, donde se prepara la comida, se juega a las cartas o se habla.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

La única imagen representativa de Madrid se ofrece al inicio de la película con los títulos de crédito, un coche sale de la Plaza de Callao, recorre la Gran Vía en dirección a la Plaza de España, entra en la Calle Princesa y se dirige hacia *El pisito*. Son imágenes rodadas de madrugada, con una ciudad vacía.

En algunas escenas se puede reconocer alguna localización, pero siempre de pasada y sin que intervenga como escenario reconocible para la acción.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

El personaje de Rodolfo no tiene una descripción de su pasado profusa durante la película, no sabemos si es huérfano, no hay ninguna referencia a sus familiares, que pudo perderlos durante la Guerra Civil, momento en el que tendría aproximadamente unos diez años, no se sabe si es nacido en Madrid o es emigrado. Su personalidad se perfila siempre en su relación con el resto de los personajes. Las decisiones, los proyectos y el horizonte vital lo define su novia Petrita, muestra una sumisión completa hacia su jefe, y su voluntad no es otra que aquello que le indican las personas que lo rodean.

Puede parecer un personaje anodino pero muestra una característica que le hace un héroe: la bondad. Es capaz de querer y cuidar a todos cuantos le rodean, la anciana, su novia, su amigo el callista o la chica descarriada.

Petrita trabaja en una librería de un barrio elegante, a lo largo de la película cambia de trabajo, y pasa a cuidar niños. Es de carácter amargado, cree que está desaprovechando su juventud sin ningún futuro. No es especialmente agraciada y muestra un mal humor continuo. No quiere ser la novia eterna. No quiere vivir realquilada, aspira a un piso en propiedad como anhelo vital.

Ella es la que muestra el interés por la economía familiar, y es la que negocia con la anciana la cuestión de la gestión del dinero, hace el balance de lo que percibirá tras la muerte de doña Martina.

Cuando la anciana aún no ha muerto ya comienza a tomar posesión de la propiedad, planea las reformas de la casa, busca la cartilla de ahorros con el dinero de la vieja, decide quien va a continuar realquilado y en que condiciones.

2.1.2. Personajes secundarios

La anciana es una figura muy presente en la familia española, la hija que queda soltera para cuidar de los padres durante la vejez. Las familias acomodadas educaban a la hija menor en la certeza de que será esta la encargada del mantenimiento de los progenitores durante la vejez, para ella se acumulaban propiedades y una cierta cantidad de dinero, que se excluían de la herencia familiar.

El casero vive en una vivienda amplia. Caracteriza al rentista sin escrúpulos, egoísta, de fingida salud delicada, que muestra una gran devoción por el dinero y poca misericordia hacia el mal ajeno. Vemos la posición de los rentistas frente a las leyes que regulaban el alquiler con frases como: "*con las treinta pesetas que me dan (de alquiler mensual) no hago nada, yo necesito la casa para derribarla* [...] *esto es una carrera para ver quien se muere antes, si el inquilino o yo [...] entiendan que a mi me interesa que se muera (la anciana), porque si yo les meto en el piso (les realquila por el mismo importe), el que se muere soy yo*"[288].

2.1.3. Familias, clanes o grupos

El único núcleo familiar además del que forman Rodolfo y doña Martina, es de Petrita que vive con su hermana, como un añadido a la familia, en una habitación realquiladas se hacinan tres adultos y cinco niños. Se trata de un inmueble de mejor condición que *El pisito*, es una corrala, pero mucho más amplia y en buen estado de conservación. La habitación no supera los doce metros cuadrados y tiene una ventana que da a la corrala, la cocina es un fogón sobre una mesa, las camas están ocultas tras una lienzo de tela una pequeña mesa en el centro y otra en la pared es el único mobiliario. Sólo hay dos sillas, el marido está en la cama y el niño menor defeca en un orinal sobre la misma mesa donde se come.

[288] El importe medio de un alquiler de una infravivienda se situaba en la segunda mitad de la década entre 150 y 200 pesetas.

2.2. Procesos sociales

Buscar piso era una de las actividades previas al matrimonio. El cuñado les anima a buscar piso y comenta que "*por Ventas se está construyendo mucho. Que lo que han de hacer es tomárselo en serio y buscar*."

Los domingos la pareja de novios pasea por los suburbios de nueva construcción en búsqueda de piso. El barrio que aparece en la escena tiene una configuración de *open planning*, no tiene calles tradicionales, es decir, sucesión de fachadas de viviendas, sino que se trata de bloques de viviendas aisladas, de unas diez alturas, en algunos casos sin orden ni configurando calles, puede ser cualquiera de los barrios construidos en Madrid durante la segunda mitad de los años cincuenta. Durante el viaje en tranvía hablan con otra pareja joven de la dificultad en encontrar vivienda vacía. Petrita comenta que el precio de las viviendas es de 3.000 pesetas, lo que les desanima ya que nunca conseguirán reunir esa cantidad.

2.2.1. Pobreza

Si bien la pobreza que se muestra en el film no es extrema, todos los personajes parecen tener asegurada la alimentación, en este caso la carencia fundamental con la que se encuentran es la de conseguir una vivienda digna. Esta deficiencia les impone una carga psicológica, por la que sienten la pobreza como un estado endémico del que no saldrán.

Algunos personajes muestran carencias mayores, pero todos ellos perciben que su situación esta en los estratos inferiores. Pueden haber acabado los momentos de hambruna que propició la Guerra Civil, pero la sensación de pertenencia a un grupo desfavorecido y pobre pervive.

2.2.2. Delincuencia

No aparecen en la película ninguna referencia a actos delictivos.

2.2.3. Inmigración

Pese a que durante estos años la inmigración hacia Madrid era numerosa y el problema de encontrar vivienda se veía agravado por la llegada de un gran número de nuevos habitantes no se aborda la cuestión directamente. En la película se puede intuir que la protagonista y su familia si son inmigrantes más o menos recientes. El resto de los personajes no parece necesitar definir su procedencia.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

El consumo de alcohol, que se muestra como un medio de evasión de la realidad, se hace tanto en bares y lugares públicos como en la intimidad. En una secuencia el protagonista y Dimas, el callista, se emborrachan para olvidar la pelea con Petrita a causa de la imposibilidad de comprar una vivienda para poder casarse. Consumen alcohol tanto el protagonista como su novia, forma parte de su cotidianeidad.

La vida en la calle, tradicional en las culturas mediterráneas y rurales. Sigue mostrándose habitual en una gran ciudad como Madrid. El uso de la calle como continuación del hábitat es propia de las clases más desfavorecidas socialmente.

La tristeza y desesperanza, aparece como un rasgo común a casi todos los personajes. Los motivos que se adivinan en la película son la falta de dignidad en la situación vital, tanto en la vivienda como en las posibilidades de prosperidad.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

La falta de amabilidad en el trato y la violencia verbal que podemos ver durante toda la película es reflejo de una sociedad frustrada, sin porvenir, ni alegrías que descarga la agresividad acumulada en todo momento. Son numerosos los ejemplos en toda la película de mal trato hacia los niños, o hacia la criada tonta e inclusera, las vejaciones que soporta la chica de vida alegre.

La hermana de Petrita muestra crueldad en el trato hacía todos los que la rodean. A su hermana le reprocha "*desgraciada, quien te va a querer ahora, que eres un loro [...] no me importa lo que te pase, lo que me importa es que te vayas, donde vamos a meter lo que venga (el hijo del que está embarazada)*".

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

Las cafeterías son lugares públicos a los que se van en busca de intimidad, los novios intiman, hablan los asuntos importantes.

En una cafetería refinada vemos una orquesta de señoritas *summum* del refinamiento y símbolo de espectáculo aristocrático. El nuevo estatus del protagonista tras su boda con la anciana le permite la posibilidad de merendar y comer dulces fuera de casa.

En la escena en que los novios desean tener un momento de felicidad van al famoso local madrileño: *Las cuevas de Sésamo*, se hace un recorrido por todo el mismo, que se define como de estilo parisino, bohemio y se muestra como eran los locales donde se escuchaba música y se bailaba.

La librería donde trabaja Petrita nos presenta, en una escena corta, de forma magistralmente caracterizada una zona acomodada. A través de simples detalles, de breves pinceladas vemos la cotidianeidad de la vida en un barrio burgués:

- El paseo de un par de colegialas que llevan un uniforme ampuloso propio de colegio religioso.
- El cartel del establecimiento lo anuncia como biblioteca. Hay una gran actividad en la librería tanto en el exterior como personas que observan los escaparates.
- En la puerta un par de niños leen con mucho interés. Los portales son lugar de encuentro de niños que pasan gran parte del día en la calle, no necesariamente en lugares habilitados para el recreo (parques o zonas deportivas), este es uno de los aspectos que inciden en una temprana socialización.
- Una niña en el interior esta leyendo un TBO sin comprarlo.
- Un cliente está cambiando una novela. Era práctica habitual en pagar una pequeña cantidad y cambiar un libro ya leído por otro de la misma colección.
- Una pareja de soldados parece estar dando un paseo, actividad principal en los militares de reemplazo.

2.2.6. Actividades económicas

La oficina, es pequeña desordenada dedicada al negocio de la distribución de alimentos, solo tiene una estancia con una única ventana que mira a un patio interior. Cuatro personas comparten unos 20 m^2, el dueño de la empresa tiene su mesa sobre una tarima para mostrar el orden jerárquico. El lugar de trabajo se convierte en un punto de vida social. En ella se come y se comparte la vida privada con el resto de los compañeros. El jefe ejerce el papel de padrecito, al que se pide consejo sobre cualquier problema personal. Destacar el código moral que exhibe el comerciante: "*Esto del comercio cuando se es honrado sin exagerar deja lo suyo"*, el protagonista le pide aumento de sueldo y el jefe contesta "*que tiene que ver el sueldo con el lío de la vivienda*".

La modernización de la empresa se produce al introducir la máquina de hacer palomitas de maíz como novedad en España, en referencia a la apertura a las costumbres que vienen del exterior. A partir de ese momento la oficina se moderniza e inicia un periodo de prosperidad. Introduce la publicidad y nuevas formas de ventas y promoción: canciones para los productos y coches anuncio.

2.2.7. Religión

Al margen de algunos ademanes como persignarse, la presencia de crucifijos y medallas religiosas, ir a misa, o la escena final del funeral, no aparece en la película el asunto religioso más que como una serie de cotidianeidades que no plantean ninguna reflexión sobre la religiosidad española.

3. Aporte documental

3.1. Expediente de censura

La película obtuvo gran éxito de criticas así como numerosos premios entre los que cabe destacar el Premio de la Federación Internacional de Críticos (FIPRESCI) en el Festival Internacional de Cine de Locarno. Si embargo en el expediente de censura, la Rama de Clasificación le otorgó únicamente la categoría de Segunda A, y calificada para su exhibición a Mayores por unanimidad.

En los informes del citado expediente resultan especialmente destacables las frases del informe de censura fechado el día 13 de mayo de 1958 en el que se dice: "*Comedia de costumbres, trazada con la máxima crudeza material y moral – en la misma línea de Cela y de Delibes – con intención meramente narrativa y basada en un hecho real. El argumento se reduce al muchacho que, de acuerdo con su novia, se casa con una anciana para heredar el piso. Y así sucede. Crítica, pues durísima e injusta, del problema de la vivienda que se desvirtúa con una ambición de tipo literario, de realismo cochambroso y maloliente. No tiene nada de censurable y está magistralmente interpretada*."[289]

El asunto de la vivienda fue abordado de forma tangencial en numerosas películas españolas en la década de los cincuenta, pero en estos años se rodó a demás de *El Pisito* otra película fundamental: *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957). Partiendo de dos situaciones diferentes, ambas películas muestran lo acuciante del problema de la vivienda. Lo más sorprendente es que este sea el asunto principal. Nieves Conde sin renunciar al humor desarrolla una película de corte más social, muestra la problemática haciendo un repaso a todas las partes relacionadas con el problema de la vivienda: caseros, constructores y administración pública. *El Inquilino* sufrió modificaciones en el guión previas al rodaje, pero en un principio pasó la censura sin mucho inconveniente. Una vez estrenada y por

[289] Expediente de censura número 17.726. Archivo de la Administración Pública, documentación del Ministerio de Cultura, Alcalá de Henares.

indicación del Delegado del Ministerio de la Vivienda en Cáceres, se retiró de la exhibición y se le hubo de cambiar el final. [290]

El Pisito no tuvo que sufrir modificaciones ni problema alguno con la censura, aparte de las anotaciones negativas por parte de alguno de los censores, planteando de forma abierta el mismo problema que *El Inquilino*. Y aún habría que añadir que en la película de Nieves Conde aparece – aunque en cierta forma ridiculizada - la labor que el Ministerio de la Vivienda desarrollaba, mientras que en ésta en ningún momento los protagonistas se plantean la posibilidad de optar a ningún beneficio de la administración pública para conseguir piso. En la película las leyes no benefician en ningún caso a los que están intentado encontrar piso, la única referencia a la labor legislativa del estado es negativa para los intereses de la pareja, Rodolfo no puede heredar el inquilinato pese a la voluntad de doña Martina en que así sea.

3.1.1. Artículos de prensa

Según Ministro de la Vivienda, José Luis de Arrese[291], "*En España hay un millón doscientas mil familias que no tienen hogar, contando entre ellas las que se amontonan el los realquilados, las que habitan en barracas y las que viven a la intemperie*". En Madrid de promulga el Plan de Urgencia Social y el Gobierno dedica anualmente cinco mil millones de pesetas como inversión pública para paliar el problema de la vivienda. El Ministro de la Vivienda[292] añadía "*La iniciativa privada no puede ser convocada a una labor eminentemente financiera en nombre de al caridad o simplemente del patriotismo. A la iniciativa privada, para que venga con alegría y perseverancia a colaborar en el negocio de la construcción hay que ofrecerle lo que es: un negocio*".

[290] Expediente de censura número 17284. Archivo de la Administración Pública, documentadicón del Ministerio de Cultura, Alcalá de Henares.

[291] "En España hay un millón doscientas mil familias sin hogar", ABC, Madrid, 22 de noviembre de 1958. Artículo archivado en el expediente de censura citado.

[292] Ibíd.

El problema de conseguir vivienda era grave, no había una inversión privada que construyera a un ritmo necesario para cubrir las necesidades de una población creciente, tanto por el incremento vegetativo como por el fenómeno de la inmigración rural, a ello había que añadir que la Guerra Civil supuso la destrucción de un gran número de viviendas que no son reconstruidas, y la dejadez en que se encuentran los cascos históricos, con continuos hundimientos, el 11 de enero de 1959 se declara por el Obispado de Madrid *Día de la Plegaria por la Vivienda* [293] en el artículo se declara que existen 247 inmuebles declarados ruinosos en Madrid, "*solo a instancias de los propietarios se han declarado (en ruina) 117 edificios en la zona interior de la ciudad y 130 en la del ensanche. A estas cifras habría que incorporar aquellos inmuebles que, aunque no ruinosos se hallan en condiciones deplorables de higiene y salubridad y los de los numerosos matrimonios que viven en una habitación realquilada*".

[293] "Hoy, Días de la Plegaria por la Vivienda", Diario Ya, Madrid, 11 de enero de 1959. Artículo archivado en el expediente de censura citado.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

El realquiler o subarriendo es el asunto fundamental de la película sobre el que se reflexiona dada la importancia social que adquirió a finales de la década de los años cincuenta.

En el citado estudio de Miguel Siguan casi la totalidad de las cien familias encuestadas declara que sus mayores problemas son el conseguir empleo y el de la vivienda, el primero aunque pudiese parecer prioritario era de más fácil solución. En un porcentaje mayoritario cuando las familias llegaban a la ciudad la primera vivienda a la que accedían era una chabola, a pesar de que se creó el Servicio de Vigilancia en el Extrarradio en conexión con la Guardia Civil para evitar la construcción de nuevas chabolas, pero al final de esa década se hizo necesario poner en marcha el Plan de Absorción de Chabolas mediante Decreto de abril de 1961 con el fin de acabar con las 30.000 reconocidas.

Diecisiete de las cien familias del estudio viven en habitaciones realquiladas como nuestra pareja protagonista, esta situación, nunca deseada, se prolongaba en el tiempo con asiduidad.

Conseguir una vivienda nueva era casi imposible para una gran mayoría de la población, el jornal de un peón de la construcción era en 1957 de 1.080 pesetas, con los complementos del Plus Familiar y del Subsidio Familiar se podía llegar a 1.600 – 1.800 pesetas mensuales, en el caso de nuestros protagonista se desecha la idea completamente, pero se resisten a vivir en una habitación realquilada. La película muestra visualmente la descripción del citado estudio de Miguel Siguan[294] "*Pensemos en lo que representa la convivencia continua, mejor el hacinamiento, de cuatro, seis y hasta más personas de diferentes edades y sexos en una sola habitación miserable, padres e hijos, casados y solteros, enfermos y sanos compartiendo unas paredes, cuando no una cama. Desaparece así la posibilidad de la intimidad personal y no digamos matrimonial. Añádase a esto la incomodidad en el*

[294] SIGUAN, Miguel: *op. cit.*, p. 242.

sentido más radical. No es sólo que la habitación tenga un espacio suficiente, es que no ha sido proyectada como vivienda. No tiene agua, ni fuego, no sustituye a la cocina ni los servicios higiénicos, no tiene entrada propia ni nada de lo que en definitiva constituye un hogar".

La negativa de Petrita a vivir realquilada viene de la experiencia de compartir su vida con la de su hermana que vive con su marido y sus hijos, que continuamente reprochan a la protagonista que han de soportar su presencia en la casa que agrava las condiciones de habitabilidad ya de por sí dificultosas. Hay que indicar que el Código Civil vigente en 1959, como señalamos en el comentario de la película *Alma de Dios*, obliga a dar cobijo y alimento a los familiares de primer grado. En la película podemos observar el grado de enervamiento continuo que muestran todos los personajes. Además de las difíciles condiciones vitales hay que recalcar la dificultad que supone la convivencia continua y las interferencias en la intimidad.

Cabría estudiar la influencia en los índices de delincuencia que el hecho del hacinamiento como forma vital provocó en la sociedad de posguerra.

El soporte legal a la figura del realquilado se dio sin duda para refrendar una situación de hecho ya que supone un absurdo establecer unos criterio de habitabilidad para unos espacios que las incumplían sistemáticamente. Los contratos y las cuantías de los realquileres, que oscilaban entre de las 300 a 400 pesetas mensuales, escapaban a toda reglamentación y se convertían en una forma pura y simple de explotación, tanto más indignante cuanto más pobre era el que la sufría. Los realquilados pertenecía a las clases sociales más débiles económicamente, y dedicaban un porcentaje de su salario al pago de la habitación superior al de otros sectores de la población.

El subarriendo como se puede observar en la película se da sobre todo en los centros urbanos de condiciones deterioradas (casas grandes, antiguas y ruinosas) lugares en los que el casero no invierte ya que lo que pretende es que se deshabiten, o bien para dedicar el solar a una nueva edificación o bien actualizar a las nuevas tarifas de arriendo.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Si Rafael Azcona ha mostrado siempre una gran maestría en mostrar lo paradójica que resulta la sociedad española, que conoce y disecciona en sus escritos con indudable acierto, hay que añadir en este caso la perpleja mirada de un italiano sobre un país tan característico como resultaba España durante la década de los cincuenta.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

Madrid aparece como una ciudad gris poco acogedora, no afloran las conocidas imágenes que permiten su reconocimiento en la mayoría de las películas rodadas en la ciudad, como son: las fuentes de Las Cibeles y Neptuno, la Puerta de Alcalá, el edificio del Ministerio del Aire en Moncloa, la Puerta del Sol, los edificios de la Gran Vía, el estanque del Parque del Retiro o la Plaza de Toros de las Ventas. Todas estas imágenes, iconos de un Madrid monumental, eran utilizadas provenientes de los archivos del NODO que cedían a los directores de cine fragmentos grabados del exterior y que podemos encontrar en diversas películas. La no utilización de las imágenes grabadas por el Noticiero Español NODO, nos indican que Marco Ferreri pretendían huir de la representación de un Madrid institucional, símbolo de la ciudad española por excelencia, sino más bien mostrar una mirada a un Madrid mucho más real, con una problemática vital derivada de las carencias de sus habitantes. En ningún momento Madrid se presenta como una metrópolis en desarrollo, con trabajo y riqueza, sueño de un gran número de españoles que dejaban sus lugares de nacimiento para emigrar a una ciudad acogedora y proveedora.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

La Puerta del Sol es el lugar de mayor prestigio para residir a finales de la década de los cincuenta, como refiere un personaje en la película "*lo bueno es tener dinero y poder comprarte un piso donde quieras, mira ese piso, recién construido*", a lo que le responde el compañero de oficina "*pues a mi no me gusta este sitio, mucho ruido, mucho tráfico*".

4.1.3.2. Iconografía

Cada uno de los protagonistas son iconos de la galería de personajes que podíamos encontrar en la España de los años cincuenta. La presencia de Marco Ferreri hace que cada personaje sea visto con singularidad debido al casticismo que representan frente al tipo de ciudadano italiano.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

Remitimos al comentario en este mismo apartado de la película *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959) rodada en fechas muy cercanas a esta producción.

5. Análisis de imágenes

	Fotograma 1 El pisito se sitúa en una calle con evidentes muestras de deterioro, posiblemente pervi-vencias de la Guerra Civil. Cercano a la Plaza de España, es una imagen habitual en los cincuenta que no supone un menoscabo en el valor de las viviendas.
	Fotograma 2 En las calles se da una continuación de la vivienda como espacio de privacidad comunal compartida, los vecinos ocupan un espacio de la vía pública para aquellas actividades para las que no cuentan con espacio en las viviendas. Lo comunal de la vía pública se ve favorecido por la inexistencia de tráfico rodado.
	Fotograma 3 En las casas de huéspedes o de habitaciones realquiladas, la cocina sirve de espacio de comunicación entre todos los habitantes. Raras veces se usan los comedores o piezas de representación de la casa, que son usadas casi exclusivamente por las clases sociales con mayores recursos.

	Fotograma 4 La Corrala tiene una morfología homogénea, en la que puedend variar los tamaños del vano central, su estado de conservación o decoración. Su representación significa para el espectador tener información sobre la sociabilidad de sus habitantes.
	Fotograma 5 Los usos de los espacios comunales en las corralas incluyen la cesión de grandes parcelas de intimidad. Los baños habitualmente se situaban en los corredores de las mismas, así mismo la imagen de la colada colgada en el vano central es inherente a ellas.
	Fotograma 6 Dada las pequeñas dimensiones de la viviendas los juegos infantiles se desarrollan en los corredores y patios centrales de las corralas, lo que las convierte en esos momentos en lugares especialmente ruidosos. Durante la década de los cincuenta los incrementos de natalidad y la sobrepoblación de los centros históricos eran habituales estas escenas.

	Fotograma 7
	Las viviendas están compuestas habitualmente por una sola pieza en la que se realizan todas las actividades, cocinar, domir, comer. Sin destacar escenas como la presente en la que en niño defeca en un orinal sobre la mesa. Las camas se pueden situar tras cortinajes improvisados para dar intimidad.
	Fotograma 8
	Los noviazgos en parejas con recursos limitados como los protagonistas de esta película tienen como lugares usuales de relación: descampados, parques, paseos. Solo en casos excepcionales se acuden a espectáculos o lugares de ocio. Las afueras de la ciudad que en estos momentos tiene unos límites poco definidos sirve como lugar de intimidad.
	Fotograma 9
	Los trasportes públicos son escasos e incómodos. Normalmente se accede a los lugares caminando, rara vez se dispone de automóvil. Cuando aparece un desplazamiento en tranvía sitúa la acción en un enclave lejano del centro de la ciudad.

	Fotograma 10 Los protagonistas se desplazan a un barrio de nueva construcción que se representa lejano del centro, al que se llega tras un largo viaje en tranvía. Las escenas anteriores muestran un carácter semirural de la zona. Son zonas pobladas por individuos jóvenes y en las que los niños aparecen frecuentemente.
	Fotograma 11 La morfología de los edificios es la de bloques aislados con una apariencia exterior que se repite, y que conforman avenidas amplias y con un aspecto exterior poco singularizado.
	Fotograma 12 En los años cincuenta este tipo de construc-ción es un modelo de modernidad. Los pisos de apartamentos pese a su configuración semejante a colmenas tienen asociada la idea de cómodidad. Tienen los cuartos de baño en cada casa y disponen de más metros cuadrados por habitante que las construcciones del centro histórico.

	Fotograma 13
	Desaparece en estos barrios la utilización de la calle como extensión de la zona de privacidad de los vecinos, como se ve en el fotograma 2. Son espacios de marcado carácter público y con funciones de acomodo del transporte, aparcamiento y difícil posibilidad de función comercial.
	Fotograma 14
	Los espacios entre bloques que no son propiamente calles se conforman como zonas de un posible ajardinamiento que en raras ocasiones se mantienen con pulcritud como queda reflejado en película de 1984 *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en la que aparecen espacios similares en un estado de dejadez que podemos adivinar en la presente imagen.
	Fotograma 15
	Las nuevas construcciones en el centro histórico son mucho más caras de mayor calidad, son bloques de menos pisos, fachadas singulares y se integran dentro de la trama de la calle, no como bloques aislado. En esta secuencia los personajes valoran muy positivamente la construcción que tienen a sus espaldas, pero su adquisición se considera inasequible.

	Fotograma 16 La Gran Vía de Madrid es la imagen del cosmopolitismo de la ciudad. En ella se da la vida nocturna y la activad no cesa a ninguna hora del día o la noche. En una de las primeras secuencias de la película una de las inquilina sale casi al alba de uno de los locales, mientras algunos trabajadores inician su jornada laboral.
	Fotograma 17 En esta imagen en la que se muestra la irrupción de la publicidad comercial en la España de los cincuenta en la que se está dando cierto despegue económico. Es la Gran Vía el espacio utilizada para esta imagen de modernidad.
	Fotograma 18 En la película se muestran varios métodos publicitarios, como los hombres anuncios, los carteles anunciadores en medios de transporte colectivo (autobuses y tranvías) y también esta curiosa adaptación de un pequeño automóvil. El jefe del protagonista hace uso de la publicidad cuando la empresa empieza a mostrar un periodo de auge.

	Fotograma 19 En los centros históricos perviven ritos y costumbres que se han adaptado del medio rural que compondrían una imagen más extraña en las nuevas morfologías urbanas. El cortejo fúnebre de la anciana protagonista tiene lugar frente al Mercado de La Latina.
	Fotograma 20 El tranvía que lleva a los protagonistas al barrio de nueva construcción, se muestra el contraste con el antiguo medio de transporte: la mula. También podemos ver en las escenas siguientes la coexistencia de grandes bloques de nuevas constru-cciones con pequeñas viviendas unifamiliares.
	Fotograma 21 Esta imagen incide en la misma idea de penetración de la modernidad en los núcleos semirurales en los que se están construyendo los suburbios de las ciudades.

	Fotograma 22
	La oficina donde trabaja el protagonista sufre una transformación tras el éxito comercial de uno de los productos que comercializa. Cambia el aspecto y pasa a ser un espacio "moderno" con la incorporación de nuevas tecnologías: el teléfono.
	Fotograma 23
	Los bares son los lugares de ocio donde se da unas mayores posibilidades de sociabilidad. Este es un ejemplo de local con cierta categoría que muestra el ascenso en el nivel de vida de los protagonistas.
	Fotograma 24
	El cambio en las conductas a imitación de lo que sucede fuera de las fronteras de España comienza en estos momentos. Este es un ejemplo de local influenciado por las costumbres foráneas.

4.2. Etapa del desarrollismo

Los golfos

Ficha técnica

Director	Carlos Saura
Producción	Pere Portabella
Guión	Mario Camus, Carlos Saura, Daniel Sueiro
Fotografía	Juan Julio Baena
Montaje	Pedro del Rey
Música	José Pagán, Antonio Ramírez Angel, “Petenera” interpretada a la guitarra por; Perico “El del Lunar” e hijo
Intérpretes	Manuel Zarzo, José Luis Marín, Óscar Cruz, Juanjo Losada, Rafael Vargas, María Mayer.
Duración	83 minutos
Fecha producción	1961
Exteriores	Madrid

SINOPSIS

Primera película como realizador de Carlos Saura. Se presentó en el Festival de Cannes en el que tuvo muy buena acogida. En nuestro país no tuvo apenas tuvo distribución comercial, en la Base de Datos del Ministerio de Cultura consta que fue vista por cincuenta y ocho espectadores y la recaudación fue de 78'92 €.[295]

En su momento fue una película fuera de tiempo, se la adjetivó como neorrealista, haciendo un mal uso del término. En Italia cuna de este movimiento cinematográfico hacía años que éste se consideraba finalizado. En nuestro país durante los primeros años de la década de los cincuenta se consideraron neorrealistas aquellas películas que mostraban aspectos cotidianos y sobre todo, rodadas mayoritariamente en exteriores. Fueron directores como Fernando Fernán Gómez o José Antonio Nieves Conde, quienes aplicaron los presupuestos estéticos y argumentales neorrealistas a sus realizaciones. Directores como Carlos Saura o Mario Camus, que inician su actividad a principios de la década de los sesenta, se ven más influidos por las corrientes de los nuevos cines europeos.

La película muestra la vida de un grupo de muchachos de un barrio marginal de Madrid, que han compartido su experiencia vital. Algunos de ellos se dedican a cometer pequeños delitos con los que van consiguiendo lo suficiente como para ir subsistiendo. Otros realizan pesadas tareas eventuales, mozos de carga en mercados de abastos, que no les permite atisbar un futuro fuera del barrio.

Uno de ellos apunta buenas maneras en el toreo. Entre todos deciden conseguir el dinero suficiente para poder financiar la primera novillada del muchacho. Necesitan veinte mil pesetas para poder debutar en una novillada picada en la plaza de toros de Las Ventas. Inician una campaña intensiva de pequeños delitos y hacen un fondo común hasta conseguir esta cantidad.

[295] Dudamos de la exactitud del mismo pero es el consignado oficialmente en la base de datos del Cine Español del Ministerio de Cultura. http://www.cultura.mecd.es/cine/

El triunfo del novillero conllevaría la prosperidad para todos. Es su apuesta de futuro, es el pasaporte para poder huir de la situación en la que se encuentran.

La muerte de uno de ellos es el presagio de que tampoco el negocio del toreo acabará bien. Paco es reconocido repartiendo publicidad de la corrida de toros de su amigo, por un taxista al que habían atracado, e inicia una huida desesperada que le lleva a una alcantarilla, días más tarde aparece su cuerpo flotando en el río.

La policía se presenta en la plaza de toros para arrestarlos, pero deja que Toni acabe la faena, que resulta desastrosa.

La película es casi un estudio antropológico sobre la vida en un barrio marginal madrileño al inicio de la década de los sesenta: Legazpi. Muestra las condiciones de vida, los lugares donde se desarrolla, los momentos de ocio o las relaciones de grupo, de una forma aséptica, sin ninguna intención moralizadora, sin juicios de valor. Puede parecer que el director solo ha puesto la cámara en los puntos donde tenía lugar la historia. Esta forma de hacer cine será propia de Carlos Saura al filmar películas en las que como *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El Amor Brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), o *Tango* (1998), todo hubiera sucedido, aparentemente igual, si se hubieran rodado o no las escenas, las pudimos ver solo porque allí el director puso una cámara.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

La historia se desarrolla en el barrio de Legazpi. Casi todo el metraje está rodado en exteriores como reza en el encarte que aparece al inicio "*Esta película se ha realizado en escenarios naturales*".

Existe un afán notorio en mostrar el barrio, en situarnos en el escenario. En un plano aparentemente intrascendente nos sitúa geográficamente al poder ver la salida del metro en el que se lee Legazpi.

Durante toda la película nos muestra los elementos que configuran la imagen que hasta aproximadamente los años setenta mantuvo el barrio.

El río Manzanares que lo bordeaba, aparece tanto en la zona más próxima a las construcciones como las playas del río donde acudían los madrileños para bañarse. Se pueden ver también los puentes que permitía la accesibilidad al resto de la ciudad.

El Mercado de Legazpi, que es un edificio omnipresente en la configuración de la zona. Lo podemos ver desarrollando la plena actividad para la que fue concebido, en la actualidad mantiene la misma función y el mismo aspecto.

Fuera del barrio de Legazpi se puede ver:

a) la plaza de toros de Vista Alegre, en la que torea Juan en su debut, en la actualidad ha variado significativamente sus infraestructura y ha modernizado su aspecto.

b) Pequeña plaza de toros en el Barrio de Ciudad Lineal, en la actualidad desaparecida, que es en la que Juan entrena con vaquillas.

c) El estadio Santiago Bernabeu, aparece antes de la remodelación que le varió su imagen, conformándola como la que conocemos en la actualidad, así como el entorno del Paseo de la Castellana.

d) el Cerro de los Locos, en la Casa de Campo, punto de encuentro de artistas y toreros. Se puede ver como se preparaban aquellos que pretendían ser toreros.

1.2. El entorno

El barrio de Legazpi que se nos muestra es ejemplo de enclave marginal situado en la zona sur de Madrid. Al inicio de la película se nos va mostrado la vivienda de cada uno de los muchachos del grupo. Cada una es diversa y nos presenta una a una toda la tipología posible de viviendas del barrio. La primera, es en la que viven Juan y su hermano, la familia procede de Martos, pueblo de la provincia de Jaén que durante la década de los cincuenta tuvo una emigración masiva hacia Madrid. Es una vivienda aislada, sin agua corriente, muy modesta con una estancia amplia que sirve de cocina, comedor, despensa, y lavado, los dormitorios estas diferenciados por tabiques, aunque no vemos su tamaño.

La siguiente casa que aparece es la de Julián, que esta en una corrala, la cámara sigue a la madre de Miguel, que lo busca en la casa de su amigo, accede a la vivienda por una escalera angosta y con numerosos desconchados. El interior de la vivienda es menos amplio que la anterior, la estancia central puede tener unos diez metros cuadrados, está decorada con fotografías de estrellas del cine, no podemos ver el número de dormitorios pero si está diferenciado con tabiques.

La tercera de las viviendas que nos muestra el director es una chabola de madera. Está construida de forma muy deficiente, nada compacta, con numerosos huecos e intersticios entre las tablas.

Aproximadamente serán en total ocho metros cuadrados, de estancia única con un jergón en el centro. Su uso debe limitarse al de refugio para dormir. En el exterior existen otras construcciones similares, el suelo es de tierra, tanto fuera como dentro. El personaje duerme vestido y tras levantarse no realiza ningún aseo personal.

La cuarta y última de las viviendas del recorrido que nos brinda el director, en un afán claro de mostrarnos cuales son las condiciones de vivienda en las que se desarrolla la vida de los protagonistas, es una vivienda construida por los propios habitantes, con ladrillo, de muy baja altura, no se muestra el interior, pero tiene además de la puerta una ventana al exterior, lo que denota que deben de existir separación entre sala y dormitorios.

El paisaje del entorno está condicionado por la presencia del río y su situación de extrarradio en los confines de la ciudad, se mezclan diversos tipos de edificaciones lo que confiere al barrio una imagen heterogénea. La Plaza de Legazpi, la calle donde se encuentra la boca de metro y otras localizaciones muestran una fisonomía de ciudad, la presencia del matadero y de diversas industrias hace referencia a un uso industrial del suelo. En los alrededores del río, en la zona de chavolas, podemos ver al padre de Paco cavando en una pequeña huerta.

La vivienda se presenta como un reducto para las funciones básicas: comer y dormir. No es el lugar donde transcurre una parte importante de la vida y refleja la personalidad de sus propietarios como sucede en otros países de Europa, sobre todo aquellos más alejados del Mediterráneo, o como empieza a suceder en nuestro país en la actualidad.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

No aparece en la película una representación típica de la ciudad, no se muestran ninguno de los iconos fácilmente reconocibles de la ciudad, - Cibeles, Palacio de Correos o Puerta de Alcalá-, pero sí hay una contextualización clara de la acción en Madrid. En otras realizaciones que tratan

conscientemente el asunto de los barrios marginales se intenta mostrar un lugar arquetípico que no necesariamente se corresponde con una enclave concreto, como es el caso de esta película.

La pretensión del director es mostrar otra imagen de Madrid lejos de los estereotipos usuales, pero remarcar que se trata de esta ciudad. Sólo el estadio de fútbol del Real Madrid, en el Paseo de la Castellana podía ser más o menos reconocible. Cabe matizar que aunque en 1961 la televisión había iniciado sus emisiones, no estaba tan generalizado su uso como para que la imágenes como la del estadio del Real Madrid fuese ampliamente conocida. El resto de las localizaciones no son reconocibles para el espectador que no ha visitado Madrid, o que no ha visitado específicamente el barrio de Legazpi.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

Es difícil establecer un protagonismo claro entre los componentes del grupo, si bien por la profesionalidad del actor, el personaje de Julián, interpretado por Manuel Zarzo, está más definido que el resto, pero no presenta características que lo diferencien del resto de los que componentes.

No se trata de una película coral, en la que existen muchas historias que se entremezclan o se relacionan, en este caso es la historia de un grupo, y es el grupo el verdadero protagonista. Son personajes, nacidos o acogidos en el mismo barrio, con una vivencias comunes y unas conductas similares.

El arquetipo de individuo es el de muchacho que ha llegado emigrado de Andalucía, alguno de ellos conservan el acento andaluz al hablar, o bien nacidos en Madrid de familias emigradas con anterioridad. No todos los actores era profesionales algunos de ellos representaron personajes muy similares a sus propias vivencias.

Son muchachos de aproximadamente entre veinte y veinticinco años, acostumbrados a la delincuencia, pueden cometer actos delictivos o no, como es el caso de Juan, el torero, pero forma parte de su entorno inmediato. Muestran un lenguaje cercano al que sería usado en realidad, aunque se antoja suavizado por la labor de los guionistas. Tienen un vestuarios digno e incluso variado. En ningún caso se hace referencia a ningún tipo de estudios ni formación.

2.1.2. Personajes secundarios

Las muchachas no forman parte del grupo, son acompañantes, no se da información suficiente para establecer ninguna característica propia. Aparecen solamente en los momentos de ocio, en el baile, en el río. Solo Visi, el personaje interpretado por María Mayer, puede individualizarse. No se

explicita, pero se insinúa, que si no se dedica a la prostitución de manera completa, si a una modalidad más suave que era lo que dio en llamarse: *el alterne*. Se sugiere en la escena el la que regresa en Taxi a casa al amanecer, cuando Julián le ofrece dinero para que vaya en su compañía o le pregunta que "*¿qué tal te va con esos americanos?*". Es cómplice en un intento de robo en un club de jazz, cuando distrae a su acompañante para que uno de los chicos le robe la cartera.

Aparecen esbozados personajes pertenecientes al mundo del toreo. En la década de los años sesenta se filmaron varias películas ambientadas en el mundo taurino, pero en su mayoría son biografías de toreros famosos. En ellas los apoderados, empresarios,... muestran un rostro amable. En *Los golfos* su comportamiento es presentado como un impedimento para la consecución de las esperanzas de los chicos que encuentran en el toreo una de las pocas posibilidades de salir de su situación marginal. No llegan a tener una caracterización delictiva, pero sí un uso de ciertos mecanismos fronterizos a la legalidad.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

Las familias de los personajes no aparecen más que en mínimas tomas en las que apenas obtenemos información. La madre de Miguel busca a su hijo preocupada ya que hace varios días que no aparecen por casa; o la hermana de Julián, no parece tener familia.

El grupo está claramente definido. Hay un liderazgo pretendido por parte de Julián, pero cualquiera de ellos puede imponer sus razones al resto defendiendo su postura con vehemencia. El grupo no muestra un interés especial en proteger a sus componentes, les une una serie de vivencias comunes, una formación similar, pero sobre todo el deseo de dar el salto fuera del ambiente que les rodea. En el inicio de la película hay unas escenas en la plaza de toros donde todos pagan para que Juan pueda torear una vaquilla. La quimera de una vida cómoda y segura alrededor el hipotético triunfo del joven como figura del toreo es el nexo de unión que los aúna.

2.2. Procesos sociales

2.2.1. Pobreza

Aunque los protagonistas viven en un barrio marginal, su conducta es delictiva y sus viviendas son en algún caso deficientes, su situación dista de ser desesperada o de presentar niveles de pobreza similar al que un alto porcentaje de la población española estuvo condenada desde el final de la Guerra Civil hasta la década de los cincuenta.

En otros barrios de Madrid –Pozo del Tío Raimundo, Villaverde- la situación era mucho más deficitaria, pero Legazpi fue mejorando su situación hasta que en la actualidad se ha convertido en algunas zonas en un barrio residencial de clase acomodada.

De cualquier manera, si se muestran varias escenas en las que podemos constatar que la pobreza se sigue dando: en muchos hogares no existe agua corriente y han de ir a la fuente de la plaza con cubos a proveerse; en otra secuencia un grupo de personas sobre todo niños desarrapados buscan entre las basuras de un vertedero, mientras dan de comer a una piara de cerdos; los grupos de chavolas que se ven en la orilla del río Manzanares dan muestra de una pobreza real.

2.2.2. Delincuencia

La primera escena de la película, tras pasar los títulos de crédito, es el atraco que uno de los miembros del grupo hace a una ciega en su puesto de lotería. Casi todos los muchachos delinquen, se trata siempre de pequeños hurtos: en el mercado roban alimentos, a los camioneros las herramientas, ropa en los tendederos, carteras en los bares, piezas de motos en el aparcamiento del estadio de fútbol. También ejecutan robos con violencia, golpean a un taxista en la cabeza y lo dejan inconsciente, roban a un cliente de una gestoría en el ascensor, golpean a un americano que entra en el garaje donde están cometiendo un delito.

El tratamiento que da el director al presentar la delincuencia dista mucho de ser moralizante. Es casi un hecho cotidiano, pero no de subsistencia. Los personajes parecen no tener problemas de alimentación o vestido, ni en general de vivienda. Recuren al hurto para evitar el trabajo, a Juan le preguntan todos los días si va a ir a trabajar al mercado. Cuando Julián consigue dar un golpe lucrativo, el destino del botín lo emplea en pagar a Visi para que pase el día con él y gastarse tres mil pesetas con ella en un día.

El producto de algunos robos lo venden en una tienda de la calle Ribera de Curtidores, - el Rastro-. Esto responde a una *vox populi*, según el cual el mercado del Rastro era el destino de gran parte de los materiales que se robaban en la capital.

2.2.3. Inmigración

Como ya hemos dicho los muchachos son inmigrantes directos o hijos de inmigrantes. Alguno de ellos como Julián representa a alguien que puede ser considerado madrileño. Sí existen referencias al traslado desde Martos (Jaén) de la familia de Juan, y que Madrid, es la oportunidad para su triunfo. Juan, el que se muestra menos adaptado a la vida en la gran ciudad, no delinque y trabaja duro. Ninguno de los personajes tiene un sentimiento de rechazo o de afinidad especial ni con la ciudad, ni con el barrio. Cuando buscan un nombre artístico para el torero, en ningún caso se les ocurre ningún gentilicio que haga referencia a Madrid o Legazpi, sino al lugar de origen, deciden llamarlo “El Marteño”.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

Aunque se dan principios de jerarquía en el grupo, existe una rebeldía general, se da claramente un sentimiento de individualidad e independencia en cada uno de ellos. Son autosuficientes, aunque mantienen cohesionado el grupo, tanto para una ayuda mutua a la hora de cometer delitos, como para desarrollar una vida social.

Se manifiesta claro el hecho de que no hay un respeto por la propiedad, ni se muestran especialmente respetuosos con sus familias, ni entre ellos mismo. Se sienten preocupados cuando después de la persecución y de su huida Paco no aparece. Pero el dolor por su pérdida no les hace suspender la novillada y su preocupación fundamental en ese momento es el triunfo.

El machismo es común a todos los personajes tanto hombres como mujeres. Los roles que se asignaban a la mujer en nuestro país hasta casi nuestros días son manifiestos también en un ambiente suburbial.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

Resulta obvio que el recurso a la violencia física es habitual en los personajes. Pero también lo es la violencia verbal y psicológica entre ellos. Se conocen desde niños y saben sus puntos flacos y no dudan en utilizarlos. Su frustración colectiva, al pertenecer y ser conscientes de ello a una clase social marginal, les impregna de un mal humor permanente que parece guiar su comportamiento social. También se pelean entre ellos, como en la secuencia en que Julián da una paliza a Juan en el río.

2.2.5. Relaciones sociales

Dado que la mayoría de los sujetos que aparecen en la película no tienen un trabajo estable, el tiempo que pueden dedicar a las relaciones sociales es amplio. Aunque hay que matizar que este tiempo no era empleado como ocio, en el sentido actual de entretenimiento, sino más bien con la acepción de desocupación.

Como es habitual en el cine español el bar es el lugar preferente en el que se desarrolla la faceta social del español. En la película se dan muchos ejemplos de este hecho, y podemos observar como no sólo es el local sino los aledaños los que sirven como espacio socializador.

En este film podemos ver varias tipologías de locales, desde el de ambiente taurino, hasta el bar más burgués e intelectual, que se asemejaría al club de jazz, en el que podemos ver la diferencia en el vestido con los locales más populares y comprobar cual era la moda en el Madrid de comienzo de los sesenta. Cabría significar, al observar el ambiente en este club, la diferencia con lo que se da en ese momento en ciudades como Londres, Liverpool, Hamburgo, Amsterdam o París, donde se están gestando los inicios de la música Pop y el estallido de los movimientos juveniles.

En la película tenemos un ejemplo visual de cómo eran los populares Locales de Bailes. Una aglomeración de más de quinientas personas en la pista de baile. Podemos ver casi como en un documental como eran las pautas de comportamiento al intentar entablar relaciones. Chicas que esperan ser invitadas a bailar, los códigos de seducción, y resaltar el hecho de que la decisión de iniciar la relación era potestad femenina.

El río en verano sustituye a las playas del litoral. No se generaliza hasta los años setenta el veraneo entre toda la población española. La posibilidad de acudir a las costas era muy minoritaria y absolutamente descartada para personajes como los protagonistas del filme. El Jarama en la sierra madrileña o el Manzanares para los habitantes de zonas limítrofes los ríos, eran disponibles. En la secuencia del río hay una insinuación a que alguna de las parejas van a mantener relaciones sexuales. Esto escapó a la censura ya que aunque hasta el año 1963 no se fijaron las normas por escrito, era hasta ese momento un tabú que se alejó de las pantallas y que hasta diez años más tarde no comenzó a ser frecuente en la filmografía española.

2.2.6. Actividades económicas

La única referencia que nos encontramos a una actividad económica, pero como documento visual resulta muy interesante es la que se desarrolla en el Mercado de Legazpi, mercado de abastos de mayoristas que surtía al resto de la capital. De el podemos ver como se cargan los pequeños camiones con las mercancías que luego irán a los detallistas, como son los embalajes utilizados y las formas de carga que recuerdan a las fotografías de Sebastiao Salgado sobre el trabajo en el tercer

mundo. Por el número de personas y camiones que se ven en la escena podemos inferir que la magnitud económica del mercado era muy importante.

2.2.7. Religión

No hay ninguna referencia a la religiosidad de los personajes. No aparece ningún signo externo, ni comentario o ritual religioso. Ni tras la muerte de Paco, aparecen escenas de un funeral.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Podemos inscribir *Los golfos* dentro del cine disidente. Todo el cine de contenido "social" en nuestro país podría ser calificado con este apelativo. Y no solamente durante la dictadura franquista, también en la actualidad el cine social es especialmente crítico con la política desarrollada por los gobiernos.

La disidencia durante la dictadura debía de pasar el filtro de las censuras que se imponían a toda película. El guión previo y el producto final. Pero la mayor de las censuras la imponía el propio mecanismo comercial. Casi ninguna de estas producciones gozó del favor del público con lo que nos encontramos que la incidencia sobre la población de esta disidencia cultural era mínima. Quedan estos filmes como testigos del descontento de una postura intelectual minoritaria.

La dictadura franquista siempre negó su fracaso en su intento de construir un Imperio Nacional Catolicista, de ser la "reserva espiritual de occidente", una sociedad que se comportara unitariamente bajo los designios de una moral católica. La obra de Carlos Saura ponía de manifiesto la existencia de personajes amorales, fuera de la ley, fuera de la economía y destinados al fracaso. Sacaba a la luz un mundo que se olvidaba de manera consciente en las representaciones que sobre la sociedad española se hacían desde los sectores afines al régimen. Poco más se podía pretender si se pretendía poder llevar a término la obra.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Carlos Saura se licenció en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en el que posteriormente fue profesor. Una gran parte de los directores que formaron parte de lo que se denominó Nuevo Cine Español: Basilio Martín Patino, Mario Camus, Víctor Erice,... fueron alumnos suyos. El IIEC fomentó la creación de un cine con cierta calidad, con intención de generar productos

similares a los que se estaban dando en los movimientos cinematográficos europeos: la Nouvelle Vague en Francia, el Free Cinema en Inglaterra o Der Junger Deutscher Film en Alemania[296].

A Carlos Saura se le puede considerar eslabón entre los directores del llamado cine disidente de los años cincuenta: Juan Antonio Bardem o Berlanga y la generación posterior del Nuevo Cine Español. Son cineastas preocupados por el cine como medio y por su teorización, su formación ha sido reglada y no debida únicamente a la práctica obtenida a través de su participación como equipo técnico.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

En esta película queda muy remarcado que es una historia que sucede en Madrid, que se está mostrando procesos humanos que tienen lugar en un suburbio y que pueden ser comunes a los que acontecen en otros lugares, pero esta es una situación que se da en una España que se encamina hacia un desarrollismo pero que mantiene veinte años después de la Guerra Civil bolsas de pobreza, que en otros países europeos pueden estar presentes, y el cine en este caso se encarga de recordar que esta es también una imagen de la sociedad española.

Carlos Saura muestra, con pequeños detalles, cuestiones molestas para la dictadura franquista. En la escena en que varios de los chicos van a robar la caja de herramientas a unos camioneros, hay en el bar un personaje, al que no se ve, que está haciendo una llamada de teléfono comentando una cuestión sin importancia, pero su voz destaca sobre el resto de las numerosas que están presentes en el bar, y lo destacable es que utiliza el catalán como lengua. El uso de cualquiera de las lenguas españolas que no fuese el castellano era perseguido por el régimen dictatorial. Aunque no

[296] TORREIRO, Casimiro: "Una dictadura liberal", *Historia del cine español*, ROMAN Gubern, José Enrique MONTEVERDE et alli. (ed.), Madrid, Cátedra, 1995, p.307.

siendo habitual existen ejemplos de escenas intrascendentes en otras películas[297] durante la dictadura que atestiguan el uso de las otras lenguas españolas, sobre todo de el catalán.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Las líneas del horizonte de la ciudad aparecen en varias tomas, todas ellas como transición entre una secuencia y otra. Son tomas en momentos de inflexión del día, al anochecer o al amanecer. En ellas podemos observar lo heterogéneo de la morfología del barrio. Son escenas que reflexionan sobre la influencia del medio en el comportamiento del individuo, en palabras de Jordi Balló[298] "*La confrontación con el horizonte es un gesto metafórico que supone una medición entre la humanidad y el paisaje*". En este caso, son planos que aparecen antes de secuencias con información relevante sobre las situaciones personales de los personajes.

En varias escenas aparecen calles con bastante tráfico, es un fenómeno nuevo en las ciudades, la invasión de los medios de transporte de las vías ciudadanas que presagia el cambio en la morfología de las mismas. También aparecen como información visual varios tranvías, medio de transporte desaparecido de Madrid.

4.1.3.2. Iconografía

El torero es el héroe nacional. Es aquel que se enfrenta a la muerte en cada una de sus actuaciones. El toreo es un ritual trascendente, en una sociedad como la española en la que la espiritualidad ha formado parte de su historia secularmente, y en la que sobre todo la teatralización de esa espiritualidad ha sido llevada a sus máximas posibilidades – procesiones, romerías,

[297] *Aeropuerto* (Luis LUCÍA, 1953), *El último sábado* (Pedro BALAÑA, 1965).

[298] BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio*, *Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.184.

autosacramentale -. En este caso el torero también es el salvador, el que les sacará del barrio, el que les proporcionará riqueza y bienestar.

El río es una de las imágenes metafóricas más polisémicas. En cine ha unido su iconografía a la de las grandes ciudades. El Hudson en Nueva York, el Sena en París o el Támesis en Londres forman parte del paisaje urbano y en concreto siempre van asociados a fenómenos de marginalidad. Niños de suburbios que saltan desde embarcaderos, cadáveres de asesinatos mafiosos arrojados, escondites para prófugos, luchas al final del film, contrabando,… El río Manzanares carece de esta aureola y resulta más castizo, es un lugar donde merendar y refrescarse, es una imagen muy madrileña.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

La sociedad española está cambiando. Se vive un periodo de desarrollo económico, las aportaciones de divisas provenientes de las remesas enviadas por los emigrantes y las provenientes del turismo consiguen cierta capitalización de la economía española. Parece que ha llegado el fin de la autarquía, los tecnócratas del *Opus Dei* van ocupando los puestos de relevancia en el gobierno de la nación en detrimento de los poderes fácticos tradicionales españoles, terratenientes, ejercito o falange. España comenzó a ingresar en los organismos internacionales, ONU, FMI, solicita el ingreso en el MCE que le es denegado, se recibe la visita de Eisenhover el presidente norteamericano, y se pasa de dos millones y medio de turistas en 1958 a catorce en tan solo seis años.

Este periodo de desarrollo económico supone un repentino descubrimiento del consumo y de la necesidad de dinero. Los protagonistas tras darse cuenta de que no pueden propiciar la novillada de su compañero alegan frustrados que "*todo es cuestión de dinero*". Son los grupos marginales los que de forma más dura sufren el fracaso de la nueva sociedad mercantilista en la que se va a incorporar España.

5. Análisis de imágenes

	Fotograma 1 En la película no se hace ninguna mención explicita a cual es el barrio o entorno en el que se desarrolla la acción. Pero los direc-tores recurren con cier-ta frecuencia a mostrar señalizaciones como es el presente caso en el que se nos indica que la acción transcurre en el barrio de Legazpi.
	Fotograma 2 El barrio es una amalgama de construcciones muy diferentes, existen zonas descampadas, chabolas, edificaciones recientes, casas de autocostrucción, zonas de carácter semirural.
	Fotograma 3 La acción de la película se sitúa en los márgnes del río Manzanares, es una zona de confín de la ciudad. Los comportamientos de los protagonistas están claramente influenciado por su entorno vital.

	Fotograma 4
	En el barrio se observa en determinadas zonas una deficiente urbanización, sin aceras, sin delimitaciones claras de las calles, sin ilumi-nación.
	Fotograma 5
	Aparecen bloques de apartamentos propios de nuevas barriadas. Son construcciones aisladas, sin continuidad.
	Fotograma 6
	Abundan las chabolas de construcción muy precaria, uno de los protagonistas vive en una hecha con tablas de madera situada en un margen de un descampado, el suelo sin pavimentar y con grandes intersticios entre muchas tablas.

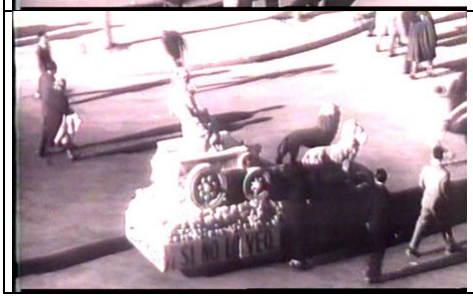
	Fotograma 7
	Muy cerca de la zona de chabolas se inician construcciones de bloques de pisos y a lo lejos se ve la silueta de la ciudad.
	Fotograma 8
	Otro de los protagonistas vive en una casa construida por la propia familia, pero esta presenta cierta solidez como construcción. No tiene apenas vanos, es difícil saber sus dimensiones y se encuentra en una zona descampada.
	Fotograma 9
	En esta visión panorámica se puede observar los diferentes tipos de construcciones que conviven en un mismo espacio.

	Fotograma 10
	Las calles con apenas inexistentes, en muchas zonas son simplemente senderos configurados por el uso.
	Fotograma 11
	Desde la zona alta del barrio se puede observar lo disperso de las construcciones y la sensación de ser un entorno inacabado o de transición.
	Fotograma 12
	En algunas de las casas el carácter semirural se observa claramente, los habitantes tienen pequeñas huertas para el autoconsumo.

	Fotograma 13
	Esa estancia es una vivienda situada en una corrala, conviven dos hermanos, la decoración son fotografías de artistas de cine, no tiene baño ni se observa zona de agua en la misma.
	Fotograma 14
	La imagen muestra como en el año 1960 el abastecimiento de agua potable aún se hace de fuentes públicas.
	Fotograma 15
	El lugar de encuentro de los jóvenes del barrio es una zona descampada donde se acumulan desechos de las obras cercanas.

	Fotograma 16 Las chabolas que se pueden observar en la fotografía están construidas con materiales de desecho: tablas, puertas, bolsas, …
	Fotograma 17 El esa secuencia se puede observar como uno de los protagonistas se acerca a un lugar donde hay un grupo de personas que escarban entre las basuras de un vertedero público.
	Fotograma 18 Las personas que recogen de las basuras van preparadas para ello, llevan pequeñas palas con las que remueven los desper-dicios en busca de materiales aprovecha-bles, llegan cerdos que se alimentan mientras realiza sus faenas.

	Fotograma 19 Las infraestructuras son muy precarias. El paso sobre el río se hace sobre una construcción que puede ser para evacuar aguas residuales.
	Fotograma 20 Una de las secuencias con más información es la que trascurre en el Mercado de Abastos de Legazpi. Se puede ver durante como son tanto las infraestructuras, como las contrataciones, los trabajos, el trasporte de la mercancía o los tipos de embalajes.
	Fotograma 21 La carga se realiza de una forma muy manual, la fruta se transporta en unas cestas de madera que se apoyan sobre la espalda y se sujetan con unas cintas que se soportan sobre la frente. Las imágenes recuerdan a las recogidas por el fotógrafo Sebastiao Salgado en las minas de oro de Potosí.

	Fotograma 22
	Una escena muy interesante es la que sucede frente a las puertas del Estadio Santiago Berbabeu. Se puede ver la antigua configuración del estadio, como se efectuaba el acceso y se constata la importancia que el fútbol mantuvo durante todo el siglo XX.
	Fotograma 23
	Una imagen perdida es la de los aguadores.
	Fotograma 24
	La publicidad mantenía unas formas curiosas durante las décadas del periodo de desarrollo económico.

	Fotograma 25 En esta secuencia se muestra de una manera casi documental como se efectuaban pequeños hurtos en las cercanía del estadio. Se sustraían piezas de las motos como espejos, faros o carburadores.
	Fotograma 26 La presencia policial a caballo era sinónimo de contundencia en la actuación de las fuerzas de orden público.
	Fotograma 27 En la Casa de Campo de Madrid, en el enclave denominado “Cerro de los locos” se reunían aquellos jóvenes que tenían aspiraciones en el mundo de los toros.

	Fotograma 28
	Esta escena está localizada en un gran baile público. Muestra como eran estos espacios de los que apenas quedan alguna muestra testimonial en España, así como el tipo de conducta que en ellos se obervaba.

El último sábado

Ficha técnica

Director	Pere Balañá
Producción	Filmes Pronade
Guión	Pere Balañá, Luis Romero
Fotografía	Aurelio G. Larraya
Montaje	Emilio Rodríguez
Música	José Solá
Intérpretes	Julían Mateos, Eleonora Rossi Drago, Antonio Ferrandis, Maria Luisa Ponte, Silvia Tortosa.
Duración	81 minutos
Fecha producción	1965
Exteriores	Barcelona

SINOPSIS

En la Barcelona de los años sesenta, José Luís un joven de unos diecinueve años, intenta conseguir su sueño, una motocicleta con la que competir en carreras.

Vive con su familia en un suburbio de la zona alta de la ciudad, mantiene continuas discusiones con su padre, con el que se da un corte generacional profundo.

Trabaja como repartidor en una empresa editorial (Editorial Claris), el empleo se lo consiguió su padre para alejarlo del ambiente motociclista, ya que antes trabajaba de mecánico en un taller. Su novia trabaja en la editorial.

La película se desarrolla en un espacio de tiempo de dos días en los que el protagonista es arrastrado por un deseo irreprimible de conseguir una motocicleta de gran cilindrada. Pide un anticipo de sueldo en la editorial, pero no se lo conceden, lo que le lleva a pensar en volver a trabajar como mecánico, "*Entre tanto libro no tengo porvenir*".

Acude a unos entrenamientos en el Circuito de Montjuic, donde contacta con Silvie, una dama italiana, representante de una marca de motocicletas que se encarga de los pilotos. Esta le promete que le conseguirá una moto. Explícitamente le pide mantener relaciones sexuales.

Por otro lado intenta conseguir que su padre el firme el aval bancario para poder comprar a plazos la motocicleta que le vende el novio de su hermana. Pero el padre se niega. Lo que lo lleva a buscar cualquier solución rápida por inmoral que pueda parecer.

A través de un amigo que actúa en un conjunto musical moderno, se plantea ingresar en el grupo que promueve un maduro aristócrata barcelonés que se muestra atraído por el joven.

Su conducta es presentada como amoral ya que no le importa ser infiel a su novia a la que no presta ninguna atención, tampoco le importa mantener relaciones sexuales con la novia de su hermano.

Acude a una fiesta que da en su casa el promotor musical. Arregla una avería de la motocicleta de éste y le pide que se la deje para dar una vuelta. Al salir de la casa con la motocicleta se encuentra con su novia y su hermano. Monta a su novia y se va a dar una vuelta por la ciudad a toda velocidad, bajando la carretera que va desde Montjuic al Puerto de Barcelona es arrollado por un camión y cae a la cuneta, muriendo en el acto.

Es un final moralizante para una película que contenía muchas referencias a conductas muy condenadas por la doctrina católica y la moral imperante en el época. La novia no le sucede nada ya que es una buena chica y José Luís paga con su vida la conducta depravada que ha llevado.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

El rodaje en exteriores de la película nos ofrece una amplía panorámica de la ciudad de Barcelona.

La primera imagen del film es la vista desde Montjuic del puerto de Barcelona. Es un plano largo en el que se mantiene una primera vista general del puerto y luego va girando el plano hacia la izquierda para mostrarnos la gran ciudad que quedaba fuera de encuadre que va a ser el escenario de la historia.

A continuación nos muestra una imagen general del barrio donde vive la familia protagonista. Es una zona parcialmente urbanizada situada en la zona alta de la ciudad. En la montaña del Tibidabo pero al norte de los barrios elegantes – Pedralves, Sarriá o Sant Gervasi -. No se cuenta con referencias a la localización exacta, pero podríamos situarlo en el barrio del Vall d'Hebron.

Aparece el Circuito de Motociclismo de Montjuic, en una secuencia en la que se puede ver la zona de boxes y parte del recorrido, así como los accesos. Éste fue uno de los referentes durante varias décadas de este deporte a nivel nacional.

En una escena en la que el protagonista va a dar una vuelta por la ciudad, llegan a la Avenida del Paralelo, en la que se muestra en un picado, el ambiente festivo de la zona y las fachadas de los teatros. A continuación entran por la Rambla del Raval, y se puede ver algunas calles del llamado Barrio Chino, y como entran en un bar donde se puede ver un grupo de prostitutas.

Otra de las secuencias exteriores es el paseo marítimo de la Barceloneta, y plazas y calles adyacentes.

En una secuencia nocturna se filmó la plaza de la iglesia de Santa María del Mar y algunas calles del barrio de la Ribera.

1.2. El entorno

El barrio donde vive el protagonista con su familia presenta un aspecto de estar en un proceso de urbanización. Las calles que podemos ver están en su totalidad sin asfalto. No existe una continuidad entre construcciones, ni una ordenación entre calles, presentado algunas zonas descampadas.

Se alternan construcciones bajas, de una o dos alturas con bloques de pisos de hasta doce alturas. Las calles, debido a la topografía del terreno, son irregulares. Los bloques de viviendas no presentan uniformidad en las fachadas.

Las porterías, presentan un aspecto nuevo y cuidado. Las viviendas, modestas, son amplias y en buen estado. Existe un contraste con la vivienda del dueño del taller donde trabajaba José Luis, que en una escena en apariencia innecesaria, nos muestra el lujo de la vivienda de un empresario. Y en un escalafón superior se encuentra la mansión del promotor musical, que es una construcción con sillares de piedra, de varios siglos, ubicada en las cercanías de Santa María del Mar.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

En varios paseos por la ciudad, en motocicleta o en el motocarro de reparto de la editorial, podemos ver las grandes avenidas que configuran la imagen de la ciudad: Passeig de Gracia, Vía Laietana, Las Ramblas, el monumento a Colón, la Iglesia de Santa María del Mar, la Gran Vía y calles no identificadas del Eixample barcelonés.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

José Luís, es el protagonista principal de la película. Según Juan Antonio Martínez-Bretón[299] "*Ambicioso, sin apenas preocupaciones sociales y dotado de un agraciado físico, su existencia está definida por el éxito y el reconocimiento de la sociedad de consumo*". El protagonista socialmente encarna un tipo de joven característico de Barcelona. Son jóvenes con ambiciones, y en este caso pocos escrúpulos, que creen que aquello que quieren lo pueden conseguir. Barcelona es una gran ciudad, con un desarrollo económico espectacular durante los años sesenta, en la película se presenta como un lugar de oportunidades.

Generacionalmente pertenece al mismo grupo de personajes de otras producciones del cine español coetáneas, como *Nueve Cartas a Berta* (Basilio MARTÍN PATINO, 1965), en la que Benito, su protagonista muestra pesimismo fruto de su vida en una capital de provincias. Los protagonistas de *Los Golfos* (Carlos SAURA, 1959), Julián o Juan, buscan salir de su situación desesperadamente, pero solo lo conseguirían a través de un golpe de suerte, pese a que la acción se desarrolla en Madrid, otra gran ciudad. Los jóvenes son protagonistas de muchas producciones durante los años sesenta. Son aquellos que han nacido después de la Guerra Civil, educados en valores propios del franquismo, con las carencias de una dura posguerra, pero que encarnan el futuro del país.

Cuando va a pedir un anticipo al director de la editorial le pregunta de donde es y este contesta que castellano aunque nacido en Barcelona.

[299] MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio: *Antología crítica del cine español.* 1906-1995, Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), Madrid, Cátedra col. Filmoteca Española, 1997, pp. 614-616.

2.1.2. Personajes secundarios

El padre de José Luis, encarnado por Antonio Ferrandis, cuenta en un monólogo que dirige a su hijo su historia personal que es común a muchos españoles de aquella generación. "*Los jóvenes de ahora solo piensan en la moda y en la diversión. Nosotros nos vimos en un buen "fregao". Durante la guerra yo no tenía nadie que se preocupara por mi. Cuando acabó la guerra habíamos perdido todo lo que teníamos. Entonces me vine aquí a Barcelona y conocí a tu madre y trabajamos duramente [...] Llevo veinticinco años trabajando en la compañía y ahora empiezo a tener algo. [...] Habéis olvidado la palabra privaciones, yo no la he olvidado*".

Representa la generación perdida por la Guerra Civil, sin ambición ni futuro, solo trabajo para conseguir un mínimo que ofrecer a sus hijos, malhumorado y ajeno a la nueva sociedad que emerge con la nueva situación económica.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

La familia del protagonista se muestra muy cohesionada a pesar de que hay continuas discusiones entre ellos. Los padres son emigrantes, se conocieron en la Ciudad Condal, la madre proviene de Andalucía, del padre no se indica lugar de procedencia. Son cinco hermanos y la abuela, recién llegada, que no se acostumbra a la vida en la ciudad. El padre cuando José Luis le pide que le avale las letras para comprar la moto le contesta, que lo que deben hacer es ayudar todos para los gastos de la próxima boda de la hermana mayor. Todos muestran respeto hacia los padres, e incluso temor ante la del padre, que es el último en "enterarse de todo" según su propia afirmación

El grupo de amigos del protagonista no es un núcleo cohesionado. Comparten únicamente la diversión y en algún caso un proyecto de negocio. No muestran homogeneidad, ni de procedencia, ni de formación.

2.2. Procesos sociales

La posibilidad de ascenso social gracias a un espíritu emprendedor está presente en toda la película. El padre de José Luis arregla pequeños electrodomésticos para los vecinos, pero apenas gana dinero con ello, tenía un amigo que dejó su trabajo y montó un taller. Murió repentinamente y dejó a la familia sin recursos. Él pone ese ejemplo como excusa para no ceder a la presión para que monte un negocio, pero muestra a los ojos de su familia una falta de espíritu emprendedor. En varios momentos de la película se pone de manifiesto que con el trabajo asalariado no se llega a ningún sitio: no se puede tener un coche de lujo, ni una vivienda como la del dueño del garaje donde trabajaba el protagonista.

En la sociedad catalana el espíritu empresarial está presente en todos los estamentos y en todas las edades, los jóvenes amigos de José Luis han formado un conjunto musical, tienen promotor y están preparando el lanzamiento de un disco.

José Luís cuando desea comprar la moto, acude a su antiguo trabajo y se pluriemplea, pero solo como inicio, más adelante montará su propio garaje de motocicletas.

2.2.1. Pobreza

No aparecen en la película ninguna muestra de pobreza, ni de situación límite, todo el mundo parece tener trabajo. Si bien las calles donde viven no presentan condiciones óptimas, las viviendas que habitan tienen un nivel aceptable. Hay en la película un ambiente de reciente prosperidad, que aunque dista de una situación de sociedad del bienestar si muestra una Cataluña industrial con un nivel superior al que muestran las películas de contenido social que reflejan situaciones en el resto de España.

2.2.2. Delincuencia

Solo aparecen dos escenas en las que hay referencia a la delincuencia. Cuando acuden a los recreativos algunos conocidos de José Luis piensan que para que han de comprar motos si es más sencillo robarlas.

En la secuencia de la tarde del sábado salen a dar una vuelta por el Paralelo y luego van a un bar en el Barrio Chino donde hay una de decena de prostitutas en el interior del bar, en un momento se puede ver como un cliente paga a una de ellas por sus servicios. Parece una actividad muy normalizada y sobre todo muy extendida, por el gran bullicio que muestran las calles y los establecimientos.

2.2.3. Inmigración

Además del ejemplo de la familia que es inmigrante, parece que el director quiere mostrar como fueron los procesos que han llevado a Barcelona a su situación. En un traslado en autobús, en una escena de tránsito introduce una conversación en la que se informan de cómo ha de ser el proceso de migración a la ciudad para que sea exitoso, "*Cuando yo vine hace diez años solo traía estos dos brazos, estos que vienen ya están colocaos, Dionisio como es soltero irá a la casa de la patrona, este se arreglará mejor que los demás, les aconsejé que vinieran primero los hombres solos, luego las mujeres con los hijos*"

En todo momento se remarcan mucho los acentos de los personajes al hablar castellano, el señor Ramón habla con un fuerte acento gallego, y en varias ocasiones se pregunta por la procedencia.

El uso del catalán muestra también diferencias socio-culturales, todos los jefes lo hablan, y se habla también en aquellos lugares como la librería que indican cierto nivel cultural.

2.2.4. Relaciones interpersonales

Durante todo el desarrollo de la película obtenemos información sobre las nuevas formas de relación que muestra una sociedad en proceso de cambio que está abandonando el subdesarrollo y se encamina hacia una sociedad de consumo.

El director muestra una especial predisposición a mostrar situaciones propias de Barcelona, como metrópoli europea muy distanciada del resto de España. En la película podemos observar como la sociedad catalana es menos rígida que en el resto de la península, se da una convivencia natural entre personas de distinto estatus económico y en ningún caso se establece un trato jerárquico, sino muy igualitario, parece querer indicarse que la posición social es fruto del trabajo y que cualquiera que presenta disposición a ello puede situarse al mismo nivel que el más privilegiado.

2.2.4.1. Códigos de conducta

La conducta del protagonista presenta una amoralidad nada habitual en la filmografía española hasta este momento.

El protagonista mantiene debido a su atractivo personal unas relaciones con las mujeres en la que se puede observar un comportamiento calificable como de “casanova urbano”. Manifiesta una necesidad de conquistar mujeres como trofeos, cuando en la discoteca reconoce a Karina, cantante de moda, e inicia un acercamiento y seducción pese a que viene acompañado de Silvie. Con esta italiana cosmopolita mantiene relaciones sexuales para conseguir una motocicleta de carreras. Hay un detalle que no queda suficientemente claro visto desde la perspectiva actual, y es, el favor que ha de pedir el protagonista para conseguir una habitación de hotel donde acudir con Silvie. En los años del franquismo una pareja debía viajar con el libro de familia que demostrase que eran matrimonio para poder conseguir habitación de hotel.

No tiene escrúpulos en mantener relaciones esporádicas con la novia de su hermano. Tiene una relación con un cierto componente sádico con su novia a la que maltrata psicológicamente, negándole todo aquello que sabe que la puede hacer feliz.

Desde que se promulgaron en febrero de 1963 las Normas de Censura Cinematográfica, se contaba con una documento escrito sobre lo que era o no admisible en las películas españolas y de esta manera se pudieron incluir asuntos hasta ese momento no tratados por que la indefinición suponía que dependía del criterio personal de los censores la permisión de determinados aspectos. Así podemos ver también en la película no explicitado de forma clara pero sí insinuado casi indudablemente, como la figura del promotor musical tiene inclinaciones homosexuales, según Juan Antonio Martínez-Bretón[300] "*tampoco le hará ascos a liderar una banda ye-yé, organizada por un maduro promotor cuyos ademanes no dejan duda a sus inequívocas tendencias homosexuales*". Se insinúa que el promotor mantiene relaciones con uno de los miembros del grupo musical amigo de José Luís.

Pese a que las citadas normas de censura prohibían la representación de la prostitución, como ya hemos apuntado esta se muestra en la secuencia que trascurre en el Barrio Chino barcelonés.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

No se hace muestra de ningún tipo de violencia a lo largo de la película, salvo una pequeña pelea en una boîte donde acuden a bailar Silvie y José Luis, en la que éste pretende mostrar a ésta su condición de macho hispánico, en un pequeño rifirafe con un par de acompañantes de la cantante que actuaba y con la que estaba bailando el protagonista.

Tampoco se observa en la película una violencia verbal similar a la que podemos encontrar en las realizaciones que tienen lugar en Madrid. Ni las discusiones familiares tienen un tono de acritud que las pueda enmarcar dentro del calificativo de violentas.

[300] Ibíd.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

La película muestra una amplia gama de relaciones sociales. Parece ser una de las inquietudes del director mostrar la singularidad de Barcelona en este respecto.

Los recreativos. En una larga secuencia podemos ver estos lugares no muy habituales en las películas españolas, pero si muy populares desde los años sesenta en nuestro país. En ellos se reúnen casi exclusivamente muchachos. En la secuencia, de corte documental, podemos ver futbolines, máquinas de bolas, billares, máquinas de discos frente a la que algunos muchachos bailan. Lo que resulta curioso es la conversación que se establece entre el grupo en la que se hace referencia a la difícil situación política internacional – Vietnam, Guerra Fría,... - y uno de ellos acaba la conversación diciendo que solo le interesa lo que sucede en España.

También aparecen en el film escenas de bares, pequeñas discotecas, fiestas en casas privadas o el Circuito de motociclismo de Montjuic. Esto nos presenta un panorama variado, diferente del tradicional bar, cine o teatro y fútbol. En algún comentario se refieren al cine como un lugar aburrido y no de moda.

2.2.6. Actividades económicas

La representación de Barcelona como una ciudad fabril es habitual en el cine. En este caso se muestra al inicio de la película una de las industrias en las que Barcelona tenía una primacía sobre Madrid, la editorial. En la película se puede ver casi todos los procesos en esta industria, desde las imprentas, en las que trabajan fundamentalmente hombres, y las cadenas de acabado en las que trabajan exclusivamente mujeres o el reparto que hacen jóvenes como el protagonista. Se puede observar como son morfológicamente estas industrias, pero también se muestra algo de los procesos humanos que en ellas acontecen. Los obreros organizan excursiones para los fines de semana, los sindicalistas discuten con el dueño las condiciones salariales, parece insinuarse que en caso de no resultar provechosas habrá una protesta, que contando con los apoyos necesarios sería una huelga. Es

una industria mediana pero dirigida de manera familiar, el dueño cuando José Luis va a pedirle un anticipo sabe que este marchará el próximo año a hacer el servicio militar.

El dueño del garaje donde trabajaba el protagonista, cuando éste va a visitarlo a casa le pregunta por la vida en el barrio, y le dice que están construyendo mucho por allí y que está mejorando significativamente. También le dice que un gran negocio es el inmobiliario, que su padre no quiso hacerle caso y vendió algunas propiedades que tenía cuando apenas tenían valor, y en ese momento habían aumentado significativamente. El propio ex-jefe estaba invirtiendo en este negocio.

Los talleres mecánicos con el aumento del parque automovilístico en los años sesenta, también es presentado como una oportunidad de negocio rentable.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

El asunto que aparece superficialmente muy claro es el deseo del protagonista de conseguir una motocicleta y su falta de escrúpulos para conseguirla. Pero cualquier análisis, no necesariamente en profundidad, desvela que en la película se está tratando de la necesidad de prosperidad, de la ambición y de los mecanismos que en una sociedad en proceso de cambio brinda al individuo que comprende que se está en el inicio de un nuevo periodo.

El director nos presenta una Barcelona cosmopolita, culta, fabril, emergente, y singular respecto al resto del estado español. Hay una pretensión manifiesta de mostrar todo aquello que se considera particular de la Ciudad Condal, su fisonomía como ciudad, el hecho diferenciador de la lengua, la estructura obrero/sindical y el carácter emprendedor de la sociedad barcelonesa.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Pere Balaña Bonvehi (1933-1995), se dedica en un principio fundamentalmente al teatro[301]. Primer director catalán que sale de la Escuela Oficial de Cine, antecesor del Instituto de Investigaciones y Experimentaciones Cinematográficas. Con una amplia experiencia en el cine amateur. Desarrolla en este su primer largometraje una tendencia al cine social de tradición catalanista.

Solo cuenta en su filmografía con otro título, *El caso blanco*, 1959[302].Se puede establecer cierta relación con el Nuevo Cine Español al analizar la propuesta comercial de un cine de calidad, que supone este intento de acercar al gran público una producción con una vocación de cine de autor y social.

[301] MERINO, Azucena: *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 1994, p. 17.

[302] ASENJO, Frutos: *Índice del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 1998, p. 23.

Su propuesta se distancia tanto temática como formalmente de la corriente en boga en Cataluña, la Escuela de Barcelona[303].

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Pere Balaña utiliza en su film una puesta en escena cuidada para potenciar la idea de sofisticación en la sociedad catalana. Los vestuarios de algunas de las protagonistas femeninas Silvie, también la mujer del antiguo jefe del protagonista o la madre del promotor musical – son de una gran elegancia.

El mundo del motociclismo está presente en el film, desde su concepto más básico, que está representado por el propio protagonista, su hermano y el hermano de su novia, hasta el de la alta competición que se puede ver en las escenas que se desarrollan en el circuito de Montjuic. La incorporación de España a los circuitos internacionales económicos, culturales y deportivos en Europa tiene muchas referencias, una de ellas es la diversificación del deporte y la generalización de prácticas deportivas muy minoritarias en etapas anteriores. El mundo del motor, en el que es necesario una inversión económica considerable, entra en nuestro país en esta década y tiene una presencia importante en el área mediterránea de Valencia, Alicante y Barcelona.

4.1.3.2. Iconografía

La mujer trabajadora catalana. Como hemos nombrado en la industria editorial trabajan mujeres. En Cataluña como consecuencia de la pervivencia de una legislación foral, la mujer podía tener propiedades y una emancipación legal completa del varón, a diferencia de lo que sucedía en el resto de

[303] PÉREZ GOMEZ, Angel A., MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L.: *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores,* Bilbao, Ediciones Mensajero, 1978, pp. 33-34.

España. Este hecho condicionó que el papel de la mujer en la economía y la sociedad catalana fuera mucho más activo

En la película aparece de manera ocasional, pero ostensible, uno de los iconos de la España del desarrollismo: el 600. En las escenas en las calles de Barcelona, en las que aparece un abundante tráfico rodado, la presencia mayoritaria de este tipo de automóvil es patente. El popular 600 era fabricado en esta ciudad en la factoría que SEAT tenía en la Zona Franca del Puerto de Barcelona. Se constituyó en la imagen del progreso de la industria y de la sociedad española, que mayoritariamente pudo acceder a la libertad de movimiento que le permitía el utilitario.

Los ye-yés. Se da en la población española por primera un tímido movimiento juvenil, situación que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial se estaba dando en los países occidentales. La palabra es una onomatopeya que se toma del reiterativo uso en las canciones pop británicas de la reiteración afirmativas ("sí sí" en inglés "yes yes"), castellanizándola de la misma manera que se castellaniza el contenido del movimiento juvenil. Adoptan una estética en el vestir similar a la que surge alrededor de la música pop, minifaldas, pantalones acampanados, grandes plataformas en los zapatos, cabelleras largas y lacias, colores estridentes, …. Pero este movimiento carece de cualquier ideología o filosofía añadida, expresa la alegría de vivir, el canto a la juventud y las posibilidades que la sociedad de consumo brinda por primera vez los jóvenes españoles tras la Guerra Civil. En el film podemos ver en los dos bailes a los que acude el protagonista un ejemplo claro de cual era la estética y el espíritu de ese movimiento.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

En España comienza a darse señales de una apertura de la dictadura con una mejora considerable en las condiciones económicas de la sociedad española, las medidas económicas del I Plan de Desarrollo Económico de 1963 parecen dar buenos resultados. La liberalización de costumbres llega de la mano de un fenómeno en claro auge, el turismo. El cambio en la estructura productiva del país que pasa de tener un porcentaje del 40,76 % de población activa dedicada al sector primario en 1960 al 26,3

% en 1972, supuso también un cambio en la mentalidad del español que pasó de una sociedad eminentemente rural a una urbana en un breve espacio de tiempo.

Se generalizan políticamente los fenómenos de disidencia política, auge del sindicalismo, movimiento estudiantil y el fortalecimiento del PCE como referente de la oposición al régimen franquista.

En lo referente a la cinematografía es fundamental el nombramiento de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Contó con el apoyo de los sectores católicos del régimen, pero su apuesta por configurar un cine de calidad para la filmografía nacional le enfrentó a los sectores industriales del cine, productores, distribuidores y exhibidores no hicieron suyos los anhelos de García Escudero de fomento de un cine nacional hecho bajo criterios de calidad. Por otro lado los realizadores tampoco contaron con una carta blanca para desarrollar sus obras en total libertad, las Normas de Censura Cinematográficas de 1963, si bien dejaban claras los parámetros en los que se podían mover, suponían una merma considerable en la libertad de expresión.

4.3. Transición al régimen democrático

Perros Callejeros

Ficha técnica

Director	José Antonio de la Loma
Producción	Films Zodiaco. Profilmes, S.A.
Guión	José Antonio de la Loma
Fotografía	Francisco Sánchez
Montaje	Teresa Alcocer
Dirección artística	Ramón Ivars
Música	Cam España, S.A.
Intérpretes	Angel Fernández Franco “El torete”, Miguel Hugal Cuenca “El pijo”, Jesús Miguel Martínez “El corneta” Nadia Windell: Isabel.
Duración	102 minutos
Fecha producción	1977
Exteriores	Barcelona

SINOPSIS

El éxito comercial de esta película inicio una saga que llegó hasta la tercera entrega: *Perros Callejeros II*, 1979; *Los últimos golpes del Torete*, 1979. El mismo director inicio una serie de películas con delincuentes juveniles como protagonistas: *Yo, el vaquilla*, 1985 y *Perras Callejeras*, 1987. Otros directores, como Eloy de la Iglesia, de orientación ideológica muy diferente, explotaron el filón iniciado por José Antonio de la Loma con títulos que tuvieron un gran impacto como: *Miedo a salir de noche*, 1980; *Navajeros*, 1980; *El pico*, 1983; *El pico II*, 1984; *La estanquera de Vallecas*, 1987.

Estas películas se han convertido en lo que se ha dado en llamar *cult movies* o "películas de culto", extraño fenómeno de cinefilia asociado al genero de ciencia ficción, terror o violencia. Este hecho se da entre un público juvenil desconocedor de las circunstancias sociales en la que se genera el ciclo de películas españolas cuyo asunto principal fue el de la delincuencia juvenil.

La película narra las peripecias de un joven de quince años que comete, junto a dos compañeros, continuos actos delictivos consistentes en pequeños robos, a través del sistema del tirón o del butrón. Son detenidos en varias ocasiones e ingresan en un Tutelar de Menores del que salen o escapan, para continuar cometiendo delitos. Una de sus valías personales es la pericia al conducir los coches que roban, aunque por su edad no podrían tener el Permiso de Conducir.

El protagonista está enamorado de Isabel, joven gitana, prometida a otro gitano, "el Mosque", y sobrina de "el Esquinao" patriarca gitano que controla parte de la delincuencia en Barcelona. Su fuga y vida en común provocan que estos ejecuten una venganza contra "el Torete". A quien, a través de un engaño, atrapan y, tras una lucha, lo reducen y castran. En la consiguiente venganza del protagonista, este mata a los responsables y, en la huida, se precipita por un barranco y muere.

La inclusión de esta película entre las comentadas no obedece, como en el resto de casos, a su calidad cinematográfica, sino a que supone el inicio de una serie de películas sobre la delincuencia juvenil, que se desarrolla en núcleos urbanos. Estas películas, en su mayoría, denuncian diversas situaciones de abandono de las administraciones públicas, en la formación y reinserción de individuos

que surgen en las bolsas de pobreza de las ciudades. Pero también aportan una información muy interesante en relación con la importancia que tiene el medio hostil en el que han desarrollado su vida cada uno de los personajes, en su posterior carrera delictiva.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

La película está rodada fundamentalmente en los Barrios del Poble Nou y de la Mina de Barcelona. Aunque al seguir las peripecias de los protagonistas, podemos ver una amplia variedad de paisajes urbanos, no sólo de Barcelona sino también de la poblaciones cercanas, Hospitalet de Llobregat, Granollers, Castelldefels, Gavá y Sant Adriá de Besós.

1.2. El entorno

Al inicio de la película, cuando el narrador habla sobre el problema de la delincuencia juvenil en las ciudades españolas, se muestran imágenes tópicas de barrios marginales: chabolas al lado de bloques de pisos de más de doce alturas, zonas descampadas, vertederos improvisados en medio de la vía pública, etc..

La zona aparece como un barrio consolidado en el que los espacios abiertos son utilizados por parques, instalaciones deportivas o paseos. Estos equipamientos se encuentran en un estado de conservación deplorable.

Son zonas habitadas por proletariado con pocos recursos, y con un amplio porcentaje de población de etnia gitana.

Las viviendas que aparecen tanto de la familia del protagonista como de la amiga, Merche, son de unos setenta metros cuadrados, con estancias pequeñas pero no minúsculas. En todos los casos las paredes están empapeladas siguiendo la moda del momento. Son papeles pintados en colores estridentes y con formas recargadas. El resto de la decoración carece de importancia dado el peso visual que tiene el papel pintando en la decoración general.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

La primera imagen que aparece en la película es la de la Catedral de Barcelona. Sirve para contextualizar la acción en la Ciudad Condal. Es una de las imágenes más conocidas de Barcelona, pero no suele ser utilizada para identificar esa ciudad cuando se trata de utilizar una sola imagen. En estos casos se suele recurrir al Monumento a Colón o al Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

También aparece en la película en un plano sin aparente necesidad de ser incluido los edificios situados en el Paseo de Gracia: Casa Batlló y Casa Atmeller, que se muestran como en una postal turística.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

El Torete es mostrado en la película como uno de los miles de niños que en las grandes ciudades delinquen desde temprana edad. La imagen que el protagonista ejemplifica, mantiene un gran parecido con personajes reales. El actor interpreta su propio papel en la vida real, lo que aumenta la credibilidad del personaje, pero se ha de resaltar que existen grandes dosis de dramatización.

Él mismo cuenta la historia de su corta vida, que mitifica siguiendo la historia bíblica de Moíses: su madre lo tiró al río Llobregat, del que fue rescatado por su tío, que lo crió y del cual aprendió a delinquir. Pasó de vivir del Prat de Llobregat al Campo de la Bota y de allí al Poble Nou. En la actualidad vive con su madre y otros hermanastros de diferentes padres.

Se presenta como un joven necesitado de cariño, duro, sin miedo, ni respeto por nada más que las personas a las que tiene afecto. Vuelca toda su afectividad en Isabel, con la que inicia una relación, quedando ella embarazada con quince años.

Se le da la consideración de héroe moderno y se le presenta como una victima de las circunstancias que la vida le ha reservado.

2.1.2. Personajes secundarios

El resto de los muchachos que aparecen en la película tienen una historia similar a la del protagonista, a este se le ensalzan una serie de valores que no se nos muestran de los demás, pero la historia de cualquiera de ellos ofrecería un film muy similar a este que analizamos.

Las mujeres representan un rol muy tradicional, cuidan de sus hijos y de sus maridos. Hay una gran presencia de comentarios machistas: se ha de mantener la virginidad hasta el matrimonio; la

honra de la mujer como tradicionalmente se había mostrado es un asunto familiar no individual; y la utilización de un lenguaje con un sesgo claramente machista.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

Las familias que aparecen, pese a mantener una gran cohesión, se presentan como una más de las influencias negativas para los individuos. Resulta muy sorprendente la imagen de un niño de aproximadamente cuatro años, que aparece fumando y su madre se lo permite, porque si le quita el cigarro el niño se enfada. Son ambientes perniciosos para la educación de los hijos.

Se les induce a la delincuencia por los más variados motivos. En le caso del El Torete, ha de conseguir dinero con el que pagar la libertad condicional del nuevo compañero de su madre. El niño se lamenta de que este no esté en libertad para que él pueda dejar de delinquir durante una temporada.

El Torete pertenece a un grupo, que no se identifica claramente en la película, pero que podrían ser mercheros o quinquis, tradicionalmente confundidos o asociados a la etnia gitana.

Los gitanos, que aparecen abundantemente en la película, se presentan singularizados por la pervivencia de una serie de tradiciones, relativas sobre todo a la condición de la mujer en la sociedad, pero no se les presenta con unas connotaciones negativas superiores o diferentes al resto de los personajes no gitanos. Utilizan el lenguaje propio de la etnia gitana el *kalé* sólo con palabras sueltas, no construyen frases completas, ni parecen tener un conocimiento suficiente como para poder hacerlo. Sólo el personaje de la tía de Isabel se muestra una diferenciación étnica clara en su vestuario.

2.2. Procesos sociales

Toda la película tiene un tono reaccionario de exaltación de valores franquistas. Presentan a la ciudad y a la ausencia de lo que dío en llamarse mano dura, como culpables de la degeneración de

las costumbres y del incremento de la violencia. Una afirmación hecha por el narrador al inicio del film afirma: "*asistimos a una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. Vivimos en ciudades con un incremento de la población acelerado y sin control*". Nos resulta sorprendente un alegato como el presente, basado en el ideario falangista, a finales de los años setenta, cuando el régimen franquista, ya hacía décadas que había renunciado al mismo.

2.2.1. Pobreza

Se muestra generalizada en todos los personajes. Tiene un carácter endémico, pero no parece haber por parte de ninguno de los afectados un empeño en solucionar la situación. Los ingresos producto de los robos no se invierten en la educación de los hijos, ni en la adquisición de una vivienda fuera del ambiente pernicioso, o en un negocio que les permita tener unos ingresos honrados. El realizador estigmatiza a este fragmento de la sociedad, al que confiere un carácter parasitario del resto de la sociedad.

2.2.2. Delincuencia

Es el asunto principal de la película, asistimos durante todo su metraje a una amplísima gama de posibilidades delictivas. En muchos momentos, los delitos se escenifican con tanto detalle que, pudieran servir estas escenas como un curso audiovisual para principiantes.

La edad penal en estos momentos se situaba en dieciséis años. En la película se ofrecen datos sobre los delitos ejecutados por menores de entre doce y quince años en Barcelona. Se refiere la cifra de mil coches robados al año; delitos contra la propiedad, tanto a individuos, como a toda clase de establecimientos comerciales, incluidos bancos, en los que la seguridad en muchos casos estaba armada.

2.2.3. Inmigración

No hay en la película referencia alguna al asunto de los movimientos migratorios. No hay ningún ejemplo del uso del catalán, lo que nos induce a pensar que la población de los barrios marginales se supone resultante de migraciones interiores hechas en décadas anteriores.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

Durante toda la película asistimos a numerosos ejemplos de una falta absoluta de respeto tanto por la propiedad privada, como por la integridad física ajena.

También se presenta amoral la conducta de algunos miembros de las fuerzas del orden público que, frustrados por la inoperancia a la que les fuerza la legislación vigente, no se duda en utilizar métodos fuera de la ley con los delincuentes apresados.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

La violencia verbal no está presente de una forma patente, parece casi innecesaria ya que el recurso a la violencia física es muy rápido y usual.

La policía hace uso de la violencia en los interrogatorios de manera inmediata. Pero también hace uso de ella el cura encargado del Tutelar de Menores en el segundo arresto del protagonista.

Es significativo que no haya ninguna violencia entre los componentes del mismo grupo, todo lo contrario, hay un cuidado especial en preservar al compañero.

La violencia es constante en todo el metraje de la película y se da en formas muy variadas: a través de palizas, disparos, atropellamientos y la más impactante de todas resulta la castración del protagonista. Aunque hemos de remarcar que en ningún momento podemos calificar de gratuita la inclusión de escenas violentas, ya que resultan "naturales" en el discurrir de la historia.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

Las relaciones sociales se establecen en la calle. Incluso los momentos de intimidad que aparecen en la película, la primera relación entre el Torete e Isabel tiene lugar en un parque.

Las únicas secuencias en las que hay relaciones entre los protagonistas en espacios cerrados suceden en la casa de Merche, que se presenta como el refugio del protagonista: donde tiene su primera relación sexual y donde es cuidado tras la castración.

El único lugar de reunión del que se habla, y que no se ve, es el baile que todos los fines de semana tiene lugar en el barrio y que está fuertemente custodiado por la policía.

El otro lugar de reunión, forzosa en este caso, es el Tutelar de Menores, del que se nos ofrece abundante información tanto visual como de funcionamiento.

2.2.7. Religión

Los personajes no muestran ningún tipo de religiosidad, el protagonista obtiene como recompensa de una colaboración en un robo una medalla de oro con motivo religioso. Pese a que el llevarla al cuello está a punto de costarle un arresto, la tiene como protección, no hay referencia clara al tipo de significado que le concede.

En otro momento cuando va a fugarse con Isabel, la tía de esta para dejarlos marchar le obliga a jurar que la cuidará mientras besa una cruz. Este hecho tiene una connotación más de superstición que de religiosidad.

El cura que regenta el Titular de Menores no presenta un comportamiento atribuible a un miembro de la iglesia católica, ni parece que gestione la institución que tiene a su cargo con arreglo a la moral cristiana. El protagonista le dice como cumplido: "*¿sabe?, no parece usted un cura*."

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Pese a que el asunto principal sea la delincuencia juvenil, la película contiene un sustrato de nostalgia por el régimen dictatorial, recién acabado dos años antes tras la muerte del dictador.

El recurso a la violencia y delincuencia se utiliza para activar los mecanismos del miedo en el espectador. Un miedo que traspasa hasta la vida cotidiana y que se instala en el ideario colectivo, gracias a que la situación descrita se presenta como una traslación a la pantalla de una situación real.

El miedo entre las clases medias a perder su integridad, tanto personal como de sus propiedades, es un recurso que utilizan los partidarios de regímenes dictatoriales, en los que la característica fundamental es el recorte de los derechos individuales en aras de una situación de seguridad colectiva.

El José Antonio de la Loma, tras conocer personalmente a "El Vaquilla" quiso hacer una película que tratara el asunto de la delincuencia juvenil. Pasó tiempo con miembros de la Guardia Civil obteniendo información del *modus operandi* de los más conocidos delincuentes. Tras conocer a "El Torete" lo llevo a vivir una temporada con el y su mujer durante el rodaje de la película, más tarde le ayudo a demostrar su inocencia en una denuncia por robo que coincidió con el día del estreno en Zaragoza de la película. Su actitud hacia los protagonista de sus películas era por un lado proteccionista y hasta paternal y por otro los utilizaba como ejemplo degradado de la sociedad liberal capitalista.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Director de formación autodidacta, se inicia en el cine escribiendo guiones para la productora de Ignacio F. Iquino. Escribe algunas novelas[304]. Su cine carece de calidad artística, son productos de factura rápida y en algunos casos correcta. Lo único característico en el es su inclinación a reflejar en sus películas lo "barcelonés" y lo "catalán", elegido como escenario de sus películas, incluso en aquellas a las que quiere conferir un aire cosmopolita e internacional.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

En el discurso inicial, que relata una voz en *off,* se indica que la delincuencia no es un problema de un solo barrio, sino de la ciudad entera. En este mensaje se responsabiliza a la ciudad, como núcleo condicionante de la situación vital de sus habitantes, de generar las bolsas de pobreza en las que se desarrollan las condiciones que tienen como consecuencia los procesos de marginalidad y de delincuencia. Para ayudar a la asimilación del mensaje, el director presenta una sucesión de imágenes urbanas con edificios que asemejan colmenas humanas y acaba con una vista panorámica tomada desde el Monte Tibidabo que abarca toda la ciudad desde el norte al sur.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Los personajes recreados en la película, repetidos hasta la saciedad en un número elevado de producciones cinematográficas durante las décadas de los años setenta y ochenta, pasaron a engrosar una galería de personajes de los que, aunque no se tenía conocimiento directo por parte del espectador. Formaban parte de una realidad indudable gracias a los mecanismos de validación psicológica de la imagen fílmica.

[304] MERINO, Azucena: *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, Edicioness JC, 1994, p. 44.

4.1.3.2. Iconografía

La película no usa iconos precedentes ya que es una de las primeras en abordar el asunto de la delincuencia juvenil. En esta película los actores se representan a sí mismos y la imagen que trasmiten es la de ser niños. En producciones posteriores, la imagen del delincuente juvenil es la de un individuo que tiene entre dieciocho o veinticinco años, con atractivo personal, aunque en la película se le atribuya menor edad.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

En 1977 se dan las primeras elecciones libres de la nueva etapa política en España. Son las elecciones para elegir a los diputados encargado de elaborar el texto de una Constitución democrática. Durante estos años se da una situación social y económica muy agitada. Gobernará en la recién España democrática desde este año hasta 1982 el partido Unión de Centro Democrático, alianza heterogénea de diversas tendencia de centro derecha, desde *apparátchiki* franquistas, liberales, democristianos y socialdemócratas.

La situación de crisis general que atraviesa España tiene consecuencias negativas en la industria del cine. Un gran número de salas, sobre todo en núcleos de población pequeños, cierran. Los exhibidores se quejan de la competencia de nuevos tipos de ocio y de la generalización en el uso del vídeo. La falta de una política cinematográfica y el agotamiento de las fórmulas comerciales del cine español tienen como consecuencia la caída en picado del número de espectadores. Surge en este momento un cine comprometido, crítico en los últimos momentos del franquismo. Son productos alejados del gran público, pero existe un intento de generar nuevas fórmulas, una de ellas la denominada: Tercera Vía, que pretendió alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del cine de autor. *Perros callejeros* puede incluirse dentro de esta Tercera Vía, dentro de una tendencia de cine reaccionario en el que también podemos incluir títulos como: *Vota a Gundisalvo* (Pedro LAZAGA, 1977), *El asalto al castillo de la Moncloa* (Francisco LARA POLOP, 1978), *...Y al tercer año resucitó* (Rafael GIL, 1981) o *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano OZORES, 1982).

5. Análisis de imágenes

	Fotograma 1 Pese a que en la película no se incide en la influencia de Barcelona específica-mente como forma-dora del carácter delictivo de los protagonistas, si utiliza varias tomas para contextualizar la acción en esta ciudad. La catedral es el elemento más representativo para el director.
	Fotograma 2 Las imágenes más conocidas en la actualidad de Barce-lona son las de los edificios Modernistas, la arquitectura de Gaudí y el Ensanche, no tanto en la década de los setenta.
	Fotograma 3 La vista aérea de la ciudad pretende mostrar la dureza del entorno y su influen-cia en el comporta-miento ciudadano. No se muestra el mar, ni una panorá-mica atractiva, sino una acumulación de edificios.

	Fotograma 4 Los edificios que representan poderes fácticos, como justicia, ejercito o administración son representados con solemnidad, peso de forma que el espectador reconoce la importancia de la escena en el devenir de la historia.
	Fotograma 5 Los barrios donde cometen los hurtos los delincuentes juveniles son residencias de clases sociales con recursos económicos, que se representan a través de viviendas unifamiliares, con jardín y pulcritud en el urbanismo.
	Fotograma 6 Esta imagen se encuentra muy lejana de la anterior, con viviendas aisladas, diferentes tipos de construcción, ausencia de asfalto en las calles y infraestructuras en las calles. El edificio de la izquierda muestra signos de mala conservación.

	Fotograma 7 El Barrio de la Mina, lugar de residencia de los protagonistas, muestra una urbanización caótica zonas descampadas donde se acumulan desperdicios y donde no alcanzan las normas que rigen para el resto de la ciudad.
	Fotograma 8 Los edificios son colmenas humanas sin ninguna singularidad, no existen las calles como tales y los espacios entre construcciones están descuidados.
	Fotograma 9 Las fachadas han perdido su uniformi-dad inicial al ser utilizadas las terrazas como tendederos. Esta imagen muestra con claridad las defi-citarias infraestruc-turas del barrio.

	Fotograma 10 Este fotograma aunque con defi-ciente calidad recoge el ambiente contami-nado que sufría el barrio de las fábricas cercanas. Los lugares habilitados para el ocio están desiertos usualmente.
	Fotograma 11 A la imagen de dureza del entorno se le atribuye en la película parte de la responsabilidad de la conducta delictiva de los menores que habitan estos barrios suburbiales, creados para asimilar la población de las barracas.
	Fotograma 12 El cemento, lo gris, los vanos pequeños de las viviendas son las características principales de las viviendas. La situa-ción en una ciudad costera mediterránea como Barcelona permitiría un hábitat mucho más agra-dable.

	Fotograma 13 El interior de las viviendas no es reducido, pueden ser aproximadamente 70 m2. La decoración y mobiliario propios de la década de los setenta queda reflejado en esta imagen.
	Fotograma 14 La degradación del entorno queda pa-tente en esta imagen, los descampados se configuran como lugares multifuncionales.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Ficha técnica

Director	Pedro Almodóvar
Producción	Tesauro S.A.
Guión	Pedro Almodóvar
Fotografía	Ángel Luis Fernández
Operador	José Luis Martínez
Montaje	José Salcedo
Dirección artística	Pin Morales y Román Arango
Música	Bernardo Bonezzi Canciones: "La bien pagá", de Perelló y Mostazo "Nur nicht aus Liebe Weinen", de Theo Mackeben, Hanz Fritz y Wizner Boheme.
Intérpretes	Carmen Maura: Gloria; Ángel de Andrés López: Antonio; Chuz Lampreabe: abuela; Verónica Forqué: Cristal; Kiti Manver: Juani; Juan Martínez: Toni; Gonzalo Suarez: Lucas; Amparo Soler Leal: Patricia; Emilio Gutierrez Caba: Pedro; Luis Hostalot: Polo; Sonia Anabela Holimann: Vanessa
Duración	102 minutos
Fecha de producción	1984
Exteriores	Madrid

SINOPSIS

Gloria es ama de casa, madre de dos hijos, esposa de Antonio y nuera de una mujer de campo que no se acostumbra a vivir en la ciudad. Trabaja como asistenta por horas y se ocupa de las labores del hogar. Toda la familia vive en los umbrales de la pobreza con grandes dificultades para hacer frente a los pagos básicos del mantenimiento familiar e incluso con dificultades para alimentarse.

La vida de Gloria resulta transparente para el resto de sus familiares, nadie recae en que está durante todo el tiempo, cocinando, planchado, fregando. Toma de forma continua todo tipo de anfetaminas o huele pegamento, tiene graves crisis de abstinencia, recae en que es una adicta cuando intenta comprar drogas en varias farmacias y no se las venden sin receta médica.

Antonio, su marido, es taxista, trabajo que no le permite ganar el sueldo necesario para las necesidades mínimas para el sustento familiar. Vive del recuerdo de la época que trabajó en Alemania y de la mujer con la que mantuvo un romance, la soprano Ingrid Müller y para la que falsificó una cartas de Hitler.

Su hijo mayor, que no acude a la escuela, se dedica al menudeo de droga y pasa la mayor parte del tiempo con su abuela recogiendo palos en los descampados. El hijo menor tiene aptitudes artísticas, es homosexual, y al final de la película es el único que recae en la soledad de su madre.

Sus únicas amigas son sus vecinas, no mantiene ningún tipo de vida social. Cristal, que vive en la puerta de al lado, es prostituta y se muestra muy generosa económicamente con la familia a la que ayuda siempre que puede. Juani es otra vecina que fue abandonada por su marido y vive con su hija, Vanesa, a la que odia, y que ha desarrollado poderes telekinépsicos.

La película va mostrando de forma esperpéntica la cotidianeidad de un ama de casa y su entorno, sometida a continua presión económica y a un exceso de trabajo.

Tras una discusión Gloria golpea a su marido con un hueso de jamón con un golpe de Kendo, arte marcial que ha aprendido en un gimnasio donde limpia. Cocina el hueso de jamón destruyendo la única prueba de su culpabilidad.

Su hijo y su suegra se marchan al pueblo y ella queda sola en la casa. Tras un paseo desde el descampado donde marcha el autobús en el que se van al pueblo hasta la casa, en la que la fisonomía del barrio la sumerge en un profundo enajenamiento, llega a casa y la puerta del balcón parece llamarla hacia el vacío, la contemplación del bloque de viviendas que hay frente a su casa y la calle suponen casi el tiro de gracia, pero el regreso de su hijo menor frena el suicidio que parecía casi inevitable.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

"El barrio de la Concepción es un personaje más. Supone la idea que el señor Banús y Franco tenían del confort, un confort sólo digno del proletariado. Es un símbolo muy elocuente de la engañosa comodidad a que había accedido el pueblo español en los sesenta. Una comodidad grotesca, infernal, invisible. Me impresionó mucho la estética del barrio. [...] . Esos edificios interminables, verdaderas catedrales de un gusto monstruoso"[305].

Casi todo el metraje está rodado en interiores, decorados que reproducen viviendas proletarias. Los exteriores, salvo unas cortas escenas tomadas en Berlín, son del citado Barrio de la Concepción de Madrid, la ubicación fue para el director un personaje más del guión, y en las entrevistas que concedió durante la promoción de la película dedicaba siempre un capítulo para describir la idiosincrasia del barrio.

Precisando más su localización los bloques de viviendas que aparecen en el film se ubican en la llamada ampliación del barrio del la Concepción, que se sitúa ya al otro lado de la M-30, cercano a los barrios de Ventas, Pueblo Nuevo y Ciudad Lineal, era la evolución de un Madrid con un crecimiento desenfrenado que necesita alojar al nuevo alubión de inmigrantes de los años sesenta y también al propio crecimiento vegetativo de la población que ya ha superado la crisis poblacional provocada por la Guerra Civil.

Son casas que no sobrepasan los sesenta metros cuadrados donde apenas caben los pocos muebles que tienen y mucho menos los propios habitantes. Resulta clarificadora de cómo ha de ser habitar una de estas viviendas la mirada aterrada que desde el pasillo de la casa hace la protagonista a todo el hogar y que le muestra una vivienda que podría calificarse de enemiga.

[305] ALMODÓVAR, Pedro: *Una conversación con P.A.*, Casani, Borja.

1.2. El entorno

La vivienda se sitúa en un bloque de bastantes alturas, muy compacta. La fachada muestra un puzzle de configuraciones que el paso del tiempo ha modelado en cada una de las viviendas. El resultado visual es el de una acumulación de cubículos, con su colorido propio, que se mantienen unidos arquitectónicamente pero que contienen historias vitales distintas.

El paisaje que se observa desde la vivienda son dos bloques de viviendas similares y simétricos, que en un principio tendrían un aspecto de construcciones modernas, pero que ya no presentan, veinte años más tarde, la estética funcionalista con la que fueron diseñados. Mantienen cierta semejanza con las viviendas que se pueden ver en las escenas rodadas en Berlín.

La calle donde se ubica la vivienda de los protagonistas la conforma el espacio que queda entre los dos edificios enfrentados. Son corredores grises y uniformes, sin comercios, plazas, ni lugares que propicien la sociabilidad. Son calles muy amplias, conformadas como tales, y no como espacios entre bloques de viviendas aislados.

No se muestran zonas ajardinadas, pero hay árboles en las calles que parecen subsistir no por cuidados específicos sino por una inercia natural.

La vivienda no es un lugar apacible de convivencia familiar ya que difícilmente pueden compartir varios individuos una estancia común. La comida y la cena han de hacerla de dos en dos ya que no disponen de espacio para una mesa que pueda acogerlos a todos. El dormitorio del matrimonio es el único lugar que permite alguna intimidad, pero en él no cabe más que la cama alrededor de la que apenas se puede pasar. Los objetos decorativos son de un pésimo gusto muy común en numerosos hogares españoles, como los cuadros de escenas de caza, el suelo de corcho, dormilona sobre la cama.

Los accesos a la vivienda no son cómodos, la calle es una cuesta prolongada que dificulta el llegar con la compra. Los medios de trasporte no se encuentran cercanos. Los servicios comunes del edificio se reducen al ascensor que no funciona nunca.

El barrio se encuentra rodeado por descampados que sirven de vertederos de todos los desperdicios que no son específicamente basuras. Los enseres hasta hace relativamente poco no eran recogidos por los servicios de limpieza de las ciudades. En las ciudades los muebles y demás cosas inservibles acababan en los descampados cercanos configurando paisajes desoladores compuestos por las acumulaciones de desperdicios. Estas acumulaciones ensuciaban los únicos espacios naturales que rodeaban las zonas urbanizadas.

Es en estos espacios donde Pedro Almodóvar hace deambular a la abuela[306] y a Toni. La abuela siente una añoranza de la vida en el pueblo que le hace estar continuamente recogiendo palos que guarda en su armario para poder pasar el invierno cuando regrese al pueblo, odia la vida en la ciudad. Es aquí donde encuentran a Dinero, el lagarto único testigo del crimen de Gloria, este lagarto es el símbolo de la vida natural en la ciudad y por esto es adoptado inmediatamente por la abuela.

Las viviendas de las vecinas de Gloria, Cristal y Juani, tienen en común el poco espacio y la aparente incomodidad, pero en la decoración se observan de forma clara la personalidad de los personajes que la habitan: Cristal tiene en el comedor un armario portátil, solo tiene un dormitorio pero más amplio, adecuado a sus necesidades profesionales; Juani tiene una decoración espartana sin apenas muebles, adaptada para poder coser en casa.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

El Barrio de la Concepción se sitúa en uno de los márgenes de una de las arterias vertebradoras del tráfico y de la vida del Madrid del desarrollo: la M-30.

La contaminación provocada por la M-30 es el motivo de que el hijo mayor de Gloria, Toni, tenga continuos estado alérgicos y picores, que le sirven de excusa para no ir a la escuela. Es fuente de

[306] La “abuela” no es nombrada en ningún momento por su nombre de pila.

un infernal ruido de tráfico que no cesa ni durante la noche. Motivo por el que los personajes se encuentran siempre al borde de la crisis nerviosa.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

Gloria, madre y ama de casa. Según el Pedro Almodóvar[307] "*El ama de casa española es una señora llena de vitalidad y de iniciativa, acostumbrada siempre a sacar leche de una alcuza. Tiene muy mal gusto. Su único objetivo es sobrevivir, y en ese sentido son verdaderas virtuosas. El ama de casa acepta la sociedad de consumo, le encanta, adora el capitalismo, aunque su marido sea comunista, [...] Lo malo es que sus deseos por consumir se vuelven contra ellas mismas, llega un momento en que son ellas las que se consumen*"

Carmen Maura encarna a una madre que se ocupa de todo, pero que no ha conseguido nada en la vida. Es una madre que no se escandaliza por nada, su hijo mayor se dedica a vender droga y consigue ahorrar una gran cantidad de dinero que le permite volver al pueblo con la abuela. El hijo menor se acuesta con los padres de sus amiguitos y se queda a vivir con un dentista que lo mantendrá.

Estas extravagancias propias de las primeras películas de Pedro Almodóvar no restan veracidad al papel de la protagonista. El personaje resulta creíble o al menos se puede comprender las situaciones a que se enfrenta Gloria en su intento de mantener a su familia. El cansancio que acumula de los trabajos como asistenta y de la propia casa la convierte en una adicta a las anfetaminas. Esta es una anécdota que puede provocar la hilaridad en la película y parece una mirada exagerada a la cotidianeidad de un ama de casa, pero cabría recordar cuando en los años setenta la marca farmacéutica que fabricaba el *Optalidón* quitó de la fórmula el barbitúrico *butalvital*, se produjo en España un síndrome de abstinencia colectivo entre abuelas y amas de casa.

El rol reservado por la sociedad a la mujer, el sexo débil, es el de ama de casa, se muestra en esta película manifiestamente más duro y cansado que el del cabeza de familia, que tampoco

[307] ALMODÓVAR, Pedro: *No se lo digas a nadie*, recopilado por Daniel Deubi.

consigue una aportación económica suficiente. En palabras de Juan Córdoba y José María García Alvarado[308] "*La mujer en apariencia se ha incorporado plenamente al sistema productivo, pero la realidad demuestra que éste sigue siendo un sistema organizado desde una perspectiva androcéntrica, utilitarista y básicamente egoísta [...] con todo este avance social no implica al absoluta igualdad porque la mujer no logra desprenderse de importantes cargas sociales heredadas de roles que ha asumido [...] la debilidad física inicial se convierte así en un extraordinario esfuerzo no sólo psicológico, sino físico*". Gloria asume la carga de conseguir el dinero para pagar las facturas que genera toda la familia a base de aceptar más trabajos de asistenta por horas, sin abandonar las labores del hogar, es la que no cena cuando no tiene qué, y la que renuncia a cualquier capricho e incluso a necesidades básicas.

La abuela. Los ancianos son un grupo discriminado y marginado en las sociedades urbanas, pierden parte de sus funciones sociales, tienen una disminución en los ingresos económicos, graves problemas de soledad y de afectividad. Estos problemas se agravan cuando el individuo ha pasado la mayor parte de su vida, sobre todo su etapa formativa y productiva, en un medio rural y ha de enfrentarse en su vejez a un medio considerado hostil como es la ciudad.

La abuela, no tiene nombre en la película, esta es una situación muy usual ya que para referirse a los abuelos no suele usarse sus nombres de pila, pierden su individualidad y pasan a ser lo que contiene el rol de anciano que se le asigna.

En el caso del personaje de esta película, pese a no tener nombre mantiene y lucha por su individualidad. Tiene recursos económicos que no comparte con el resto de la familia, cuando el nieto no tiene cena y le pide una magdalena que ella guarda en su armario, esta le contesta "*¿una magdalena?, ¿para que quieres tu una magdalena*?". Nunca renuncia a volver al pueblo e imbuye en su nieto el amor por la vida en el campo.

[308] CÓRDOBA ORDÓÑEZ, Juan y GARCÍA ALVARADO, José Maria: *Geografía de la Pobreza y la Desigualdad*, Madrid, Editorial Síntesis, 1991, p. 19.

El personaje de la abuela permite percibir la vida en Madrid desde una mirada rural que descubre aspectos inusuales de lo inhóspito de al vida en la ciudad para los habitantes de la urbe: *"¡Qué frio hace en este Madrid! Si no me llevas al pueblo este invierno* **me voy a helar viva** *[...] Como no arreglen pronto el ascensor no voy a poder salir de casa.* **Me siento como una presa** *[...] Mire, me lo quiero llevar al pueblo, ¿sabe? (el nieto, que tiene dieciséis años y es camello). Para que corretee por allí, por el patio, con los gatos, las vecinas. Es que aquí en Madrid no podemos seguir,* **nos ahogamos***".*

Ella misma se presenta como una víctima, pero es la única que controla su vida. Guarda en su armario todo lo que le interesa: palos que recoge de los descampados para llevarlos en invierno al pueblo para la chimenea, magdalenas, agua de Vichy, litines. Tiene una vida social mucho más activa que su nuera, va con su nieto a los bares a jugar a las máquinas tragaperras "*que es lo único que me gusta de Madrid*"

2.1.2. Personajes secundarios

El resto de los personajes de la película aunque son retratos esperpénticos, contienen elementos que diseccionan la sociedad de los años ochenta en España.

Los hijos son paradigma de nuevos comportamientos públicos en la sociedad española: la homosexualidad y la drogadicción. Que aunque obviamente no son nuevos fenómenos de los años ochenta, si surgen de forma más habitual individuos que hacen pública su opción sexual, ya que con el cambio del código penal, la homosexualidad deja de estar penada como delito tipificado dentro de los grupos de peligrosidad social. El consumo de drogas continua estando penado en España, pero ya no se esconde, ni siquiera socialmente se denosta.

El tratamiento que Pedro Almodóvar da a esto personajes, que pese a la peculiaridad que muestran para su momento, es el de ser presentados como individuos normales. Cabe significar la influencia que tuvo el cine de este director en la aceptación de la singularidad como opción vital en la consideración general de la sociedad española.

Merecen especial atención el personajes de Cristal, la prostituta que estudia inglés porque pretende emigrar a las Vegas ya que *"¿que va a hacer un físico como el mío en las Vegas?. ¡Triunfar!"*. Es uno de los personajes que presenta una conducta más distorsionada, pero que permite al director convertir en normalidad lo que hasta hace unos años hubiese sido un escándalo, y deja de manifiesto lo mojigato y provinciano del comportamiento social español.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

La película muestra el inicio del fin de la familia tradicional española, al comenzar la película cuando están viendo la televisión, un informativo esta dando noticias sobre el control de natalidad.

Con la incorporación de la mujer al mercado laboral las relaciones familiares cambian, los núcleo familiares se hacen más inestables, si bien en esta película es un hecho dramático, la muerte del padre, lo que ocasiona la ruptura de la familia. Se muestra en el film a la Juani, que cuida sola de su hija Vanessa, y se presenta una familia completamente artificial cuando el policía que investiga la muerte del padre, propone a Cristal, que finja ser su novia para someterse a una terapia contra la impotencia.

2.2. Procesos sociales

Tras casi cuatro décadas de dictadura franquista, España con unas infraestructuras y una consideración de país en vías de desarrollo, no ha llegado a entrar en la sociedad capitalista propia de los países occidentales. En 1984, España aún no formaba parte de la Comunidad Económica Europea. Era incluso en su capital, Madrid, un país provinciano, y sin una intelectualidad que vertebrase un movimiento social. Solo el cambio de régimen aceleró un cambio en las costumbres sociales, pero no significó el asentamiento de unas bases culturales propias.

2.2.1. Pobreza

Los protagonistas viven en el umbral de la pobreza, no tienen garantizada la comida diaria, la vivienda es insuficiente, pero lo que es más significativo es que es la pobreza, que continúa muy presente en la sociedad española de los años ochenta, la que es el motivo de la infelicidad y del drama de los personajes. Carecen de todo lo que más tarde configurará la sociedad del bienestar en la que se empieza a introducir nuestro país.

Lo que resulta significativo es lo que de extraña tiene la posibilidad de una vida distinta. En una escena en la que van hablando Gloria y Juani por la calle dicen "*Mi hija quiere ser artista [...] yo a su edad ya planchaba, fregaba y ayudaba a mi madre*" cuando describen el comportamiento extraño de Vanesa "Juani: *En el colegio me han dicho que la lleve al psiquiatra;* Gloria*: ¡Al psiquiatra!, ni que esto fuera América!"*

2.2.2. Delincuencia

La delincuencia, o más bien, su aumento fue el tema de un gran número de películas españolas de la década de los ochenta. En esta película aunque se muestran muchos comportamientos delictivos, -prostitución, consumo de drogas, falsificación, robo, asesinato – no existe ningún juicio moral sobre ellos, se presentan como parte implícita en la vida de la ciudad, comportamientos habituales por parte de los habitantes del Barrio de la Concepción, sin duda alguna una realidad más objetivable que cualquier análisis monográfico sobre la delincuencia como fenómeno.

2.2.3. Inmigración

La familia es originaria del mundo rural, pero se trasladan a la ciudad después de casarse, los hijos ya nacen en Madrid, y más tarde cuando enviuda la abuela, se traslada con ellos.

Es una inmigración reciente, de los años setenta, no muestran dificultad de adaptación a la vida en Madrid, ni deseos de volver al pueblo. El marido había emigrado con anterioridad a Alemania, de la que regresa sin hacer fortuna, ni habiendo acumulado un mínimo de dinero para iniciar una nueva vida en España.

Se muestra el desenlace de una emigración, es decir, el retorno, deseado al pueblo. No es la vuelta de una familia que no se acomoda, sino el regreso de la abuela que sabe donde encontrar la felicidad.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

Puede parecer que en toda la película existen una ausencia de moralidad en el comportamiento de casi todos los personajes, los ejemplos descontextualizados son aterradores:

- Gloria deja a su hijo menor con un dentista homosexual. Aunque lo hace porque ella no puede garantizar su manutención, lo hace con gran pena, pero además las relaciones homosexuales de su hijo no le parecen condenables
- La pareja de escritores alcohólicos emborracha a su hermano para robarle y poder financiar un hecho delictivo
- Cristal es prostituta y consume heroína para adelgazar
- Toni vende droga que no consume

Y aunque la lista de ejemplos puede alargarse habría que matizar que la necesidad de romper con unos códigos de conducta encorsetados en una moral católica a ultranza que había caracterizado la vida en la España franquista, hace que el director intente mostrar que cualquier conducta puede justificarse.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

La violencia verbal en esta película es tan común en el trato personal como en el llamado cine neorrealista español de los años cincuenta, con el que se le ha relacionado el film, tanto temática, como estéticamente. El mal humor como actitud, la dificultad de entendimiento, la incomunicación debida a una interiorización absoluta de los sentimientos personales, marcan las relaciones entre todos los personajes.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

Aunque aparecen algunas escenas en bares, el carácter general de la película, en el que predomina el sentimiento individual y la incomunicación, que es una constante, hace que no abunde información susceptible de ser significada en este capítulo.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Según el propio director: *"Es una película de madres, y la imagen que resumía todas las madres era mi propia madre, así que la llamé y le ofrecí el personaje de la señora Paquita" [...] "El modo de andar y ciertos diálogos de Chus Lampreabe están sacados directamente de mi madre. En ella está el origen de cierto estilo verbal mío, de cómo dialogo determinados personajes"*

¡Qué hecho yo para merecer esto! es una película que contiene un gran número de elementos autobiográficos, sobre todo comportamientos observados en la madre y hermanas del director. Tras sus primeras películas en las que escandalizar era el objetivo que las aunaba, el primer guión sólido lo dedica a la figura de su madre que marcaría su periodo formativo.

La gran ciudad, Madrid, permitió una gran inflexión en la vida del director, por la que siente una superlativa obsesión, se sumerge en la vida de la urbe y ese furor por lo urbano, convierte a la ciudad en tema de su análisis continuo, mostrando lo singular que puede llegar a ser con ojos neófitos, que muestran procesos en los que por cotidianeidad no recae el ciudadano. En palabras de María Antonia García León y Teresa Maldonado[309] "*nos recuerda que no es fácil la adaptación de la población emigrante a un medio urbano [...] y sobre todo, unos moldes culturales rurales que chocan en la ciudad; nos muestra que el tejido social es más complejo y la vida más rica que los estereotipos de salón."*

[309] GARCÍA DE LEÓN, Maria Antonia, MALDONADO, Teresa: *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 1989, p. 30.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

En una entrevista recogida por Nuria Vial[310], Pedro Almodóvar declara "*Creo que a mi no me ha influido el hecho de ser manchego, pero si el haber vivido la mitad de mi vida, en provincias [...] mis referencias son provincianas y yo, lejos de negarlo, las desarrollo. Porque una ciudad como Madrid está compuesta exactamente de toda esa gente que viene de los distintos pueblos de España*" "*Hay muchas películas rurales que no se hacen y un pequeño pueblo puede resumir todas las pasiones del ser humano, incluso más exacerbadas que en la ciudad*". Pedro Almodóvar es ante todo un autodidacta intuitivo, su formación se debe a una acumulación de informaciones desordenadas que procesa ingeniosamente. Marcado por el hecho de una educación en un medio rural en una España anclada en la tradición conservadora – católica, descubre en la década de los años setenta las ilimitadas posibilidades que la gran ciudad y las corrientes sociales de corte juvenil (*beatnik, hippys, punk, rokers*) ofrecen para la emancipación mental de un joven de provincias.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

Pedro Almodóvar plasma realidades universales a través de la hiperbolización de los arquetipos utilizados. El conocimiento cotidiano del mundo de las amas de casa no es tomado como objeto principal de análisis en la filmografía española, la figura aparece de forma habitual, pero el estudio realizado en esta obra por el director deja al descubierto realidades hasta este momento conscientemente olvidadas: depresión, frustración, drogadicción. El problema de alcoholismo entre mujeres, amas de casa, aunque no cuantificado, está mucho más extendido de lo que cualquier sociedad querría admitir.

[310] VIDAL, Nuria: *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destinolibro, 1989, p. 109.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

La selección que de la realidad hace el director para enfatizar el mensaje que quiere transmitir es un feísmo premeditado que se positiva en:

- Estrechez: es una sensación continúa en la película, tanto en la vivienda, como en la ropa que visten los protagonistas, como en las perspectivas vitales
- *Horror vacui*: existe una preocupación por no dejar ni un centímetro del campo visual sin información
- Cotidianeidad: los objetos utilizados en la decoración de las viviendas, la ropa utilizada, los enseres, son seleccionados premeditadamente por su condición de omnipresentes en la vida de los estratos menos favorecidos de la población

4.1.3.2. Iconografía

Los personajes que aparecen en la película no son habituales protagonistas ya que no se tratan de extremos de la sociedad, no son delincuentes, o personas de relevancia social o económica, militares, ni artistas, que suelen tener una iconografía normalizada en el cine. La representación de los mismos está tomada no de las fuentes clásicas del cine español, ni de la tradición representativa de las artes figurativas, sino de la vida del común de la población española de los años ochenta:

- Las personas que vienen del medio rural visten de riguroso negro
- El descuido de la apariencia física es común en todas las mujeres que trabajan
- Todos las personas que se dedican a profesiones liberales muestran algún tipo de decadencia moral

4.1.3.3. Contexto social y cultural

El cine de Pedro Almodóvar fue el paradigma de un movimiento social que se denominó *Movida madrileña*. Debemos hacer hincapié en la imposibilidad de situarlo dentro de una esfera puramente cultural, la *Movida* fue casi un asunto magnificado por los medios de comunicación, fomentado por el poder político que lo tomó como ejemplo del cambio que se estaba dando en nuestro país. Este movimiento sólo se materializó en una serie de conductas sociales que modificaron las difíciles relaciones sociales en un país encorsetado por la tradición católica. Supuso una serie de aportaciones artísticas, sobre todo en el mundo de la música, el diseño gráfico y el cine. No se le puede atribuir ninguna aportación como corriente de pensamiento.

5. Análisis de imágenes

	Fotograma 1 Toda la acción de la película se sitúa en el entorno que podemos ver. El Barrio de la Concepción se ubica en el margen de la M-30. En una época fue un barrio de extramuros, la vía rápida lo separaba de la ciudad, en la actualidad las construccio-nes se alejan más del centro de Madrid y la M-40 es la nueva frontera de la ciudad.
	Fotograma 2 El barrio tiene varios tipos de construcción pero los que están en el imaginario de los que conocen Madrid son estos bloques que se pueden observar desde la M-30. Durante décadas fueron la imagen de la masificación y deshuma-nización de la capital.
	Fotograma 3 La población que se acumula en estos bloques difícilmente puede escapar de la historia personal que se le tiene reservada. Este es el mensaje que subyace en toda la película y la utilización de planos como el presente ayudan a afianzar esta idea.

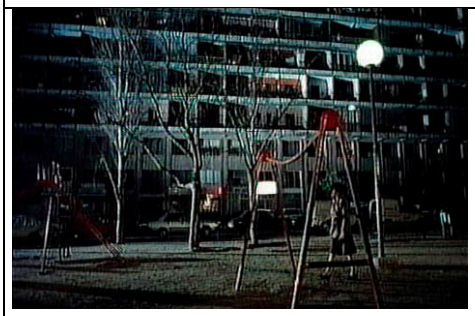
	Fotograma 4 Este plano tomado en contrapicado nos muestra el edificio como un peso que cae sobre los protagonistas que no pueden zafarse de él. Almodóvar sustrae de este film el gusto por el colorido que caracteriza sus otras producciones.
	Fotograma 5 La secuencia a la que pertenece este plano es un zoom de acercamiento que continua en el fotograma siguiente. La sensación de angustia se incrementa en el espectador con la cercanía a una vivienda concreta
	Fotograma 6 Cada una de las viviendas con su degradación contribuye al aspecto general de miseria. Estos bloques que en su planteamiento inicial no tenían ningún anhelo estético, si mantenían unas simetrías que le conferían un aspecto aséptico. Con los elementos añadidos por los vecinos desaparece este atenuante.

	Fotograma 7 Este fotograma pertenece a la ciudad alemana de Berlín. Los bloques de viviendas son igualmente aglomera-ciones, pero en este caso sí existe un mínimo sentido estético y un aspecto menos agresivo.
	Fotograma 8 Estos bloques son también de Berlín, y trasmiten una imagen de aglomeración mayor que en la anterior, pero el estado de conser-vación lo pulcro de su aspecto, la simetría de las fachadas que se mantiene inalterada por los vecinos resulta menos condicio-nante que el barrio madrileño.
	Fotograma 9 La comparación del Barrio de la Concepción con la imagen anterior resulta esclarecedora de la intención del director. Deben existir ejemplos inversos en las dos ciudades, pero se utiliza la comparación para incrementar el poder de convicción que por sí mismas tenían las imágenes de Madrid.

	Fotograma 10 En estos barrios el paseo supone una experiencia gratificante. Se camina por sus calles con un fin concreto. En estas escenas las cámaras están situadas como si fueran los ojos de las calles que se extrañan de la presencia de las protagonistas.
	Fotograma 11 El aspecto que presentan las protagonistas es muy veraz. El cine sirve de cómo documentación de la moda corriente. Peinados, ropas o complementos que no son recordados ya que ni siquiera en su momento eran resaltables.
	Fotograma 12 Los comercios que existen en los bajos de los edificios son bares o destinados al abastecimiento de productos de primera necesidad.

	Fotograma 13 Los interiores de las viviendas muestran con claridad que tipo de vivencias acogen. La precariedad económica es continua y las posibilidades de solución son mínimas.
	Fotograma 14 Al igual que con la ciudad el director plantea los planos en la vivienda como si esta observara a sus habitantes. Las estrecheces se dan incluso en la terraza de la vivienda. La decoración contribuye a incrementar esta sensación.
	Fotograma 15 En varias escenas la cámara se sitúa en el interior del frigorífico, siempre aparece vacío y muestra la cara de resignación de los diferentes personajes que a el se asoman.

	Fotograma 16 En los descampados contiguos a las viviendas la abuela revive con su nieto las actividades de su pueblo: recoge madera para la chimenea y tiene contac-tos con una naturaleza paupérrima. Las cámaras muestran escenas que son cotidianas como hechos casi paranormales.
	Fotograma 17 Esta imagen recoge el punto intermedio entre la anterior y la posterior. Dos generaciones diferentes atrapadas por una situación extraña y de la que pretenden huir.
	Fotograma 18 Este otro punto de vista del mismo entorno pone de manifiesto lo difícil que resulta la adaptación de individuos provenientes del mundo rural a entornos ciudadanos tan inhóspitos.

	Fotograma 19 Aunque la escolarización es obligatoria los hijos de la familia protagonista tienen un gran absentismo y de la misma forma presentan conductas inusuales en barriadas no marginales. En este fotograma se muestra como niños juegan en una terraza comunal a altas horas de la noche y mientras tanto hacen tráfico ilegal de drogas.
	Fotograma 20 Los parques infantiles presentan un aspecto desolador y para enfatizarlo el director los muestra en esta imagen nocturna.
	Fotograma 21 La intimidad es casi imposible en los hogares, pero resulta también difícil en los locales públicos. En esta escena los prota-gonistas están maquinando una acción delictiva.

Daniel Calparsoro
Salto al vacío (1995) - Pasajes (1996)
Fichas técnicas

Título original	Salto al vacio
Director	Daniel Carparsoro
Producción	Yumping Films Productions, SL
Guión	Daniel Calparsoro
Fotografía	Kiko de la Rica
Montaje	Pite Piñas
Dirección artística	Jon Eskuder
Intérpretes	Najwa Nimri: Alex; Roberto Shalu: Javi; Alfredo Villa: Esteban; Ion Gabella: Toño; Karra Elejalde: Juancar; Kandido Uranga: Alberto; Saturnino García: Luis
Duración	85 minutos
Fecha producción	1995
Exteriores	Bermeo, Sestao (Vizcaya)

Título original	Pasajes
Director	Daniel Calparsoro
Producción	El Deseo, S.A.
Guión	Daniel Calparsoro
Fotografía	Kiko de la Rica
Montaje	José Salcedo
Dirección artística	Julio Torrecilla
Música	Alberto Iglesias
Intérpretes	Najwa Nimri: Gabi; Alfredo Villa: Manu; Ion Gabella: Butano; Charo López: Carmina; Carla Calparsoro:
Duración	90 minutos
Fecha producción	1996
Exteriores	Pasajes (Guipúzcoa)

SINOPSIS

Estas dos películas son los dos primeros largometrajes de Daniel Calparsoro y junto a *A ciegas* (1997) forman una trilogía sobre el Euskadi marginal de la década de los noventa. Hemos desestimado incluir en el comentario este último film ya que su temática fundamental es el terrorismo idenpendentista de la banda terrorista ETA. En la historia que narra la película no se da una presencia de la ciudad como factor que condiciona las conductas de marginalidad de los personajes.

Salto al vacío y *Pasajes* plantean una situación similar, la vida de jóvenes en el ambiente urbano de las rías de Euskadi. Son paisajes industriales degradados, que imponen a los jóvenes a vivir de o para la droga y cuya relación con las prácticas delictivas es cotidiana.

Son situaciones vitales provenientes de familias con individuos en paro, adictos a la heroína o con ausencia de ambiente familiar que conllevan una perdida absoluta de la escala de valores morales.

Estaba muy difundida la idea, durante los años noventa, que al igual que sucedió dos décadas antes en los suburbios de las ciudades norteamericanas, que hubo una connivencia por parte del poder ejecutivo, que permitió, si no facilitó, el comercio de heroína en los ambientes juveniles para degradar la situación social en los barrios. En los Estados Unidos de América se trataría de acabar con el movimiento por la igualdad de los derechos civiles de la población negra, *Black Panthers.* En Euskadi se trataría de frenar las adhesiones y simpatías hacía la banda terrorista ETA. Durante este tiempo fueron objetivos de la banda terrorista los narcotraficantes que menudeaban en los barrios obreros de las principales ciudades. El ejemplo fílmico se nos ofrece en *Salto al vacío* cuando un encapuchado mata a Juancar, narcotraficante, y no mata a Javi, delincuente que disparaba al terrorista hasta que se le encasquilla el revolver.

Este ambiente social degradado es el caldo de cultivo donde se da una tipología de joven marginal vinculado al mundo del comercio de drogas, armas y delincuencia en general. Es un mundo violento, que se ve incrementado respecto a otros ambientes urbanos, por la omnipresencia de la banda terrorista y su entorno. Donde la violencia es habitual en comportamientos, actitudes y lenguaje.

Otro film que ejemplifica esta situación es *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1995) que se centra en las difíciles relaciones de un grupo de jóvenes con el mundo de la heroína. Pese a su indudable valor documental, el tono general de la película es mucho más edulcorado y melodramático, reflejando mejor la realidad de estos grupos juveniles las obras de Daniel Calpasoro.

Las dos historias narran un fragmento de la vida de una veinteañera, Alex y Gabi respectivamente. En los dos casos las protagonistas viven angustiadas por la falta de perspectivas que parece tener su futuro, la opresión que les produce su entorno en el presente y la falta de recursos que les a proporcionado su formación.

Se dedican al mundo de la delincuencia, una como ladrona y la otra como vendedora de droga y sicario a sueldo. Sobreviven como un corcho en una tempestad, mientras que todo lo que las rodea se hunde.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

Salto al vacío está rodada entre Sestao y Baracaldo, poblaciones que pertenecen a la provincia de Vizcaya.

Pasajes en la población guipuzcoana del mismo nombre.

No muestran de estas poblaciones ningún dato identificativo, son más bien el paisaje tipo de las poblaciones industriales vascas.

1.2. El entorno

Lo compone en todo momento los aledaños de las rías de Euskadi, donde se concentra la industria pesada vasca. Son paisajes industriales antiguos que se desarrollan desde el siglo XIX, astilleros y siderurgias, que modelan el horizonte visual de la zona.

Se repiten en varias ocasiones un traveling con plano contrapicado en el que se ven una calle, cuyas fachadas, todas ellas diferentes, han perdido sus colores originales y ahora son todas gris negruzco, a causa de la contaminación.

Abundan las secuencias en las que aparecen almacenes industriales, fábricas abandonadas, y los entornos portuarios en un pésimo estado de conservación.

En las zonas de las lomas elevadas sobre la ría se sitúan las zonas más despejadas, zonas deportivas, parques desde los que se puede divisar la ciudad, en las que se observan casas uniformes.

Cuando Alex entra en su casa, el portal está prácticamente en ruina, la cocina de la vivienda exhibe una acumulación de utillaje sucio y amontonado, el color del alicatado no se puede

adivinar debajo de la capa de suciedad que lo envuelve. Solo el dormitorio de Alex, que comparte con su hermano menor tienen algún elemento de decoración.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

Hasta la construcción del Museo Guggenhein, la imagen de la ciudad de Bilbao y de los núcleos de población aledaños es la que aparece en ambas películas. Un paisaje de colinas que rodean una zona gris y contaminada con las rías al fondo. La zona industrial y portuaria, con los restos de una industria naviera y pesquera.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

Las dos muchachas protagonistas son la misma persona, tanto en la actriz que las interpreta, Najwa Nimri, como en sus características fundamentales. Presentan un carácter autosuficiente, cuidan de las personas de su entorno, pero tienen una carencia afectiva que no saben como paliar, *"yo lo que quiero es que me quieran, que vayamos al cine y esas cosas"*.

Son las *amachus* vascas. La de Euskadi es una sociedad de corte matriarcal en la que las mujeres tienen un papel fundamental en la organización familiar, en el trabajo, y general una mayor presencia en la sociedad que el otras regiones españolas.

Alex (*Salto al vacío*), es la que proporciona los ingresos de los que vive su familia, cuando le propone a su madre que trabaje como asistenta, para que ella pueda descansar, "*que solo tengo veinte años*", la madre parece no escucharla y le parece normal la situación de que sea la hija la que se ocupe del sostén de la familia.

Sus comportamientos y forma de vestir no las diferencian de los hombres. Su fortaleza y decisión las hace válidas para cualquier tarea, son llamadas como guardaespaldas en una pelea de perros y no duda en matar a los dos sicarios que amenazan la vida del personaje que la ha contratado. Este mismo personaje había intentado contratar al padre de la protagonista para el mismo trabajo.

Gabi (*Pasajes*) vive guiada por sus sueños, es lo que la salva de la realidad a la que se enfrenta. Se aferra a las relaciones hasta que las consigue estabilizar y en ese momento las abandona, no quiere ataduras y su deseo es huir.

2.1.2. Personajes secundarios

En las dos películas los papeles secundarios están apenas esbozados, y sólo tenemos alguna información sobre la personalidad de los mismos. Pero en todos los personajes jóvenes se trata de individuos procedentes de familias obreras, sin formación cultural, adictos a varios tipos de drogas, sin un código ético que les guíe, delincuentes habituales y sin lazos afectivos. Convierten la violencia tanto física como verbal en su forma normal de comportamiento. Son los jóvenes que no han conocido el régimen dictatorial anterior y que se han educado durante la llamada transición democrática española, en la época de crecimiento del paro, la crisis de los ochenta.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

El retrato de la familia vasca es desolador. En *Salto al vacío* la familia de la protagonista se compone de la madre, alcohólica y despreocupada del entorno, el padre desocupado, desequilibrado mentalmente, el hermano mayor, heroinómano y traficante, el hermano menor es un personaje en el que esboza la posibilidad de una vida normalizada si alguien se preocupa de su educación, y se le aleja de la sinrazón en la que está sumida la familia, el padre no quiere que el niño toque al hermano mayor para que no enferme.

En *Pasajes* las familias no existen, son una quimera. Carmina inventa una historia sobre la familia que creará cuando Antonio, su novio, que no se llega a saber si existe o no, salga de la cárcel, ella quedará embarazada, lo que es altamente improbable ya que la edad del personaje oscila alrededor de los cincuenta años. Carmina entra furtivamente en las maternidades de los hospitales para acunar a los bebes que allí encuentra.

El grupo sustituye para el individuo el cuidado común que no presta la familia. En las situaciones de delincuencia, terrorista o común, unos cuidan de otros, intentan mantener la cohesión interna del grupo pese a la dificultad de las relaciones entre ellos, ya que es su única posibilidad de supervivencia. El grupo en las dos películas se dedica a aprovechar lo que les brinda la ciudad, es decir,

intentan conseguir su sustento a partir de todos las posibles actividades delictivas que surgen en el ambiente urbano.

2.2. Procesos sociales

2.2.1. Pobreza

Es común en todos los personajes la falta de recursos, una vivienda digna, un trabajo estable. No se trata de una pobreza por debajo de los niveles de subsistencia, es más una baja calidad de vida que proviene una situación generalizada de desempleo. Las tasas de paro entre la población joven crecieron espectacularmente durante la década de los ochenta en Euskadi, por el reajuste en su economía. El cierre de minas, industria siderometalúrgica o de astilleros. La industria pesada vasca comenzó a dar síntomas de decadencia, la globalización de la economía mundial, la falta de inversiones, la subida de los precios de los carburantes, y de las materias primas, y unas estructuras fabriles que empezaban a estar obsoletas condujeron a un periodo de crisis económica.

Esta situación añadida a la crisis política derivada del terrorismo y de los procesos de bipolarización de la sociedad vasca entre nacionalistas y constitucionalistas, contribuyó a crear un paisaje de frustración, desempleo y violencia entre los jóvenes vascos, que se refleja muy cruda y verazmente en las películas de Daniel Calparsoro.

2.2.2. Delincuencia

A lo largo de todo el metraje de las dos películas asistimos a una amplia gama de posibilidades delictivas: tráfico de armas, peleas ilegales de perros, tráfico de drogas, robos, asesinatos, mutilaciones, secuestro o atentados terroristas.

Lo que resulta interesante por la información que aporta no solo es la tipología de los delitos, sino la metodología empleada en la ejecución de los mismos. Podemos ver como se asaltan

hogares, bares, mercados, con o sin violencia. Como es el tráfico de drogas o armas. El cine durante su historia ha puesto a la vista del público en general procesos o mundos ocultos completamente desconocidos. Paradigma de este hecho resultó la película *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), su temática abordaba como, de un hecho anecdótico, un individuo encontraba en un descampado una oreja humana, cambia el rumbo de la vida. A partir de este momento descubría un mundo de mafias, delincuencia y perversión que se situaba a escasos metros de su vivienda y al que era ajeno hasta ese momento.

2.2.3. Inmigración

Aparece únicamente en una breve secuencia en *Salto al vacío*, la vecina de Alex y madre de Javi, es brasileña. Toda la familia resulta exótica físicamente en el contexto de los personajes que se ven en las dos películas. Tanto la madre como el hijo mayor tienen un fuerte acento extranjero al hablar, pero no así la hija menor, que habla castellano con acento vasco y se llama Maite, uno de los nombres de mujer más habituales de Vizcaya. A la vista resulta igual de exótica que el resto de su familia, el director mantiene fija la cámara en la muchacha y nos interroga sobre cual es su lugar de procedencia, si Euskadi o Brasil.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

Los códigos de conducta que aparecen en las dos películas están fuera de la moral de la sociedad tradicional vasca. La sociedad vasca es tradicionalmente rural y católica. Ninguno de los valores de este tipo de sociedad está presente en la conducta de los personajes.

En los dos filmes la ausencia de respeto hacia los mayores es absoluta, Alex golpea a su padre y le introduce una pistola en la boca porque "*te estás pasando*".

Gabi en *Pasajes*, forma pareja sentimental con Gema, luego se enamora de una mujer ideal que se materializa en Carmina. Al final de la película le propone a Manu el ir los dos juntos a América y empezar una nueva vida. Manu por su parte induce a cometer delitos a sus hermanos, en los que él queda al margen.

Son la nueva generación que ha surgido de la violencia. Forman parte de las organizaciones violentas cuando sus convicciones políticas les lleva a ello o simplemente tratan de sobrevivir en un medio hostil. También les guía una suerte de misterio de todo aquello que se supone que es, o debe de ser, que no está escrito en ningún sitio pero que todos conocen, tienen un código nada claro de valores que autentifican su pertenencia al grupo.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

La violencia física está presente continuamente en el metraje de las dos películas. Resulta explicita, incluso se recrea en su estética. Se muestra aquello que es habitual pero que se ha escatimado de la visión al espectador de cine. Lo aplastante de las escenas violentas es un recurso para provocar la intranquilidad en el espectador y ubicarlo en la situación vital de los personajes.

La dureza en el lenguaje es continua, solo en ocasiones entre los hermanos o los amigos se rebaja. Parece un mecanismo de autodefensa el mostrar una integridad monolítica en el carácter.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

Las relaciones sociales no trascienden del grupo, y pese a tratarse de personas jóvenes, la diversión o el ocio no forman parte de sus actividades habituales.

2.2.5.1. Lugares de reunión

Los grupos se reúnen en las casa de alguno de los miembros. La fiesta en *Salto al vacío* se hace en una casa en construcción que pertenece a la familia de una amiga. No acuden a bares ni lugares habilitados (restaurantes, cines, teatros, discotecas) Incluso los grupos musicales actúan en las fiestas particulares.

El otro lugar de reunión es la calles, los parques, las lomas con vistas a la ría. Son parques fríos, e inhóspitos donde no hay niños jugando, ni columpios o juegos infantiles.

El huir de los lugares donde la sociabilidad se puede dar, pero en los que es necesario el consumo, potencia la idea de una juventud sin recursos.

2.2.6. Actividades económicas

Aparece un el entorno portuario y la localización de industria pesada alrededor de la ría. Son actividades que parecen lejanas a los personajes, forman parte del escenario donde viven pero son ajenas a ellos. No pueden formar parte del tejido productivo de la sociedad a la que pertenecen, y esto mismo les lleva a la marginalidad.

Cuando la protagonista de *Salto al vacío* grita desesperada a un ejecutivo que quiere adquirir heroína pagándola con tarjeta de crédito, que, "*tengo veinte años y parezco una vieja*", aparece un plano de una fundición, como parte de un mundo, el industrial, el del trabajo, al que ella nunca pertenecerá.

2.2.7. Religión

Es muy significativa la ausencia absoluta de cualquier referencia a lo religioso en ninguna de las dos películas. Las dos en las que intentan reflejar un segmento de la sociedad vasca, se antoja intencionado el ocultamiento de una realidad muy presente en Euskadi como es la iglesia católica.

Se puede atribuir este hecho al intento de remarcar la diferencia de estos vascos, los jóvenes sin raíces ni futuro, con la tradición vasca de gran raigambre católica.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Las dos películas son una descripción de un segmento nuevo de la sociedad vasca de finales del siglo XX, el joven marginal urbano. Su rasgo distintivo es el desencanto y la violencia. Viven lo inmediato, continuamente en la cuerda floja, la droga que consumen, fundamentalmente cocaína, les altera la conducta y no son conscientes de ello.

Las dos películas se plantean como un fragmento de un par de días en la vida de dos chicas de aproximadamente veinte años. Siempre están a merced de su suerte, los acontecimientos se precipitan sin que puedan hacer nada más que sobrevivir.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

Daniel Calparsoro surge como cineasta joven en la última fase del apoyo del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco a las producciones en esta comunidad autónoma. Ese soporte al cine fue decisivo en la aparición durante la década de los años ochenta de una serie de producciones cinematográficas en las que la temática común era lo vasco. Ya fuese como tema histórico *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1983), Akelarre (Pedro Olea, 1983), *Fuego Eterno* (José Angel Rebolledo, 1984), *Viento de cólera* (Pedro de la Sota, 1988), *Crónica de la Guerra Carlista* (José María Tuduri, 1988).

Se subvencionaron también una serie de películas que describían el entorno urbano vasco. Reflejo de la situación social y política de Euskadi que sirvieran de descripción de lo que el nacionalismo ha llamado *el hecho diferencial*: *La fuga de Segovia* (Imanol URIBE, 1981), *7 calles* (Juan OTUROSTE y Javier REBOLLO, 1981), *Los reporteros* (Iñaki AIZPURU, 1983), *La muerte de Mikel* (Imanol URIBE, 1984), *El anillo de niebla* (Antonio GÓMEZ OLEA, 1984), *Golfo de Vizcaya* (Javier REBOLLO, 1985), *Adiós pequeña* (Imanol URIBE, 1986), *Bandera Negra* (Pedro OLEA, 1986), *El amor de ahora* (Ernesto

DEL RÍO, 1986), *27 horas* (Monxto ARMENDÁRIZ, 1986), *Ander y Yul* (Ana DIEZ, 1988), *El mar es azul* (Javier REBOLLO, 1989), *Días de humo* (Antxon ECEIZA, 1989).[311]

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

Como hemos indicado la violencia es el rasgo identificativo de la juventud marginal vasca, el director lo muestra desde las primeras escenas de su primer film, en el que secuestran a un policía al que se dedica al tráfico de armas, y lo asesinan lanzado su cadáver a un vertedero.

Los jóvenes utilizan un lenguaje muy empobrecido apoyándose continuamente en una serie de muletillas que repiten continuamente, en *Pasajes*, Carmina, que tampoco es una mujer especialmente formada, le repite a Gabi "*como tu dices: ¡ya te digo!*"

4.1.3.1. Datos visuales o formales

La acción de la película transcurre en lugares sucios, abandonados, grises. Los lugares interiores, fomentan la sensación de opresión sobre los personajes, con una iluminación deficiente.

El hogar de Carmina en *Pasajes* tiene un enorme ventanal desde el que se ve la ría. Según apunta Jordi Balló[312] "*En el universo femenino, el gesto de acercarse a la abertura de la pared es como una pausa reflexiva, normalmente patética. [...] Tampoco miran únicamente al exterior: al hacerlo miran también hacia dentro. Su actitud nos lleva a plantear dualidades esenciales, entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público, entre el individuo y la colectividad*." Las protagonistas de los filmes se han

[311] Filmoteca Vasca: *Cine Vasco. 1981-1989*, Donostia, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, 1990.

[312] BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silecio, Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama col. Argumentos, 2000.

situado en el borde de la resistencia física y moral, deben dar un giro a su existencia, sino quieren ser engullidas por los paisajes que las rodean –Baracaldo o Sestao o Pasajes o Renteria -. En diversas secuencias aparecen paseando por lugares abiertos, lomas desde las que se ve la ría con sus grúas, chimeneas y fábricas. Parques en lugares elevados desde los que se ve el barrio y sus casas grises.

En la escena final de Salto al vacío, cuando es asesinado el hermano de la protagonista, salen huyendo por una carretera flanqueada por cintas trasportadoras de una gran factoría, la ciudad queda al fondo como un diorama, llegan a una colina llena de carteles publicitarios, desde la que intentan ver el mar a través del que llegaran a Brasil, donde iniciar una vida nueva, pero el mar no se ve por la niebla y la contaminación de las industrias.

4.1.3.2. Iconografía

En la fiesta a la que acuden los jóvenes y que significa el único momento de ilusión que muestran los personajes, asistimos a un desfile de la tipología juvenil vasca. Existe un tipo de muchacha vasca proletaria/marginal. Son representaciones tópicas de una estética que se basa en un feísmo intencionado. Las chicas parecen chicos, han denostado cualquier rasgo de lo que se denominaba tradicionalmente feminidad, llevan pelo corto, rapado e incluso al cero, ropa militar, botas,… Cuando en una ocasión Alex se arregla para salir con Javi, después de maquillarse y arreglarse apenas se observa diferencia con el estado anterior.

Eva una chica asistente a la fiesta hace una declaración de los valores que los guían: "*hay que estar encerrados en una burbuja*", en referencia al consumo de droga como evasión de la realidad hostil que les rodea, "*hay que acabar con la generación H, con los hippys*" que generacionalmente se refiere a sus padres, los jóvenes en los años setenta, "*los políticos nos controlan, hay que matarlos a todos*".

El color gris lo envuelve todo, las casas, el paisaje o la ropa. Unido a la suciedad generalizada, crean un ambiente opresor y que aprisiona al espectador.

Una representación visual de la violencia en que se desarrollan las películas es la secuencia de la pelea de perros. Tanto por el lugar donde se desarrolla, como por los personajes que en el aparecen, como la propia pelea en sí de los perros y la imagen de la agresividad que exhiben.

En un momento de reflexión Alex ve su vida como una espectadora y dice "*parece una película, pero me está pasando*". Es una clara referencia a como se forma la percepción de determinadas situaciones a través de imágenes fílmicas.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

El País Vasco de la década de los noventa es la culminación de un proceso de violencia generado por la banda terrorista ETA y sus organizaciones anexas – Batasuna, Jarrai…-.

Se ha dado en la sociedad vasca una polarización entre nacionalistas y constitucionalistas. Para mantener el estado de excepción y de crispación los terroristas además de los asesinatos selectivos sobre personajes militares o políticos, y de las masacres indiscriminadas (Hipercor en Barcelona), extendieron un terrorismo ejecutado por jóvenes afines a sus tesis, que se desarrollaba en las ciudades con actos de intimidación personal y vandalismo callejero. Esta violencia se traspasó a la marginalidad, a la delincuencia común y es el panorama que se muestra en esta trilogía que nos presentó entre 1995 y 1997, Daniel Calparsoro.

5. Análisis de imágenes

Salto al vacío, 1995

	Fotograma 1
	En esta imagen se aprecia con inmediatez el mensaje fundamental de la trilogía que el director dedica a Euskadi. El entorno tiene una influencia esencial en el comportamiento de los individuos.
	Fotograma 2
	Este fotograma perte-nece a un travelling en contrapicado que recore una calle cualquiera del barrio donde viven los protagonistas. La imagen muestra la opresión que un entorno gris y degradado impone a dos jóvenes que se sienten envejecidos a los dieciocho años.
	Fotograma 3
	No existe ninguna imagen consoladora, que permita el más mínimo resquicio a la esperanza, el peso de las construcciones que contienen sus vidas se muestra muy claramente en esta imágenes.

	Fotograma 4
	El estado de degradación de todo el entorno es general, es un barrio situado en las proximidades de la ría de Bilbao, no se determina claramente su ubicación, pero quiere ejemplificar un entorno muy común en todas las ciudades industriales vascas.
	Fotograma 5
	Son calles desoladas, sin luz, con suciedad acumulada, en las que existen mucha viviendas abandonadas y en las que viven emigrates, desocupados y personajes faltos de recursos como es el caso de los protago-nistas de la película.
	Fotograma 6
	La violencia es un recursos muy habitual en determinados ambientes de las ciudades vascas. Tanto la impuesta por la organización ETA y su entorno como la que se refiere a delincuencia común.

	Fotograma 7
	El consumo y tráfico de drogas es muy superior en Euskadi que en el resto de España, durante algunos años la banda terrorista ETA asesinó a traficantes a los que responsabi-lizaba de connivencia con la policía y los culpaba de la decaden-cia de sectores juveniles vascos.
	Fotograma 8
	El sentimiento de soledad es el principal problema de la protagonista, este sentimiento se expresa a través de imágenes de la misma rodeada por un entorno claustro-fóbico y opresor, siempre gris.
	Fotograma 9
	Es en los espacios descampados donde los protagonistas hacen planes para una vida mejor, necesitan lejanía de la ciudad para poder expresar deseos o anhelos.

	Fotograma 10 El interior de las viviendas, muestra la decadencia en las que pueden llegar a vivir las personas sin recursos en los barrios marginales.
	Fotograma 11 Las cocinas son siempre el refugio de las viviendas. Son el lugar de las confidencias y donde puede estable-cerse entre los miembros familiares conversaciones privadas.
	Fotograma 12 La televisión se convierte en el centro de los lugares de reposo de las viviendas. Los comedores dejan paso a las salas de estar donde el elemento central es la ventana al exterior que supone el receptor de televisión.

	Fotograma 13
	Las familias inmigrantes difícilmente consiguen viviendas en condiciones aceptables. En una primera fase comparten varios individuos de distintas familias las casas. Incluso aún pudiendo pagar les resulta complicado conseguir alquilar una vivienda de calidad.
	Fotograma 14
	Esta es una imagen de fundición que el director utiliza como metáfora visual de la vida de la protagonista.
	Fotograma 15
	El cine tiene la posibili-dad de mostrar mundos ocultos a la vista de los espectadores, como es en este caso las peleas clandestinas de perros.

	Fotograma 16
	Una vista panorámica desde la vivienda de uno de los protagonistas da una idea clara del entorno vital.

***Pasajes*, 1996**

	Fotograma 19
	Esta película se desarrolla casi en su totalidad en las cercanías del puerto donostiarra de pasajes, aunque las imágenes fueron rodadas en diversos enclaves de Euskadi.
	Fotograma 20
	De cualquier manera los entornos mostrados son comunes a casi todas las ciudades industriales del País Vasco. Edificios y ambiente general gris.
	Fotograma 21
	La temporalidad de los trabajos en los puertos impone una precariedad en los ingresos en determinados momentos de la vida de los protagonistas que les pone en el camino de la delincuencia.

	Fotograma 22
	El ambiente portuario está omnipresente en todos los momentos de la película y en aquellas situaciones claves para la historia de los personajes.
	Fotograma 23
	Alguno de los personajes viven en almacenes portuarios abandonados. El espectador percibe con facilidad cuales son los condicionantes que un entorno así impone a la vida de los protagonistas.
	Fotograma 24
	El estado semiruinoso de todas las viviendas que aparecen en estas dos películas incide en la sensación opresiva de las viviendas sobre las vivencias de sus habitantes.

Barrio
Ficha técnica

Director	Fernando León
Producción	SOGETEL, Elías Querejeta, Mact Productions (Francia), MGN Filmes (Portugal)
Guión	Fernando León de Aranoa
Fotografía	Alfredo Mayo
Operador	Jean Harnois
Montaje	Nacho Ruiz Capillas
Dirección artística	Soledad Seseña
Música	Hechos contra el decoro
Intérpretes	Críspulo Cabezas (Rai), Tomás Benito "Timy" (Javi), Eloi Yebra (Manu), Marieta Orozco (Susi), Alicia Sánchez (Carmen), Enrique Villén (Ricardo), Francisco Algora (Ángel)
Duración	94 minutos
Fecha de producción	1999
Exteriores	Madrid

SINOPSIS

Barrio no es según su director la historia de ningún lugar concreto de Madrid, es una historia de cómo vivir en cualquiera de los barrios de la ciudad. Cuenta no solamente la vida de tres muchachos sino lo que ellos creen que será su vida. Se relata como la vida en un barrio marginal, pero sobre todo como se podría salir de allí.

La geografía descrita no corresponde a un lugar en concreto sino a muchos, las calles, plazas, parques y lugares pertenecen a aproximadamente cinco barrios de Madrid. Son lugares muy similares, cada uno podría contener a los demás. En el rodaje de la película se evitó, siempre que fue posible, mostrar referencias claras de localización.

La acción se inicia con el comienzo del verano, y las vacaciones escolares, tres muchachos se plantean que van a hacer durante este tiempo: uno de ellos (Manu) busca trabajo; otro (Javi) no se plantea hacer nada; y el tercero (Rai) tiene prisa por conseguir dinero y cambiar de vida e inicia una actividad delictiva.

Los intentos de los tres chicos por salir de la situación en la que se encuentran no parece que puedan llevarlos lejos. A su situación se añaden episodios de mala suerte, que no hacen sino presagiar el trágico final.

A lo largo de toda la película se presentan los personajes que dibujan las situaciones límites que se dan los espacios marginales y que esbozan en breves secuencias historias desafortunadas y una amplia gama de injusticias sociales y dramas personales.

Los muchachos tiene clara conciencia de que no han tenido suerte en la vida, su idiosincrasia personal les hace afrontar sus situaciones personales de una manera muy distinta. Les une una profunda amistad, el anhelo de una vida distinta y un sentimiento trágico de la vida. Según su director "*son héroes que luchan cada día*", pero sus vivencias tienen tanto que ver con el lugar donde viven como con la edad que tienen.

La película contiene un repaso visual a las morfologías de los suburbios de los años noventa. El paisaje marginal se iguala y globaliza: Madrid, París o Roma no representarían escenarios diferentes. Continuamente se muestran en el film *espacios marginale*s en la periferia de Madrid, lugares entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre zonas industriales, centros comerciales.

Son lugares para el ocio sin intermediarios, propiedad de los que carecen de todo, donde recalan los desechos de una ciudad acomodada que se convierten en tesoros para los marginados.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

Pese que el título haga referencia a un *Barrio* en singular, el rodaje de la película tuvo lugar en al menos cinco barrios diferentes: San Blas, La Elipa, Carabanchel, Aluche y San Cristóbal de los Ángeles. En cualquier caso la morfología de todos ellos es similar, se rodó sobre todo en los espacios que potenciaban esta igualdad en el paisaje, por que la idea del director era remarcar esa universalidad de las imágenes que caracterizan los suburbios de finales del siglo XX.

Según declara el propio director la búsqueda de localizaciones influyó en la modificación del guión y la inclusión de escenas que fueron directamente sugeridas por los escenarios que se visitaron. Los túneles de la M-30 donde se refugian drogadictos para conseguir dosis e inyectarse fuera de la mirada de los ciudadanos y lejos de los agentes de la ley resultaban más cinematográficos de lo que el equipo de rodaje imaginó como escenario reconstruido.

1.2. El entorno

En los minutos iniciales de la película asistimos a una baterías de imágenes que nos describe los lugares por los que va a transcurrir la acción del film: un barrio marginal.

Se nos muestran bloques de viviendas de entre doce y quince alturas, moles de ladrillos. Son lugares donde si en un principio se dio cierto orden a las calles, se concibieron como grupos de viviendas que se van agregando hasta resultar una distribución de calles que depende en muchos casos de la orografía del terreno. Entre estos grupos quedan zonas descampadas, sin asfalto, pequeños barrancos. Situados al lado de autopistas (M-30 ó M-40), al lado de las vías de tren.

Las viviendas que aparecen en la película mantienen unas características muy similares. Aproximadamente se trata de pisos de unos ochenta metros cuadrados, tres dormitorios, salón y cocina

con medidas no especialmente pequeñas, tienen calefacción central. La imagen de pobreza la trasmite el descuido en la conservación de la vivienda, la casa de Javi está necesitada de una mano de pintura ya se nota en detalles como el que aparece suciedad alrededor de los interruptores de la luz. Los elementos decorativos son impersonales para los lugares comunes, y suelen reflejar las preferencias musicales o deportivas en el caso de los dormitorios de los muchachos.

El barrio representa un lastre en la vida de los personajes, es un agente activo de su desgracia. Cuando a Rai le roban la moto acuática grita "mierda de barrio", no culpabiliza a los ladrones concretos, sino a la vida del barrio.

Los bloques de viviendas que aparecen son construcciones desde los años sesenta hasta los noventa. La película nos muestra un catálogo bastante completo de tipologías de bloque de viviendas características de los barrios del "desarrollismo" hasta la actualidad. Existen edificios iguales a los que aparecen en la secuencia previa a la muerte de Rai, son idénticos, siguiendo los mismos planos, con las mismas fachadas que los que se pueden encontrar en el barrio de Virgen del Remedio en Alicante, un análisis más exhaustivo ampliaría de manera curiosa estas coincidencias.

El espacio urbano que sirve como escenario para la historia, es lo que denominan Juan Córdova y José María García Alvarado *espacios periurbanos*[313], que son lugares que han recibido la población de áreas marginales muy deterioradas, chabolas, cuevas o barrios fuera de planificación urbanística. Estos barrios se han concebido dentro de los planes de ordenación urbana para acabar con focos de insalubridad, delincuencia y en general donde se dan condiciones infrahumanas de vida.

Este proceso de abandono de la chabola para residir en un "*Barrio*", se puede documentar en el film francés *Le gone du Chaâba* (Christophe Ruggia, 1997), donde un grupo de inmigrantes argelinos a finales de la década de los cincuenta, va abandonado paulatinamente el asentamiento donde

313 CÓRDOVA ORDÓÑEZ, Juan y GARCÍA ALVARADO, José María: *Geografía de la pobreza y la desigualdad*, Editorial Síntesis, Madrid 1991, pp 30-34.

han recalado tras su traslado del país africano a Europa, y se trasladan a un bloque de viviendas en las afueras de París que guarda una similitud extraordinaria con los que aparecen en está película.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

Uno de los pocos espacios significativos reconocible de la ciudad de Madrid es la Plaza de Azca. Allí van los tres amigos cuando tras una fiesta de cumpleaños fallida deciden ir a ver al hermano de Rai, que se le supone un triunfador, ya que trabaja como guardia de seguridad en una zona burguesa de la ciudad, lleva un revolver y tiene novia.

El paseo de los tres chicos hacia el trabajo del hermano de Rai es nocturno. Muestra una diferencia significativa en la deficiente iluminación que tienen las calles del *Barrio* y el mar de luces de la Plaza de Azca.

Esta zona de Madrid, la Castellana, se convirtió en los años ochenta en la localización geográfica de la oportunidad de enriquecimiento fulgurante, gracias a la obtención de beneficios financieros de una más que dudosa ética de los negocios.

Son las antípodas sociales de una ciudad. La ciudad de la riqueza y las oportunidades, y el barrio de la delincuencia y la marginación de donde sólo se sale en los sueños juveniles, como hace patente el director en el final de la película cuando la voz de Rai pregunta "¿Qué sueñas?".

La única referencia geográfica de un lugar concreto, es la señal de tráfico que indica que la vía en la que está el puente donde los chicos van a ver pasar los coches es la M-40. Es la autovía de circunvalación de la ciudad de Madrid, se configura como un anillo exterior a la ciudad, su distancia radial con el centro de la ciudad es de media, varias decenas de kilómetros. Esta señalización remarca la distancia física que separa el barrio del centro de la ciudad. Contextualiza físicamente la entelequia de ese barrio lejos de la ciudad, de sus centros económicos, comerciales y de poder. El barrio ya no es ciudad, no está sometido a sus leyes, ni procesos.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

Barrio al igual que la siguiente película de Fernando León de Aranoa *Los lunes al sol* han supuesto uno de los primeros ejemplos y de mejor calidad, de un cine español de componente social como los que en Francia desarrolla Bertrand Tavernier[314], Nanni Moretti[315] en Italia o en Gran Bretaña, Ken Loach[316], por citar algunos de los más destacados realizadores. Pero el director español no perfila en sus personajes principales un retrato social sino psicológico de los tipos humanos que encontramos en las situaciones que nos propone su ficción.

Rai es el personaje que representa al perdedor nato. Incluso cuando gana en un concurso el segundo premio, recibe una moto de agua, artefacto inservible en su barrio de Madrid y que acaban por robárselo. Su familia es ejemplo de desinterés, aparece menos descrita que las otras dos. Tiene un gran desconocimiento de todo aquello que no configura su entorno. Es un gran pesimista, no confía en poder abandonar el barrio, opta por la vía más rápida, la delincuencia. Su vida y su muerte son un cúmulo de despropósitos propiciados por el lugar donde se desarrolla su existencia.

Manu es un ejemplo de individuo voluntarioso. Reparte pizzas desplazándose en autobús y andando porque no tiene moto, pero necesita ganar su propio dinero. Su padre es depresivo y ha tenido problemas con el alcohol. La vivienda se muestra siempre en penumbra para realzar el ambiente frustrante. El padre oculta la situación de heroinómano de su hermano y lo presenta como un triunfador que ha conseguido salir del barrio. El descubrimiento de esta situación le hace dudar también de la veracidad de la muerte de su madre. Es el que presenta mayor madurez y una visión posibilista del futuro.

[314] *El juez y el asesino* (1975), *Los inquilinos* (1977), *La vida y nada más* (1989), *Ley 627* (1992), *La carnaza* (1994), *Hoy empieza todo* (1999)

[315] *Ecce Bombo* (1978), *Palombela Rossa* (1989), *L'Unico paesse al mondo* (1994), *Caro Diario* (1994), *Aprile (*1998), *La stanza del figlio* (2002).

[316] *Riff-Raff* (1990), *Lloviendo piedras* (1993), *Tierra y libertad* (1995), *La canción de Carla* (1996), *Mi nombre es Joe* (1998), *Pan y rosas* (2001), *La cuadrilla* (2002).

Javi un arquetipo de la indiferencia, parece sobrevolar su situación vital. Sus padres discuten continuamente, la madre acusa al padre de malos tratos, pero nunca se aclara si esto es cierto, parece una estratagema de la madre para librarse de la presencia del padre. Sólo tiene dos camisetas como todo vestuario, su alimentación es deficiente y su abuelo, con el que comparte habitación, no oye, ni habla. Parece siempre a merced de las situaciones que propician los demás.

2.1.2. Personajes secundarios

A través de ellos el director nos muestra la problemática social del barrio marginal madrileño de las postrimerías del siglo XX. Prostitución, delincuencia, desarraigo, drogadicción, frustración, desempleo, falta de vivienda, incultura.

Lo que ahora se denomina **violencia de género**, queda esbozado en la relación entre los padres de Javi y en algunas escenas de fondo que aparecen en el inicio de la película.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

Los vínculos familiares durante la adolescencia se mantienen fuertes. La dependencia económica de los muchachos de sus familias mantiene las jerarquías tradicionales. Son jóvenes estos que muestran un mayor respeto por sus mayores de lo que lo muestran los protagonistas de *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) donde se relata la vida cotidiana de unos adolescentes madrileños de familias adineradas.

La familia y el barrio son el binomio del que se huye, y estos son los dos títulos de las dos primeras películas de este director. El barrio en este caso no sólo son las calles y espacios físicos donde trascurre la acción sino las circunstancias que en el sufren, que son las que lastran sus vidas.

Las tres familias de los protagonistas son ejemplos muy fidedignos de la realidad que reflejan. Caracterizan a un altísimo porcentaje de la población de los estratos sociales obreros. Las situaciones que muestran están sacadas de la cotidianeidad sin ningún añadido retórico. Comen delante del televisor, discuten continuamente, los dormitorios son el reducto de intimidad, no tienen ahorros (el padre de Javi ha de vivir en la furgoneta cuando se separan ya que no puede pagar una pensión), no tienen vida social, ...

2.2. Procesos sociales

La vida en el "Barrio", resumen de todos los barrios, resumen de todas las vidas, nos presenta a unos personajes en el umbral de la pobreza, de la marginalidad y que sin dificultad pasan al otro lado de la frontera legal por circunstancias nada extraordinarias. Conocen el otro mundo, el de miseria, por que físicamente está cercano a ellos, pero no conocen el de la opulencia, solo lo imaginan, casi siempre de forma peregrina.

2.2.1. Pobreza

La pobreza que se nos muestra en la película ejemplifica dos tipos fundamentales:

- La situación de una población autóctona, que viene de procesos históricos de desigualdades. Emigrantes de zonas rurales que no han conseguido el sueño que les llevó a la ciudad. Pero también individuos pertenecientes a estratos sociales desfavorecidos, que por la condiciones sociales impuestas por los sucesivos gobiernos españoles, no han podido optar a una educación y nivel cultural que les permita abandonar la situación en la que se encuentran. Son individuos que no creen en la posibilidad de ascenso social y que tampoco inculcan en sus hijos la necesidad de prosperar. Sólo en el caso de Manu, el padre, intenta al recrear la mentira sobre el hermano mayor, ejemplificar la necesidad del esfuerzo y del trabajo para mejorar

en la vida. El nivel pobreza en la que se encuentran no es fuerte, les impide tener comodidades en las viviendas, no pasan hambre pero comen básicamente (un plato único de guisantes con puré de patatas, verdura,...), los adultos no disponen de ocio o vacaciones, no van a restaurantes, disponen de muy poca ropa y de poca calidad aunque no en mal estado.

- El otro nivel de pobreza lo constituyen los emigrantes extranjeros, sudamericanos es lo que aparece mayoritariamente, aunque también africanos. Resulta estremecedora la escena en la que cuando encuentran una estación fantasma del metro que andaban buscando, encuentran un grupo de inmigrantes probablemente "sin papeles" a los que nadie alquila un piso, viviendo en condiciones infrahumanas, durmiendo entre cartones en los andenes de la estación abandonada, sin agua, ni electricidad, con fogones en barriles. Son rostros que parecen pertenecer a los fantasmas que estaban buscando, e incrementa el desasosiego de las imágenes la presencia de varios niños en semejante espectáculo dantesco y sorprende la mirada de los protagonistas de incredulidad ante lo que están viendo.

Aparecen en la película varias secuencias en las que aparecen condiciones infrahumanas de vida, son en las que aparecen personajes que por el alcohol o la heroína han degradado su situación personal. Ocupan los pequeños túneles anexos a las vías ferroviarias, duermen en los portales de los establecimientos comerciales. Es una situación de pobreza que excede al concepto material que semánticamente conlleva el término.

2.2.2. Delincuencia

Durante los años setenta y ochenta se asistió en nuestro país a un aumento en de la delincuencia en las ciudades que se reflejó en numerosas películas que describían estos procesos desde la cotidianeidad de la misma delincuencia: *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981); *Maravillas* (Manuel

Gutierrez Aragón, 1980); *Perros Callejeros* y *Yo el Vaquilla,* (José Antonio de la Loma, 1977 y 1982) y un largo etcétera. En ellas se establecía una relación de la delincuencia con su entorno y con los procesos que la generaba. En los medios más reaccionarios se asoció este aumento de la delincuencia con el cambio de un régimen dictatorial, policial y fuerte a régimen democrático débil y permisivo, títulos como *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1985) se hacían eco de este *vox populi.*

En *Barrio* la delincuencia es una continuación más de la cotidianeidad de los personajes. Es un fenómeno que se explica desde la pobreza y desde la carencia. Es una delincuencia de pequeña escala, como lo es todo en la vida de los protagonistas, pequeños hurtos, menudeo de droga. Roban las tapas de los yogurts para concursar por un viaje a la playa, rompen el escaparate de una tienda de viajes para llevarse la decoración para la fiesta de cumpleaños de Manu, entran en un establecimiento y roban pequeños objetos, roban las flores de los cementerios para revenderlas en los bares.

Sí resulta destacable como se introduce Rai en la venta de droga y como conoce los mecanismos y códigos de ese mundo. Es menor de edad y está por debajo de la edad mínima penal, su silencio al no delatar al proveedor le proporciona una recompensa. Sus compañeros no participan en la venta de droga, pero no se cohíben en participar en los pequeños robos, se comportan con una naturalidad que resta importancia al hecho delictivo.

Reflejo del terrorismo como una de las situaciones de especial impacto social en la España de los noventa, es el personaje del vecino de Javi, policía nacional, que vive psicotizado ante la posibilidad de un atentado de ETA y revisa todos los días los bajos del coche para detectar posibles bombas lapa.

2.2.3. Inmigración

El inmigrante interior no está tipificado en la película, se puede sobrentender que los españoles que viven en el barrio provienen de una emigración lejana y que son pocos los nuevos efectivos que reciben.

Es el proveniente del "tercer mundo" el que representa la figura del inmigrante, es en el que se piensa en la década de los noventa al hablar de migraciones. Existe una coexistencia en el barrio que no plantea en la historia problemas de convivencia. Manu tiene amistad con un grupo de chicas centroamericanas que cuidan niños, y se siente afectado cuando descubre que una de ellas también se prostituye.

Para los emigrantes hay un hecho fundamental que condiciona su vida en España: los papeles. Aquellos que han conseguido regularizar su situación administrativa pueden optar a trabajo, más o menos digno, y por digno entendemos mínimos como afiliación a la seguridad social y poco más, ya que suelen se trabajos mal remunerados, con una gran precariedad contractual. Este es el tipo de inmigrante que vive en el barrio. El otro, el sin papeles, es el que aparece en la escena de la estación de metro fantasma a la que no hemos referido con anterioridad.

Un hecho delictivo que cuenta Rai a sus compañeros y que remarca la injusticia social con los inmigrantes es el relato, que podría tratarse de una "leyenda urbana", de cómo secuestran a "moros" para obligarles a jugar a la ruleta rusa, obligándoles a llegar "hasta el final".

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

En las vidas de los personajes no existen más que la tristeza de la realidad inmediata y la esperanza de un incierto futuro mejor. Para sobrellevar la el día a día se aferran a las relaciones personales. La relación de amistad entre los personajes se sobrepone a todas las discusiones entre ellos.

Su moralidad está basada en una conjunción de respeto, necesidad y mitificación. El respeto a la propiedad privada se rompe en ocasiones excepcionales en las que las frustraciones personales imponen la necesidad de un premio que por sus medios no obtendrían.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

Los protagonistas no usan la violencia física, ni una agresividad exacerbada en su comportamiento. Son comportamientos muy lejanos a los que se observan en películas de países anglosajones o germánicos, como *La naranja mecánica* (Stanley Kubrik, 1971) o *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola, 1983).

Pero sí existe una violencia verbal continua entre los jóvenes y en general entre todos los personajes. Descargan la agresividad en un lenguaje hosco. Este tipo de lenguaje se generaliza en las películas españolas de los años cincuenta. Tiene gran similitud como indican Juan Miguel Company y José Javier Marzal con la película *Los Chicos* (Marco Ferreri, 1959)[317]. Es un comportamiento jerarquizado, es decir, se utiliza la violencia verbal con el similar o inferior y un tono servil con el superior.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

Aparecen la película lugares de sociabilidad novedosos en lo que se refiere a los escenarios habituales del cine español: el supermercado de barrio, las grandes superficies, que representan el lujo, y a las que solo acuden cuando tienen dinero, discotecas, vías de tren, puentes.

Los bares y parques que son lugares más habituales para escenificar escenas de vida social, en este film aparecen sólo en una ocasión cada uno.

[317] COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier: *La mirada cautiva. Formas de ver el cine contemporáneo*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artistic. Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, 1999.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

4.1.1. Guión. Asunto

Huir hacia el futuro parece la marca común de todos los personajes que aparecen en la película. En todos los casos representan situaciones personales difíciles de la que luchan por salir. Pero la presencia del anciano abuelo de Javi pone de manifiesto que es probable que la vida no cambie. La conversación sobre cómo imaginan su futuro entre Manu y Rai resulta estremecedora por lo factible de las dos visiones: "Manu: *¿Te imaginas con diez años más o con treinta años más?, con cuarenta años, casado y viendo la tele en casa y con curro*; Rai: *o tirado en un albergue con el hígado reventado*; Manu: *o con un chalet con piscina y tías en pelotas*; Rai: *o en la cárcel con SIDA*; Manu: *En una isla que me he comprado porque me ha tocado la Bono Loto*; Rai: *con un tiro en la cabeza en la cuneta*; Manu: *en un yate en Marbella tirándome a Claudia Schiffer*".

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

En las escenas iniciales de la película se muestran una batería de imágenes de escenas propias de suburbio con un fondo de música balcánica que acentúa la idea de "no lugar". Es decir, son escenas de Madrid, que van a ejemplificar procesos globalizados.

En las escenas iniciales de la película nos muestran, una pelea en la calle, un anciano durmiendo en el suelo, dos individuos pidiendo a los conductores en un semáforo, un perro con bozal en actitud agresiva, unos muchachos jugando al fútbol en un descampado, una tremenda acumulación de bloques de viviendas iguales, niños andando sobre unas vías de tren en una zona llena de pintadas, jóvenes consumiendo alcohol en un descampado, una joven rumana vendiendo periódicos a los conductores, gitanos con la cabra, una anciana escarbando en un contenedor de basuras, varias escenas de venta de drogas y como colofón nuevamente los bloque de viviendas.

En un minuto y medio nos contextualiza la historia y los personajes que encontraremos.

La música utilizada en la banda sonora nos ofrece datos de los habitantes del barrio, son músicas originarias de Centroamérica, el Magreb, los Balcanes, India o Senegal.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Hay una escena que se repite a lo largo de la película y que sirve de transición entre situaciones con mayor carga dramática, son viajes en metro en los que aparecen los tres protagonistas sentados juntos en absoluto silencio, ensimismados, y en un momento de máxima intimidad. El metro es la manera de huir, de alejarse por las propias entrañas de la ciudad. Es el lugar donde se da el duelo por la muerte de Rai, que no podrá huir.

Los viajes en autobús son recorridos por la morfología de la ciudad que les toca vivir a los protagonistas. Les muestra el hábitat natural: calles empapeladas de publicidad, pintadas en las paredes, contenedores de basuras, vehículos abandonados, pasos sobreelevados, vías de tren, descampados llenos de suciedad y desperdicios y, sobre todo, una acumulación de fachadas de edificios similares, muros de ventanas y balcones, murallas de hormigón de un gris anodino que contienen miles de hogares con historias semejantes a la de los protagonistas.

En la escena de su muerte, Rai, cuando se sabe herido e intuye que muere mira el bloque de edificios que se convierte en metáfora de su vida y su condena perpetua por nacer en el barrio. La toma, muy corta, muestra una fachada de una bloque de viviendas, igual a otras miles que conforman el paisaje de los suburbios de las ciudades, las historias de las personas que las habitan Rai las conoce, ya que son igual a su vida, y su visión pesimista le lleva al pensamiento de que sólo es posible la huida, permanecer es igual que morir.

4.1.3.2. Iconografía

La película contiene una reiteración de imágenes de la desigualdad, la pobreza y la marginación, que ya hemos ido describiendo, pero existen tres iconos de gran carga semántica:

- En dos momentos del film se repite la secuencia con tomas distintas, en las que vemos un grupo de gitanos que realizando equilibrios con una cabra, e interpretando un pasodoble, mendigan. Los muchachos la contemplan felices esperando su momento favorito en el que desde las ventanas les lanzan monedas: "es como si estuviera lloviendo dinero [...] ¿no habéis soñado nunca que llovía dinero y que de los grifos salía Coca-Cola?". Los gitanos mendigando es una escena que se remonta en los tiempos, que nos data la pobreza y la necesidad en tiempos inmemoriales. La cabra según la tradición popular aparece en tiempos de crisis, en mal año de cosecha. En las ciudades se desnaturaliza este sentido y son recibidos como una novedad que alegra con la música un pequeño momento en la monotonía diaria.
- El taxi es un elemento urbanos imprescindible en todas las metrópolis. Es un icono reconocible en ciudades como Nueva York –amarillos-, Barcelona –puertas amarillas, resto negro-, o Londres –con un modelo especial de coche-. Es un elemento omnipresente en todas las películas que reflexionan sobre la vida en la ciudad, son fundamentales en filmes de directores como Woody Allen, Pedro Almodóvar o Martín Scorsese. En *Barrio* mayoritariamente rodada en exteriores sólo aparece uno. Los protagonistas lo toman como símbolo de lujo extremo, de costumbre burguesa, cuando Rai a cobrado su recompensa por no delatar a los narcos que le han pasado la droga.
- La televisión está siempre presente, bien como una voz en off, bien como una ventana hacia otra escena. Es el elemento que contextualiza temporalmente la acción de la película, la que sitúa en el mundo a los protagonistas, es la puerta hacia el exterior se habla del euro y de la Comunidad Económica Europea, de la España donde "todo va bien", donde aparecen todos los motivos de sus anhelos, las playas de Benidorm con sus ciento setenta mil visitantes semanales, con las mas bellas

mujeres, coches,… Pero también es la caja de resonancia de todos los males y la que relativiza las tragedias – la muerte de Rai no merece más de veinte palabras en la noticia del informativo.

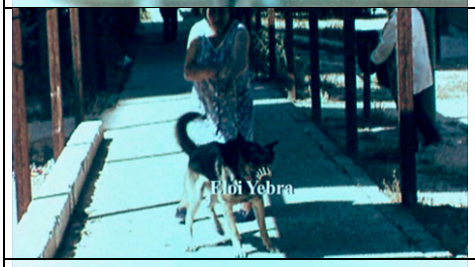
4.1.3.3. Contexto social y cultural

La España de finales de los noventa está entrando en la órbita de los países capitalistas que optan por un liberalismo a ultranza. Se camina hacia el abandono del modelo de bienestar social con un estado fuerte, garante de las prestaciones sociales a sus ciudadanos, y se marcha hacia un capitalismo salvaje, con un estado que se deshace de sus empresas e inversiones en bienes de utilidad pública, que ya no se encarga de salvaguardar las condiciones mínimas de bienestar de sus habitantes.

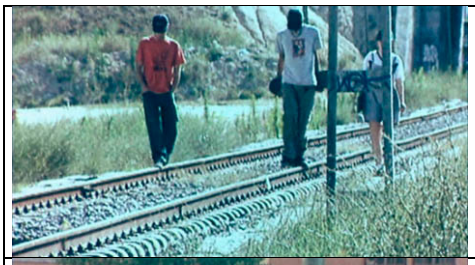
Este modelo es copiado del de los Estados Unidos de América y que en Europa siguen países como Gran Bretaña o España, frente a políticas más sociales como las que representan Francia, Alemania y los pioneros, los Países Nórdicos.

En la película la autoridad del estado sólo aparece para arrestar al muchacho, no al narcotraficante que le proporciona la droga, o para matarlo. No hay subsidio social para los “sin techo”, no aparecen signos de ayuda para los que lo necesitan.

5. Análisis de las imágenes

	Fotograma 1
	En los títulos de crédito de la película vemos una batería de imágenes que contextualizan la acción en un barrio marginal, se muestran con algún desenfoque e intentando no mos-trar los rostros de los personajes.
	Fotograma 2
	Son iconos que resaltan las caracte-rísticas que poseen estos barrios y que sitúan al espectador en un mundo concreto. Un perro ladrando es sinónimo de agresividad, indefensión y de un entorno violento.
	Fotograma 3
	Las construcciones suelen ser deficien-tes, sin un orden aparente, con des-campados y lugares sin acondiciona-miento ni infraestructuras, en muchos casos sin aceras ni asfaltado en las vías.

	Fotograma 4 La masificación de los bloques de viviendas, cada vez mas altos compactos y con menos espacio entre ellos configuran paisajes cada vez más deshumani-zados.
	Fotograma 5 Las distintas disposi-ciones y usos de las fachadas, así como la posibilidad de modificar individual-mente el aspecto exterior de las viviendas configuran estas imágenes caó-ticas de los edificios.
	Fotograma 6 Como muestra el fotograma la conser-vación de los espa-cios públicos es ine-xistente, las pintadas que ensucian las paredes permanecen sin ser limpiadas durante tiempo, de la misma forma que la vegetación incontro-lada.

	Fotograma 7
	La proximidad de las vías de trenes a los suburbios suele ser frecuente, como se observa en la foto las medidas de seguir-dad que impiden el paso a los niños no existen y son frecuentes los acci-dentes.
	Fotograma 8
	La mendicidad es un fenómeno constante en las grandes ciudades pero en los últimos años se ha desplazado de los centros comerciales y de servicios de las ciudades a los extrarradios y zonas de gran circulación
	Fotograma 9
	La dificultad de la población juvenil para costear el precio del ocio en las ciudades ha provoca-do que se generalice el fenómeno de autoabastecimiento de música y alcohol, es el llamado “botellón”.

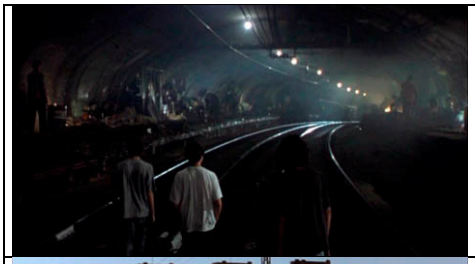
	Fotograma 10 El consumo de drogas se hace en las vías públicas en aquellos enclaves que habitualmente que-dan fuera de la vigilancia policial.
	Fotograma 11 Los sin techo se refugian normal-mente en aquellos lugares en que les permite estar. Cada vez más se les aleja de los centros de las ciudades para mantener una mejor imagen.
	Fotograma 12 La experiencia de la venta de periódicos hechos ex profeso para la mendicidad que se inició en Gran Bretaña se ha alejado de sus premisas y en la actualidad son una excusa similar a la venta de pañuelos de papel.

	Fotograma 13 Las costumbres que son pervivencias de los modos de vida rurales mantienen mayor raigambre en los barrios marginales, estas escenas son muy inusuales en los centros urbanos o barrios residenciales acomodados.
	Fotograma 14 La mendicidad asociada a la etnia gitana, en la que se hace bailar a una cabra solo se mantiene en los suburbios, en zonas periféricas. La tradición popular los asocia a periodos de carencias.
	Fotograma 15 La pobreza se sitúa más en la asunción de la misma que en los niveles econó-micos. Hechos como la recolección en las basuras puede ser efectuada por individuos que están por encima de los niveles aceptados como pobreza.

	Fotograma 16 La venta de los pequeños hurtos en plena calle puede darse en las zonas donde las vigilancia policial es escasa como suele suceder en estos barrios. Los toxicómanos no son especialmente cuida-dosos ocultando sus hechos delictivos.
	Fotograma 17 La mendicidad tiene muchas formas de encubrirse, en este caso es ofreciendo la limpieza de los parabrisas a los automóviles. En las ciudades aparecen y desaparecen de for-ma estacional nume-rosos individuos que lo hacen.
	Fotograma 18 El consumo de alcohol es la principal adicción en España, una costumbre de permisividad social lo hace más extendido y peligroso que el de estupefacientes. En determinados enclaves en cada barrio se hace de forma habitual.

	Fotograma 19 La prostitución callejera ha vuelto a ser muy frecuente. El fenómeno se ha incrementado con la llegada de emigra-ción de los países subdesarrollados y del este de Europa.
	Fotograma 20 La presencia policial suele ser testimonial en este entorno.
	Fotograma 21 La calle es el lugar donde los individuos, sobre todo los jóvenes pasan la mayor parte del tiempo.

	Fotograma 22 La batería de imágenes con las que se introduce al espectador en el mundo de los barrios se cierra con esta que es la más recurrente.
	Fotograma 23 Los huecos, túneles, cuevas, pasos subterráneos y otras construcciones que entran en la tierra son utilizados como punto de encuentro, lejos de las miradas, como escondite, refugio o vivienda.
	Fotograma 24 Son por lo general lugares peligrosos donde como en este caso los adictos a los opiáceos se inyectan. Recurren a la protección de la tierra de la misma forma que los moradores de las primeras vivienda, las cuevas

	Fotograma 22 Este caso es extremo, en una estación de metro abandonada habitan sin papeles, familias enteras con niños, el lugar resulta siniestro incluso para los jóvenes acostum-brados a entornos degradados.
	Fotograma 23 Los descampados son los lugares donde se desarrollan las posibilidades de ocio y libertad. Son espacios entre construcciones o lugares entre las viviendas y las vías de comunicación.
	Fotograma 24 Vertederos improvi-sados contienen lo que ya alguien no valora, pero que supone la posibilidad de poseer de los que carecen de todo. Lejos de todo permiten un ocio difícil de asumir bajo una óptica burguesa.

	Fotograma 25 Terrenos de nadie, fuera de cualquier ley constituyes espacios similares a las Marcas medievales. Son los únicos espacios silvestres que se permiten las ciudades.
	Fotograma 26 Es esta una metáfora visual de la condición de los tres protagonistas. Desde su perspectiva vital ninguno atisba una vía de escape a su situación.
	Fotograma 27 Las grandes vías de comunicación son las fronteras, las murallas que marcan la ciudad y sus extramuros.

	Fotograma 28 Las construcciones se van acercando al segundo gran cinturón de Madrid, en la actualidad ya se ha iniciado la colmatación de los espacios interiores de la M-40 y empiezan nuevos barrios extramuros.
	Fotograma 29 Esta imagen es la que se utiliza en los cambios argumentales internos de la película, es otro motivo visual polisémico: incomunicación, velocidad o predeterminismo.
	Fotograma 30 Esta es la imagen más emblemática de la película. El protagonista concursa para ganar unas vacaciones en la playa, que es un sueño inalcanzable, y obtiene el segundo premio, inservible en el barrio.

	Fotograma 31 Al no disponer de dinero para comprar música utilizan recursos como el de escucharla en los grandes almacenes, pero inmediatamente provocan el recelo de los vigilantes.
	Fotograma 32 Mientras ven acturar a los gitanos con la cabra expresan su mayor anhelo, el que llueva dinero, los vecinos lanzan monedad desde las ventanas. En definitiva su deseo es de conseguir algo de forma fácil en su vida.
	Fotograma 33 Esta imagen muestra los dos cementerios el de los vivos y el de los muertos.

	Fotograma 34 Su incursión en la ciudad rica es en el centro financiero y comercial, la Plaza de Azca. Se trasladan a las antípodas de su *modus vivendi*.
	Fotograma 35 Esta es la última imagen que ve Rai, es la que de empuja a moverse y provoca que el policía le dispare. Este mismo plano aparece en numerosas películas cuando se intenta reflexionar sobre la vida en estos barrios.

En construcción

Ficha técnica

Director	José Luis Guerín
Producción	OVIEDO TV y Antoni Camin
Fotografía	Alex Gaultier
Montaje	Mercedes Alvarez y Núria Esquerra
Música	Amanda Villavieja
Intérpretes	Juana Rodríguez e Ivan Guzmán: la pareja; Juan López y Juan Manuel López: el encargado y su hijo; Pedro Robes: el ferrallista; Santiago Segade: el albañil; Abdel Aziz el Mountassir: el peón; Abdelsalam Madris: el aprendiz; Antonio Atar: ex-marino.
Duración	128 minutos
Fecha de producción	2000
Exteriores	Barcelona

SINOPSIS

La película surge del encargo que le hace al director José Luis Guerín, el Master en Documentales de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Durante tres años un equipo compuesto por alumnado del Master auxiliando a José Luis Guerín filmarían la reconstrucción de un inmueble en el barrio del Raval de Barcelona.

Utilizando cámaras digitales de uso doméstico y medios de montaje y postproducción digital, al alcance de cualquier aficionado, desarrollarían un documental de creación como trabajo práctico del curso.

Se obtuvieron más de tres mil horas de filmación, material que quedaría resumido en poco más de dos horas de película.

Encasillar este trabajo dentro del género documental, pese a que hace uso del lenguaje propio de éste, no es sino una necesidad de encuadrar una obra dentro de parámetros conocidos para poder referirnos a ella. Hablar de documental de creación no es más que un eufemismo para evitar el uso del término que habitualmente se usaba para este tipo de proyecto de difícil catalogación falso documental.

En *En construcción* pese a no utilizar actores profesionales, los personajes actúan, representan un papel que conocen a la perfección: su propia vida. Muestran en mayor o menor medida aquello que prefieren resaltar de su persona. Existe una dramatización que inserta el film dentro del llamado cine de argumento. En cualquier caso la película, que puede resultar un producto híbrido de dos géneros, tiene una altas dosis de emotividad, narratividad, descripción de personajes y relatos de pequeñas historias.

En la película podemos encontrar informaciones muy descriptivas de los métodos de construcción que se utilizan a finales del siglo XX, pero también los procesos humanos que tienen lugar en un barrio marginal sito en el centro histórico de la ciudad de Barcelona.

Los personajes que aparecen representan el pasado y el presente en la vida del barrio. El marinero anciano nos habla del pasado en el que al barrio se le conocía no como El Raval, sino como El Chino, durante la década de los años cincuenta, de los que aparecen imágenes de archivo al inicio de la película, era uno de los lugares de mayor significación de la ciudad, su fama como gran lupanar trascendía a todo el país.

De ese pasado glorioso en la actualidad no queda nada, la prostitución del Chino es ahora la Juani, drogadicta, que mantiene su dependencia y la de su novio.

1. Morfología de la ciudad representada

1.1. Localizaciones

Toda la película transcurre en el Barrio del Raval, el epicentro de la película es la reconstrucción del inmueble. Aparecen calles adyacentes, alguna plaza formada no como tal sino como el hueco dejado por el derrumbe de algún edificio.

Aparecen reconocibles la parte alta de los edificios de la Plaza de Cataluña, que adquieren la apariencia de marca de frontera con el mundo exterior.

1.2. El entorno

El desarrollo del Ensanche barcelonés y las políticas urbanísticas y de vivienda de fines del siglo XIX y, sobre todo, del XX fueron especializando el distrito de Ciutat Vella y sobre todo el Raval, como receptor de inmigrantes y zona de vicio[318]. El barrio sufrió durante los años sesenta la perdida de población a favor de las nuevas periferias urbanas que absorbieron la población trabajadora. En este momento se inicia la degradación que le lleva a presentar el aspecto que puede observarse durante el transcurso de toda la película.

A partir de los años noventa, se intenta por parte del gobierno de la ciudad favorecer un proceso de regeneración de la Ciutat Vella, que se inicia con la urbanización del espacio público del Plan Central del Raval, que según se puede ver en el cartel anunciador que aparece en la película se ejecutó entre el 1 de julio y el 15 de diciembre de 1998, en el que se presenta una imagen propia de barrio burgués tan distante de la realidad. Y también se pretende con la remodelación del Nou de Rambla dinamizar el barrio a través de favorecer la accesibilidad de vehículos.

[318] ARAMBURU OTAZU, Mikel: *Los otros y nosotros, Imágenes del inmigrane en la Ciutat Vella de Barcelona*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002.

La remodelación que de la ciudad se hizo con motivo de preparar las Olimpiadas en 1992 no tuvo repercusión en este barrio, los dos hechos fundamentales han favorecido las actuaciones urbanísticas en el barrio, el incendio y posterior remodelación del Teatro del Liceo, que supuso el derribo de una serie de edificaciones adyacentes y la reorganización de la morfología de las calles próximas. Por otro lado la instalación de infraestructuras culturales, la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el entorno de la Plaza dels Angels, así como la reciente construcción de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.

En el inicio de la película aparecen escenas de archivo en la que se muestran en los años cincuenta y sesenta un barrio populoso, con un estado de conservación aceptable, y con gran cantidad de establecimientos de ocio. En clara contraposición con la que es la fisonomía actual.

Las construcciones que conforman el barrio del Raval, son una acumulación de estrechos inmuebles, en su gran mayoría con un estado de conservación, al menos en las fachadas, deplorables. Edificaciones que pueden se datar en algún caso con más de dos siglos de antigüedad, pero que en su gran mayoría son de principios del siglo XX.

Son calles estrechas y oscuras, definidas claramente en el título de la película *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1944). Cercanas al Puerto de Barcelona, que en el tiempo en el que mantenía una intensa actividad en el transporte de mercancías, condicionó la vida del barrio convirtiéndolo en un lugar de prostitución, pero que lo mantuvo con cierta actividad.

Una vez pasado este periodo, a partir de la década de los setenta, la degradación se hace muy patente. La inmigración interior prefiere localizarse en el extrarradio o en poblaciones cercanas. Sobre todo a partir de finales de los años ochenta asistimos al asentamiento de inmigración procedente del “tercer mundo”, que ha modificado la fisonomía étnica de la población del barrio.

Dado el carácter oscuro del barrio, tanto en sus casas como en la propias calles, los balcones de los edificios presentan una actividad llamativa, son prolongación de la propia calle en las

casas y viceversa. Dada la imposibilidad de estar en la calle para establecer una sociabilidad, se está en los balcones, que son el nexo entre lo privado y lo público. Los obreros miran a los niños, los ancianos miran la calle, desde los balcones a través de cestos se sube la compra o se bajan encargos.

1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

Dado el carácter mismo del barrio no hay elementos en el que signifiquen la ciudad. Incluso la Iglesia de San Pau del Camp, una de las más antiguas de la ciudad, que se ve desde el inmueble, por la ubicación fuera de los circuitos turísticos y por la imagen de inseguridad que ofrece el barrio no se ha constituido en uno de los referentes visuales o culturales de Barcelona.

2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

2.1. Comportamientos de individuos o grupos

2.1.1. Personajes protagonistas

El protagonista principal de la película es el propio edificio en construcción. El tratamiento y la forma de rodar los planos, muestra el inmueble desde casi todas las localizaciones posibles, y también el barrio es mostrado desde las vistas que se tienen de él desde el edificio.

A lo largo de la película la sociabilidad del inmueble va evolucionando. En un principio cuando se procede a la demolición del interior, ya que la fachada se conserva, el edificio es observado, casi espiado, desde las ventanas de los inmuebles circundantes. Con su derribo muestra su intimidad y los vecinos asisten con curiosidad al desvelo de sus interioridades. Cuando se inician las obras de construcción propiamente dichas el solar es un punto de reunión comunitario, los jubilados y los niños de camino al colegio miran los trabajos, y en general se puede afirmar que las obras rompen la rutina del barrio y forman parte de la vida comunal de sus habitantes. El punto álgido de esta popularidad sucede con el descubrimiento de los enterramientos de época romana que aparecen durante los trabajos de la nueva cimentación, todo el barrio se acerca a observar a los arqueólogos realizando las labores de desenterramiento y alrededor del solar se establece un ágora temporal. Más tarde cuando vuelve a tener una estructura consolidada pasa a ser sólo cosa de los obreros, de los niños que lo toman como lugar de juegos y de la Juani y su novio que se refugian en él tras perder su casa, el inmueble va abandonando la vida del barrio para volver a crear su propia intimidad. Esta intimidad se consolida plenamente a partir de que empiezan a aparecer los nuevos inquilinos, el edificio pasa de ser un lugar que ha pertenecido a la vida de todos para ser el refugio de unos pocos.

2.1.2. Personajes secundarios

Son a través de los que se describen los procesos humanos que conforman la vida en el barrio. El director ha elegido casi por el azar del proceso de captación de imágenes personajes que muestran historias particulares que permiten conocer como se ha dado una transición en la fisonomía del

barrio, pero que permiten transpolar las situaciones a cualquier barrio se similares características al del Raval.

El encargado de la obra y su hijo. Muestran la diferente relación de dos generaciones frente al trabajo que realizan. Durante la secuencia en la que el encargado enseña a su hijo como dibujar a tamaño real el plano de la escalera del edificio, vemos como se da un proceso de corte gremial, la transmisión de los conocimientos propios del oficio. El padre se interroga sobre el futuro de su hijo que se ha de incorporar a filas, no confía que los conocimientos que está depositando en su hijo le sirvan para su futuro, aparece como una especie en vías de extinción que tras su desaparición se llevará consigo el conocimiento inscrito en su código genético. El interés de su hijo se centra en entablar relación con la joven vecina que tiende todos los días la ropa en un balcón cercano a la obra.

El marino retirado, que malvive como un *sin techo* y forma parte de decorado del barrio. Recoge objetos desechados en contenedores e intentan venderlos a los amigos. Ha perdido toda conexión con la realidad, se atribuye una vida aristocrática, e intenta mostrar continuamente los conocimientos culturales que ha ido adquiriendo a lo largo de sus viajes. Es la imagen de un individuo que tuvo un pasado acomodado y que ha perdido su lugar en la sociedad. Es la traslación de imagen del barrio a una imagen humana.

El albañil gallego y el peón marroquí. Son una contraposición de situaciones vitales. Son los dos ejemplos de inmigración que se han dado en Barcelona. La inmigración interior, del mismo estado, que se produjo con gran intensidad desde la década de los cuarenta, y que ha integrado a las peculiaridades culturales catalanas las particulares del resto de España. Y por otro lado la inmigración más reciente la de individuos procedentes de países africanos o asiáticos, que están propiciando las situaciones de multiculturalismo y diversidad étnica, características de todas las grandes metrópolis del mundo occidental.

El español conoce el trabajo, lo desarrolla desde siempre, el trabajo no es solo su sustento sino prácticamente su vida. Está soltero, su nivel cultural es bajo, no muestra ningún interés por la religión católica, que no practica y que denosta, ya que cuando quiso preguntar a un cura sobre algún

asunto trascendente éste no supo contestarle. No tiene vida social ni parece necesitarla, en el trabajo obtiene amistad, entretenimiento y un sentido a su vida. El marroquí está continuamente preocupado por mostrar sus reflexiones sobre la vida, tiene conocimientos culturales básicos, pero los usa. Pese a que muestra conocimiento del Islam, tampoco lo practica y no le importa beber alcohol, en una secuencia ofrece a otro musulmán una cerveza, que este rechaza por convencimiento religioso, aunque le presenta una excusa de otro tipo, para demostrar que ha dejado atrás los lastres de su religión. No le importa en exceso su trabajo, solo es una forma de subsistencia. Tiene una vida social activa e intenta siempre resaltar la importancia de los valores humanos frente a los económicos.

La Juani e Iván. Son una pareja cuya adicción a la heroína lleva a la muchacha a prostituirse para poder mantener el consumo de ambos. Desde los años ochenta en el que se extiende en España el consumo de los derivados del opio, es decir, de las llamadas drogas duras se produce un fenómeno de degradación de una parte de los jóvenes pertenecientes a las clases más desfavorecidas de la sociedad. El consumo de heroína conllevó la muerte por sobredosis, adulteración, hepatitis C y SIDA de muchos individuos. En la película se puede observar que han cambiado los hábitos en la forma de administración de la droga que ya no se inyecta sino se fuma para evitar el contagio de enfermedades por el uso de jeringuillas infectadas. Estos personajes se retiran a zonas de las ciudades degradadas.

2.1.3. Familias, clanes o grupos

En todo el film aparece el mundo cotidiano de un sin número de personajes que no tendrían cabida en una película de argumento al uso. Se nos muestra el ocio de niños jugando en la obra, y sus relaciones familiares. Vemos también escenas curiosas como la de un grupo de niños jugando al fútbol con prostitutas en descampados.

Pero de los que obtenemos mayor información es de aquellos que han dado en denominarse sin techo. Dos son los motivos fundamentales, que aparecen en la película, por los que individuos quedan sin hogar: la vejez sin recursos, y la drogadicción.

Podemos ver el proceso por el que Juani y su novio quedan sin hogar, también como se degrada la situación anímica del marino, el rostro de un anciano cubierto por una manta que se aloja en el edificio, e inmediatamente los nuevos inquilinos visitando las casas.

2.2. Procesos sociales

2.2.1. Pobreza

En el barrio se combina la vida de inmigrantes, obreros y personas de situación económica no acomodada. No son situaciones que lleven asociada la pobreza. Como se ha apuntado al hablar de los sin techo es la vejez y la drogadicción lo que conlleva la pobreza física. En todo el film podemos ver un barrio muy degradado con numerosas casas sin habitar, con una degradación ambiental elevada, y el paralelismo que establecemos es con el de los personajes viejos que aparecen.

La pobreza en España en el inicio del siglo XXI es muy residual y no lleva nunca asociados procesos de hambruna, es más propia de los países de las personas que llegan al nuestro como emigrantes. Pero el umbral de la pobreza es susceptible de ser modificado si atendemos al entorno. Si bien el aspecto exterior del barrio si induce a pensar en la pobreza como un fenómeno generalizado en el barrio, aunque sus habitantes pueden comer apenas tienen posibilidades de tener una vivienda digna en condiciones. Resulta significativo como muchos vecinos aprovechan los enseres que se tiran a los contenedores en los derribos de las obras, cuadros, lámparas.

Esto contrasta con las imágenes del edificio una vez acabado, en el que los nuevos habitantes son de economías más acomodadas y cuyas preocupaciones son la insolación y vistas del inmueble y lo inconveniente para el paisaje urbano que resulta el tender la ropa en los balcones.

2.2.2. Delincuencia

No hay en toda la película muestras de delincuencia explicita. Vemos escenas de consumo de heroína pero no los procesos de compra. No hay tampoco escenas de robo, o de sus consecuencias. Toda la delincuencia que observamos está relacionada con la prostitución y esta no se presenta como un delito sino como una forma de supervivencia. Durante los últimos años unida a la inmigración masiva se ha visto un incremento sin precedentes de la prostitución. Se ha generalizado tanto que se ha empezado a no observar la práctica como un proceso criminal. En el año 1995 se intentó regularizar la situación de los prostíbulos, lo que contribuyo a su casi total despenalización y al incremento de su número.

En el inicio de la película se muestran escenas de prostitución en los años sesenta, en estos momentos los clientes son marinos, gente de paso y la prostitución se ve favorecida por la dificultad de relaciones sexuales fuera del matrimonio en una España ultracatólica. En la prostitución que se muestra actualmente son mujeres drogadictas, que muestran un deterioro físico considerable, los posibles clientes que vemos en la película son hombres de edad avanzada. En una reunión en el bar los parroquianos comentan que *"todo el mundo venía aquí, las putas eran antes de mejor calidad*".

2.2.3. Inmigración

Encontramos en toda la película una gran cantidad de información sobre el fenómeno de la inmigración en las postrimerías del siglo XX en Barcelona.

Por un lado observamos que apenas se habla catalán lo que nos refiere a una población mayoritariamente inmigrante. Los habitantes españoles, inmigrantes de otras regiones son en su mayoría de edad avanzada, sus hijos se han ido a vivir a otros barrios más cómodos.

Se puede escuchar hablar tanto en árabe como en urdú (lengua mayoritaria en Pakistán), sólo las mujeres magrebíes mantienen el vestido tradicional mientras que los hombres visten sin ningún signo externo de su origen (fez, chilaba), los pakistaníes si mantienen elementos del vestido tradicional.

No hay presencia sustancial de individuos subsaharianos ni elementos para distinguir la presencia de comunidades de países latinoamericanos.

Algo muy significativo resulta la diferenciación que establecen los dos trabajadores marroquíes cuando hablan de un grupo de compatriotas rifeños. Comúnmente no se recae en esta diferencia regional y se tiende a unificar caracteres por nacionalidades que esconden realidades complejas.

2.2.4. Relaciones interpersonales

2.2.4.1. Códigos de conducta

Sólo se describen dos relaciones personales en la película son la que mantienen Juani y su novio; y la de los dos albañiles el gallego y el marroquí. El resto de los personajes apenas intercambian unas breves frases.

Juani e Ivan tienen condicionada absolutamente su vida por el consumo de heroína, ella es la que aporta el dinero y también la que marca la relación entre ambos. Ivan se siente molesto cada vez que ella ha de prostituirse, pero no hace nada por paliar la situación. Existe un respeto mutuo y un deseo de felicidad compartido. Hablan entre ellos sobre todo de las relaciones de cada uno con sus progenitores, Juani solo habla de su madre, que en ocasiones les envía dinero, e Ivan es más reservado y habla de su padre nunca de su madre.

Entre los dos albañiles se muestra un respeto absoluto a sus peculiaridades tanto culturales como personales. El español es mucho más callado y menos curioso, pero explica el proceso de monotonía en el que está inmersa su vida, y su falta de anhelos, que se contraponen con las aspiraciones de mejora por parte de Abdel Aziz.

2.2.4.2. Violencia física-verbal

No se muestra en ningún momento de la película, en algún caso hay alguna pequeña discusión laboral. Teniendo en cuenta lo marginal de las situaciones hay que entender que la intención del director era potenciar el lado amable de los personajes.

2.2.5. Lugares de relaciones sociales

En esta película se nos muestra una de las más numerosas formas de relación humana y de las menos tipificadas: las obras. Alrededor de ellas se conforma durante el periodo en el que duran numerosas relaciones sociales. La vida de los edificios colindantes se ve afectada de una manera directa y clara, y mayor es la incidencia cuanto mayor es la obra.

Pero existe una imagen que se repite continuamente en las obras y que en la película se ve en numerosos momentos, y es la de los ancianos o jubilados, y también los niños mirando los procesos de la construcción. La falta de lugares donde invertir el tiempo libre propicia que la afición favorita de numerosos jubilados, hombres por lo general, sea la de pasar la mañana apoyados en las vallas de las obras, comentando todos los pormenores e incidencias. El uso de las instalaciones de centros sociales destinados a mayores suele concentrarse en las tardes.

Los bares son los lugares de reunión por antonomasia en la cultura española. En esta película se tienen varias muestras de ello. Son los lugares de celebración, de intimidad y confesiones, incluso de negocios. En el cine español se puede observar muy frecuentemente lo importante para la sociabilidad del español tiene el bar.

En los ambientes suburbiales se incrementa esta importancia de los bares como centros de la vida social, ya que no existe muchas posibles opciones donde puedan llevarse a cabo relaciones sociales.

Siempre se caracterizan por mostrar elementos humanos pintorescos que forman parte de la cotidianeidad de los mismos, la personalidad de los cliente parece conformarse para mostrar la gama completa de arquetipos posibles, por lo que un seguimiento similar al de esta película, en la vida de un bar, nos ofrecería una posibilidad de diseccionar una sociedad completa.

2.2.6. Actividades económicas

La principal actividad económica que se describe a lo largo de toda la película es la de la construcción y venta de viviendas.

Todos los procesos técnicos tanto del derribo que se nos muestra desde todos los ángulos posibles, tanto desde el interior del edificio hacia los inmuebles colindantes como viceversa, en este momento está el director mostrando el inicio de la relación entre el vecindario y el nuevo personaje del barrio: el edificio en construcción.

Podemos ver los materiales con los que se había construido el viejo inmueble (vigas de madera, tuberías de plomo,...). Se muestran en la película todas las fases de construcción: cimentación, andamiaje de la fachada que no se derriba, estructura del edificio (pilares, forjados), tabicado, cubrición, embellecimiento (lucido y acabados) están documentados visualmente en este film.

Pero no sólo esto, también se describen cuales son las relaciones entre los encargados y los emigrantes que trabajan en la obra, y las relaciones entre los distintos obreros. Asistimos a discusiones sobre la productividad en la obra. En un momento unos antiguos albañiles que están viendo la obra comparan las antiguas técnicas constructivas con las modernas.

También se puede observar cuales son las condiciones de seguridad laboral, la ausencia de arneses, los andamios.

Cuando se encuentran los primeros restos de la necrópolis, aparece el miedo a la paralización de la obra y la perdida por parte de los obreros de sus puestos de trabajo.

2.2.7. Religión

El propósito del director parece ser el mostrarnos el hecho de que diferentes religiones no suponen diferente forma de afrontar la vida. Si bien la película ni escenifica, ni dramatiza nada que no haya sucedido en la vida real, es cierto que sólo selecciona de lo rodado aquello que quiere que veamos, pese a lo cual no nos es difícil observar la intencionalidad moralizadora del director.

En la secuencia en la que se descubre el cementerio romano, dos mujeres una musulmana y otra católica hablan sobre lo igualitario de la muerte, católica: "*no vale enfadarse, si mira lo que somos*"; musulmana: "*todo el mundo cabe en el mismo agujero, tanto ricos como pobres*"; católica: "*ahí no hay distinciones*"

En la relación entre los dos albañiles, el gallego y el marroquí son continuas las alusiones sobre todo del segundo a la necesidad de pensar en la trascendencia y lo importante de la moralidad para poder sobrellevar la vida. Por parte del católico, no parece existir ningún deseo de plantearse la vida desde una óptica religiosa y rehuye cualquier conversación de tipo filosófica, ética o religiosa.

Entre los dos musulmanes que trabajan en la obra tampoco se establece una conversación de carácter religioso, no se observa en ningún momento que realicen la oración preceptiva, siendo esta hecha en cinco ocasiones a lo largo del día parece extraño que no aparezca en la película. El único detalle que se puede advertir es la negativa del más joven a consumir alcohol, y como ya hemos referido no esgrime motivos religiosos. Puede parecer que el hecho de encontrarse fuera de un ambiente musulmán relaje las costumbres, y aunque esto sucede en los inicios de una estancia fuera del país, lo usual cuando son periodos de larga duración es un rebrote de religiosidad que reafirma la personalidad frente a la cultura del país de acogida.

El respeto a los muertos por parte de algunos vecinos que piden que no se edifique sobre el yacimiento, porque en el fondo es un cementerio y la personas que yacen en el merecen respeto, pone a los viandantes frente a una paradoja a la que los arqueólogos no parecen enfrentarse: si un yacimiento arqueológico en el que se encuentra la necrópolis, es susceptible de ser estudiado sin tener en cuenta las creencias de quienes lo formaron y quienes lo ocupan.

4. Análisis el lenguaje cinematográfico

4.1. Mensaje elaborado

Conviene resaltar que el film pese a usar la técnica documental, tiende a la dramatización de los comportamientos de los personajes que aparecen en la película.

Según manifiesta el propio director existe un trabajo detrás de las cámaras en el que tanto él como su equipo hablaban durante horas con cada uno de los personajes previamente a filmar las escenas en las que aparecían, se hacía hincapié en que no se actuase, pero si es cierto que la preparación previa conlleva un proceso de preselección e incluso una preelaboración por parte de cada uno de los personajes que confiere a las filmaciones altas dosis de subjetividad.

4.1.1. Guión. Asunto

No existía un guión elaborado con anterioridad al rodaje de las escenas, pero tampoco nos enfrentamos a un producto sin elaboración del tipo *reality show* en su sentido estricto.

La única premisa preexistente era el enclave y el asunto a rodar, la reconstrucción de un inmueble en el Barrio del Raval de Barcelona durante todo el proceso.

El asunto principal es la de la reordenación urbanística de un barrio histórico situado en el centro de la ciudad, que ha sufrido un deterioro significativo. Aunque también muestra un asunto de actualidad como es la imposibilidad de tener una vivienda digna dada la carestía de los pisos. Esta carestía es debida, o casi más correcto sería decir, atribuida, sobre todo al alto precio del suelo edificable, lo que favorecería el uso de suelo urbano de barrios degradados.

4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

José Luis Guerín es uno de los pioneros en España en el uso de lenguaje documental en la creación de películas. Pese al carácter documental todas ellas tienen un claro contenido sentimental. Inició esta faceta cuando aún el documental se encontraba fuera del circuito comercial. En su cine se encuentran referencias continuas a clásicos de cine. Es un director con un intenso contenido lírico en sus creaciones, por lo que *En construcción* es una mirada poética a la situación vital de un barrio marginal.

4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje

El rodaje duró aproximadamente tres años, durante todo este tiempo, además de seleccionar a los personajes que dieran un hilo argumental a la totalidad del metraje, se seleccionaron los puntos de vista que permitían crear del propio edificio un personaje con su visión propia de lo que alrededor iba sucediendo.

Se utilizaron largos planos secuencia que confieren a la narración la sensación de ser un fragmento de la vida, e incrementar la autenticidad de la historia.

La cámara se sitúa en numerosas ocasiones en el interior de habitaciones y mira al edificio a través de la ventana que se encuentra presente como el elemento que marca una línea divisoria en palabras de Jordi Balló[319] "*la ventana no es la puerta, no supone un tránsito físico sino un itinerario mental [...] los personajes no nos conducen únicamente la mirada hacia lo que está ocurriendo fuera, sino que reclaman una penetración interior*".

El espectador se sitúa siempre con una mirada de cámara subjetiva, esto es, la cámara se encuentra en el mismo punto de vista del espectador, mira con aleatoriedad, pero con intención. Por lo

[319] Balló, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, pp 21-22.

que el mensaje parte de la reflexión que sobre lo visto tiene cada uno de los que miran a través del objetivo.

La iluminación natural sin uso de focos o artificios permite una relación más directa con lo filmado. Sensación que se acrecienta con el uso de cámaras de vídeo digital, que confieren un cromatismo a la película similar al que estamos acostumbrados a ver en televisión, es decir a lo inmediato, que da la sensación de ser lo real. El cromatismo cinematográfico se asimila en la actualidad más con un carácter literario que con una relación directa con el mundo circundante y real.

4.1.3.1. Datos visuales o formales

Se utilizan un montaje complicado, hay una presencia de elementos retóricos, como puede ser la presencia de planos con imagen fija, y planos con un claro compone estético.

La mirada del edificio hacia el exterior va más allá que la de los habitantes del barrio ya que llega incluso a ver los relojes de los edificios bancarios situados en la Plaza de Cataluña, sobrepasa apenas el borde que marca un tipo de vida completamente diferente en el que se encuentra inmerso, es una mirada lejana a una ciudad burguesa que se encuentra a tan solo quinientos metros.

El barrio presenta un aspecto de abandono casi absoluto, remarcado constantemente con planos de desconchados en las fachadas, secuencias de derribo, tanto del edificio en construcción como de las fincas cercanas. El director marca un paralelismo entre las fachadas de las viviendas y los rostros de los vecinos marcados por el paso del tiempo.

4.1.3.2. Iconografía

Los personajes que aparecen muestran características que pueden ser casi genéricos en el mundo occidental, presentan a ancianos dementes, inmigrantes, amas de casa, drogadictos que habitan un suburbio barcelonés, pero que podrían pertenecer a cualquier metrópolis europea.

Resulta muy significativo el cartel anunciador de la remodelación la Plaza del Raval que muestra una serie de elementos pertenecientes a un barrio burgués: palmeras, boulevard central, fachadas uniformes.

4.1.3.3. Contexto social y cultural

La película ilustra la vida en un suburbio de finales del siglo XX en el que conviven ancianos emigrados en la década de los cincuenta, con nuevos emigrantes extranjeros y con marginados sociales.

El lenguaje que utilizan los personajes al no pasar por el filtro del guión nos muestra la pobreza de vocabulario de personas sin formación. El uso de lenguas vernáculas está extendido, la lengua de uso común es el castellano y no el catalán.

Durante toda la película abundan las noticias que a través de radio o televisión se van emitiendo. Son casi una voz en off que ayuda contextualizar en el panorama mundial la narración particular. Oímos noticias referentes a la Guerra de los Balcanes, a cuales son los planes urbanísticos del consistorio de Barcelona, nos relatan una encuesta sobre las preocupaciones cotidianas del ciudadano español, pero también la televisión emite un programa con la noticia del descubrimiento de la necrópolis romana, lo que sitúa al barrio en el mundo.

5. Análisis de imágenes

	Fotograma 1 En el inicio de la película podemos ver una serie de imágenes documentales de los años cincuenta de entonces llamado “Barrio Chino”. La condición de barrio portuario siempre ha sido tenida en cuenta y en este caso podemos ver una panorámica del Puerto de Barcelona.
	Fotograma 2 La ciudad se sitúa en la otra parte del barrio, que actúa como bisagra entre esta y el puerto.
	Fotograma 3 En los años cincuenta el barrio se hallaba muy poblado, fue punto de llegada de muchos inmigrantes, vio elevada las alturas de sus inmuebles mientras sus calles continuaban siendo estrechas, la densidad de población era muy elevada, y el estado de conservación de las fachadas dista mucho de la actual imagen.

	Fotograma 4 En el barrio se mantenía una elevada actividad comercial, de ocio y servicios.
	Fotograma 5 La edad de la población era sensiblemente inferior a la actual, con muchos niños. En la actualidad la población inmigrante extranjera a supuesto cierto rejuvene-cimiento a una población que se hallaba envejecida sensible-mente.
	Fotograma 6 Era el foco de ocio nocturno más importante de la ciudad e incluso uno de los mayores de toda España.

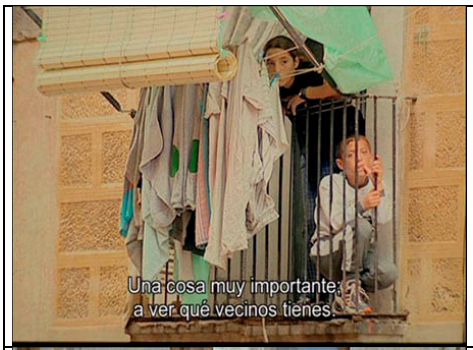
	Fotograma 7 El barrio era habitado mayorita-riamente por emigrantes procedentes de Andalucía, Murcia y otras regiones interiores de España.
	Fotograma 8 Era uno de los barrios más populosos de la ciudad de Barcelona.
	Fotograma 9 En determinadas zonas la prostitución convivía sin mayores problemas.

	Fotograma 10 Abundaban los locales denominados “Casas de citas”, eufemismo con el que se denominaban los prostíbulos.
	Fotograma 11 En la actualidad el barrio se ha pasado a denominar “Raval” y está rodeado por infraestru-cturas modernizadas y zonas que ha mejorado urbanísti-camente mucho más.
	Fotograma 12 Persiste el fenómeno de la prostitución, pero como se comenta en la película este se ha degradado cualitativamente. En la actualidad las mujeres que la ejercen son en una gran mayoría drogadictas, ya no existen locales específicos sino que se trata de una actividad callejera.

	Fotograma 13 Existe poca población infantil y apenas lugares adecuados para su ocio. La llegada de inmigrantes africanos y asiáticos a supuesto un aporte de población más joven.
	Fotograma 14 El aspecto exterior de las calles sufre un deterioro considerable, y como en otros barrios de la ciudad hay dejadez por parte de las autoridades municipales.
	Fotograma 15 En la actualidad la carestía del suelo edificable y la situación céntrica del barrio ha potenciado cierta rehabilitación de inmuebles.

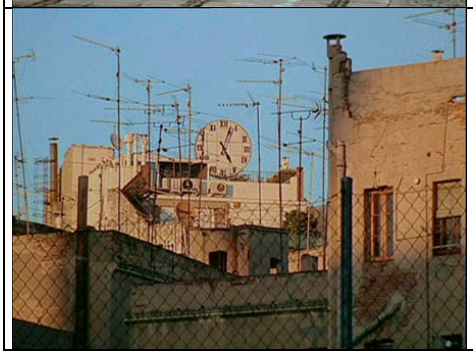
	Fotograma 16 Las calles han perdido su populosidad y muestran peligrosidad frecuentemente.
	Fotograma 17 El envejecimiento de la población es considerable sobre todo a partir de que las segundas generaciones de los inmigrantes que poblaron el barrio durante las décadas de los cincuenta y sesenta lo abandonaran para ir a residir a barrios suburbiales.
	Fotograma 18 El descubrimiento de una necrópolis de origen romano supone un acontecimiento en el barrio. Y es muestra de la antigüedad del poblamiento en la zona.

	Fotograma 19 Las promociones inmobiliarias en la zona han aumentado considerablemente en los últimos años.
	Fotograma 20 Pese a ello el barrio muestra una imagen general de abandono.
	Fotograma 21 Los balcones son parte importante en la sociabilidad de los habitantes.

	Fotograma 22
	Son el elemento que propicia la prolongación de la privacidad de la vivienda en la calle.
	Fotograma 23
	Tienen un uso como tendederos que en un momento de la película nuevos residentes denostan aduciendo que contribuye a afear la imagen de las fachadas.
	Fotograma 24
	Las rehabilitaciones varían sustancialmente la fisonomía de las viviendas.

	Fotograma 25 La abundante mano de obra no especializada procedente sobre todo de los países del este de Europa y del Norte de África, han favorecido el beneficio de la actividad inmobiliaria. Puede decirse que España va camino del monocultivo basado en la actividad de la construcción.
	Fotograma 26 En la película asistimos a la convivencia entre los inmigrantes procedentes de otras comunidades españolas, llegados mucho tiempo atrás y con un grado de adaptación a la comunidad de acogida ya definido y los recién llegados extranjeros.
	Fotograma 27 Durante el proceso de rehabilitación del inmueble la película documenta las formas de trabajo utilizadas.

	Fotograma 28 Se respetan las fachadas pero el interior se rehace completamente.
	Fotograma 29 Los accidentes laborales son muy frecuentes y la seguridad en las obras no siempre se establece con la prioridad adecuada como muestra esta imagen.
	Fotograma 30 La película intenta establecer una identidad para el inmueble en construcción, sitúa la cámara como si de los ojos del mismo se tratara para recoger el entorno.

	Fotograma 31 En los procesos iniciales las obras suscitan la curiosidad de los viandantes, y se establece una relación entre la obra y el exterior.
	Fotograma 32 Cuando la obra va ganando altura, es con las viviendas adyacentes con quienes se establece esta relación. En la película se ejemplifica con las conversaciones entre una joven que tiende la ropa en el balcón y el hijo del capataz.
	Fotograma 33 El reloj que aparece en el centro de la imagen está situado en la Plaza de Cataluña, es un referente en la acción de la película tanto para recordar el paso del tiempo como para significar la cercanía de la ciudad comercial, avanzada y cosmopolita a este barrio marginal.

	Fotograma 33 Las técnicas constructivas están muy documentadas en todo el metraje de la película y sorprenden por su rápida evolución y optimización.
	Fotograma 34 La construcción está situada en un entorno de monumentos que situados en otra zona de la ciudad serían foco de atracción para el turismo.
	Fotograma 35 Todo el film esta repleto de metáforas visuales que le confieren una peculiaridad dentro del género documental, en el que podría parecer inscribirse. La película tiene un argumento no explicito pero que le otorga una coherencia suficiente para inscribirla en el género argumenta. En este caso los vanos representan los ojos del edificio como testigo de la vida del barrio.

	Fotograma 36 En las últimas fases de su construcción el edificio alberga los juegos de los niños del barrio, es refugio de varios “sin techo”, está preparándose para abandonar el barrio y ser entregado a los nuevos propietarios.
	Fotograma 37 La mirada desde los inmuebles cercanos deja de ser cercana o interesada, el edificio ya no tiene ni la forma exterior del resto de construcciones ni albergará a individuos que compartan vida ni construmbres con el resto de los habitantes del barrio.
	Fotograma 38 El edificio pertenece ya a la nueva Barcelona.

	Fotograma 39
	Una vez concluida la construcción el edificio se integra en la ciudad, perdiendo el carácter de “Raval” o barrio marginal.
	Fotograma 40
	Los nuevos propietarios del inmueble son familias acomodadas que pueden llegar a cambiar la idiosincrasia del barrio.

PARTE TERCERA: EL BARRIO MARGINAL: SÍNTESIS

5. EL BARRIO MARGINAL EN EL CINE ESPAÑOL

5.1. Introducción

En este capítulo se sintetiza las informaciones y aportaciones del análisis de las diez películas seleccionadas, sigue el esquema utilizado para la búsqueda de datos en las mismas, y recoge aquellos aspectos que son especialmente significativos o que se repiten en varias de ellas.

El uso del cine como fuente documental para el estudio de los procesos urbanos de las ciudades españolas no ha sido utilizado de forma normalizada. Se trata de una fuente con abundante información elaborada[320], que presenta unos condicionantes de calidad y cualidad, que lo revelan como un instrumento útil para conocer aquellos procesos de difícil reconocimiento en la documentación tradicional[321].

Los estudios geográficos han ido ampliando el campo de análisis, pero como remarca David Harvey: "*Está claro que los procesos urbanos no pueden ser conceptualizados partiendo de nuestras actuales estructuras disciplinarias. Y, sin embargo, no paree que en un futuro próximo vaya a surgir un marco interdisciplinario adecuado, no ya para teorizar, sino ni siquiera para pensar acerca de la ciudad."* [322]. Hemos de añadir que para el estudio de la ciudad se ha de recurrir a la utilización de fuentes que contengan no solo aquellos datos cuantificables, descriptivos y objetivables de las fuentes

[320] CIACCI, Leonardo: *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venecia, Marsilio, 2001, pp. 11-16.

[321] FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 2000, pp. 15-65.

[322] HARVEY, David: *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1992, p. 15.

tradicionales, sino también fuentes como el cine o la fotografía que aportan unos contenidos informativos amplios.

El visionado de cualquier película, representa la posibilidad de tener contacto con hechos vitales de gran importancia a los que no se llega a través de las fuentes tradicionales. Se trata de cuestiones como: la opinión pública, las modas, costumbres, el sentido del humor, etc.[323] Son datos que permiten contextualizar informaciones que trascienden de lo meramente descriptivo. Utilizar un método de análisis pormenorizado permite recaer en aspectos que, si en un principio pueden no tener un gran valor documental inmediato, sí sirven para poder analizar aquellos hechos que requieren un esfuerzo interpretativo por parte del investigador, como son todos los elementos subjetivos, la vida cotidiana, los anhelos, las situaciones de desigualdad entre otros. No obstante debemos señalar que en la utilización del cine español como fuente documental se ha de tener algunas consideraciones previas.

Hasta la década de los años cincuenta no se generaliza la utilización de los llamados "escenarios naturales", es decir, el uso de las localizaciones reales no se hace de forma habitual hasta que no se dan los condicionamientos técnicos necesarios para que sea posible. Esto no quiere decir que en las producciones anteriores la ciudad no sea un asunto relevante, pero son realizaciones que aun hablando de la ciudad y de las historias que en ella acontecen no utiliza con abundancia imágenes reales. Por lo que la parte de objetivación visual de las informaciones contenidas en el argumento no pueden ser contrastadas con recreaciones reales de la ciudad[324].

Otra cuestión fundamental a tener en cuenta en el uso de las producciones cinematográficas es la disponibilidad de material. Es a partir de la irrupción del cine sonoro en nuestro país, en la década de los años treinta[325], cuando los largometrajes generalizan su formato, esto es,

---

[323] SARTORI, Giovanni: *Homo videns, La sociedad teledirigida,* Madrid, Editorial Taurus, 2002, pp. 27-68.

[324] MEDINA DE LA VIÑA, Elena: *Cine negro y policiaco español en los años cincuenta*, Barcelona, Editorial Lalertes, 2002, pp. 33,34.

[325] GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939, Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, p. 28.

películas sonoras, predominantemente con fotografía en blanco y negro, y con una duración aproximada de entre sesenta y cien minutos. Durante la década de los años treinta se producen una media de veinte largometrajes anualmente[326], cifra que se incrementa hasta casi cuarenta en la siguiente década[327], entre cincuenta y setenta películas es la media de producción anual hasta la década de los ochenta[328] y aproximadamente entre sesenta y noventa películas como máximo hasta el año 1992[329] y entre cuarenta y setenta hasta nuestros días[330].

Hasta la década de los años cincuenta se cuenta con poca información contrastada para que un estudio sobre la ciudad permita establecer criterios de búsqueda, análisis y síntesis.

5.2. Información visual objetiva. Morfología

5.2.1. Localizaciones

De las once películas analizadas en el presente trabajo de investigación, seis tienen como escenario Madrid, tres Barcelona y dos otras ciudades del País Vasco. Esta distribución geográfica no es casual, la presencia de enclaves marginales en el cine español presentaría unos porcentajes similares a los que representa esta selección. Tampoco es casual su relación espacio – tiempo, las películas más antiguas están localizadas en Madrid, mientras que en la década de los sesenta y setenta aparece Barcelona como ciudad más representada. En los últimos años la ampliación de escenarios en las

[326] GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *op. cit.,* p. 34.

[327] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", ap. Román Gubern et al., *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995, p. 202.

[328] VALLÉS COPEIRO DE VILLAR, Antonio: *Historia de la Política de fomento del cine español*, Valencia, Ediciones Filmoteca, 1992, p. 12.

[329] RIAMBAU, Esteve: "La década socialista", ap. Román Gubern et al., *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995, p. 402.

[330] HEREDERO, Carlos F., SANTAMARINA, Antonio: *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A., 2002, pp. 183-194.

producciones cinematográficas propicia la aparición de realidades diferentes a la de las dos grandes metrópolis españolas.

El cine español ha tenido a lo largo de sus cien años de historia aproximada dos focos fundamentales de producción: Barcelona y Madrid[331]. Si en un principio fue Barcelona la meca de cine español, la decadencia en que se instala a partir de 1922, traslada a Madrid la capitalidad de la producción fílmica. A partir de la década de los cuarenta comparten con vaivenes unos niveles de producción parejos. El resto de las ciudades españolas presentan un número de producciones anecdótico, solamente Valencia tiene en algún momento cierta industria cinematográfica[332]. Durante las décadas de los años ochenta y noventa, el fomento a la producción cinematográfica por parte del gobierno vasco aumento significativamente el número de producciones en el País Vasco[333].

a) Madrid tiene como localizaciones fundamentales dependiendo de la morfología urbana representada:

a.1) Centros históricos

- Lavapiés. La Plaza de Lavapies; principalmente las calles de Avemaría y Magdalena; las inmediaciones del barrio, la Plaza de Tirso de Molina, Antón Martín; locales característicos como el bar *Económico* o el *Barbieri*. Es el barrio de la inmigración por antonomasia, desde *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950), hasta producciones actuales como *La fuente amarilla* (Miguel Santesmases, 1999) o *Descongélate* (Félix Sabroso y Dunía Ayuso, 2003). Ha representado el lugar de

[331] ROMAN Gubern, MONTERDE, José, PERUCHA, Julio Pérez, RIAMBAU, Esteve, TORREIRO Casimiro: *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995.

[332] FANÉS, Felix: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Ediciones Filmoteca, 1989.

[333] Filmoteca Vasca: *Euskal Zinema*, San Sebastián, Filmoteca Vasca. Gobierno Vasco – Departamento de Cultura y Turismo, 1990.

llegada a Madrid de las migraciones interiores y el paradigma del mestizaje en las representaciones más actuales.

- El Rastro. La Ribera de Curtidores, la Plaza de Cascorro y los alrededores han sido y continúan siendo escenario natural de numerosas realizaciones, *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1954), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1957), *Bajarse al Moro* (Fernando Colomo, 1984),.... El fenómeno de la ***delincuencia*** está asociado a este enclave madrileño. En él se representan tanto las ventas de productos robados en el mercadillo dominical y en los establecimientos allí situados, como es el hábitat natural de maleantes.
- Los márgenes del río Manzanares al sur de la ciudad, el Barrio de Legazpi..., son utilizados frecuentemente para escenificar las situaciones de pobreza.
- Del resto de localizaciones del centro histórico de Madrid que se utilizan ocasionalmente o de forma parcial podemos destacar, el barrio de Embajadores, los alrededores de la Puerta del Sol y de la Plaza Mayor, el Madrid de los Austria,... Suelen ser utilizados para contextualizar la acción en la ciudad histórica, y aunque sin duda en ellos se dan fenómenos de marginalidad no son localizaciones que se asocien a este concepto.

a.2) Suburbios

- El suburbio madrileño tiende a presentarse como genérico. Es decir, no se suele significar a que localización concreta se refiere, en el caso de *Barrio* (Fernando León, 1999) la filmación se efectúo en cinco barrios distintos (Carabanchel, La Elipa, San Blas, Aluche y San Cristóbal de los Ángeles) para ejemplificar sobre el barrio tipo suburbial. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) sucede en el Barrio de la Concepción pero puede ser cualquier otro emplazamiento, en la película no se hace referencia en ningún momento a la localización.
- Los márgenes de la ciudad suelen contener connotaciones añadidas a la significación de marginalidad. La evolución urbana condiciona que los contornos de la ciudad varíen en función de su crecimiento.

- Los llamados barrios de absorción, es decir, aquellos cuya construcción esta fomentada por medidas gubernamentales para reubicar a la población instalada en chabolas, presentan dos connotaciones bien diferenciadas si se trata de producciones de directores afines al régimen o de cineastas "disidentes". En *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), la censura impuso la modificación del final de la película - en el original una vez derruida la casa, el protagonista y su familia se instalan en la vía pública al no poder conseguir vivienda - en el que por imposición a la productora del Ministerio de la Vivienda, familia consigue solucionar el problema al encontrar alojamiento en uno de estos "barrios de absorción" al que se llama "Barrio de la Esperanza". Se representa este tipo de barrio con cualquiera de las edificaciones que se realizaban en esas fechas en la capital. Pero como las localizaciones precisas no son necesarias en los suburbios, la imagen de un barrio cualquiera puede representarlos a todos.

a.3) Chabolas

- Los tradicionales barrios de chabolas: El Pozo del Tío Raimundo, Cerro del Tío Felipe Pío, Cerro de Valderribas, Colonia de la Inmaculada,... no son identificados en los rodajes. No suelen constituir el escenario donde trascurre la acción mayoritariamente salvo en, *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), uno de los pocos ejemplos en los que la acción transcurre en un barrio de chabolas, concretamente en el Pozo del Tío Raimundo. En caso de producciones como *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986) se trata de una reconstrucción muy posterior, que informativamente resulta también interesante. Su proliferación corresponde a la etapa en la que el gobierno, que no podía obviar su existencia, no era excesivamente partidario de su exhibición.

b) Barcelona tiene una imagen más normalizada que otras ciudades españolas. Atendiendo a la morfología urbana representada podemos significar:

b.1) Centros históricos

- El Barrio Chino, en la actualidad denominado el Raval, dentro del distrito de Ciutat Vella, es el emplazamiento característico de la marginalidad en la representación cinematográfica de la ciudad. Presenta unas particularidades que lo convierten en un personaje más de las películas allí rodadas. Su proximidad al Puerto de Barcelona, que le confiere hasta la década de los sesenta un carácter cosmopolita difícilmente igualable, quizá sólo la ciudad franca de Tánger mostraba una idiosincrasia similar. Su significante es sinónimo de prostitución, favorecida por la llegada de los marineros a puerto, pero también por el resto de barceloneses e incluso de individuos llegados de fuera de los límites de la propia ciudad, en un fenómeno precursor del actual turismo sexual. Hasta que inicia su decadencia a partir de los años setenta sirve como escenario de aquellas secuencias en las que se pretende dar una idea de diversión, las "juergas" se ruedan en el Barrio Chino gracias a la existencia de numerosos locales. Tiende a mostrarse siempre populoso y siempre dispuesto a recibir a cualquier hora. A partir de los años ochenta varía su caracterización, es un barrio marginal, en decadencia, con abandono de los inmuebles que presentan un gran deterioro. Sirve de escenario a la representación de la pequeña delincuencia, y en la inseguridad va asociada a procesos de drogadicción. La prostitución ha disminuido y suele tratarse de adictas que no presentan el aspecto atractivo que poseían las "chicas" del pasado. Resulta claro que la imagen del barrio se asocia con cierta idea de nostalgia.

b.2) Suburbios

- Al igual que Madrid los rodajes en barrios de nueva construcción no suelen identificar sus localizaciones, pero podemos distinguir dos tipologías claramente: el barrio obrero, donde residen los trabajadores industriales, en los que podemos ver fenómenos de inmigración, pobreza, pero no de delincuencia y los barrios propios de la criminalidad, que aparecen con la moda de las películas de delincuencia juvenil.

Son los barrios de La Mina, Campo de la Bota, Zona Franca, alrededores del Cementerio de Montjuitch,…

El resto de las ciudades españolas presentan, dependiendo de su tamaño, barrios similares a los descritos para Barcelona y Madrid.

5.2.2. Entorno

El cine es un fenómeno eminentemente urbano, como declara Pierre Sorlin: "*Durante casi un siglo, se han ofrecido películas realizadas en ciudades a públicos predominantemente urbanos, y por lo tanto no es de extrañar que la gran mayoría de relatos cinematográficos se situaran o se sitúen aún en las ciudades*"[334].

La representación del entorno urbano responde habitualmente a una clara intencionalidad en el mensaje que pretende desarrollar el realizador. En el lenguaje cinematográfico son usualmente utilizados los llamados "motivos visuales", son metáforas que contienen una gran significación y cuya codificación es conocida por el público en general[335]. Los motivos visuales de carácter urbano describen una serie de condicionamientos vitales que la ciudad impone a los ciudadanos, son situaciones vividas por el espectador, que se procesan con facilidad, y que permiten participar de la historia representada al darse una relación de familiaridad con el ambiente en el que se desarrollan, y con las condiciones que el medio impone a los personajes.

Los mensajes trasmitidos en las películas de ficción son informaciones elaboradas y tienen una connotación positiva o negativa dependiendo de la intención del realizador. La situación política del

[334] SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Editorial Paidós col. Cine, 1996, p. 112.

[335] BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, pp. 11-20.

contexto en el que surgen las películas influye también en el sentido que adopten los mensajes elaborados. Esto es, la ciudad para los realizadores afines al régimen franquistas presenta unas características favorables a la dictadura. Son lugares donde es posible la vida aristocrática, en ellas se dan unas condiciones de vida mejores evolucionadas que en el medio rural, poseen los atractivos del desarrollo, las posibilidades de progreso personal, el acceso a la cultura y el ocio diversificado, mejores condiciones higiénicas y sanitarias. Los ambientes marginales son sustraídos por lo general a la visión pública, pero cuando aparecen su caracterización dista mucho de ser realista[336].

Usando el término acuñado para determinadas producciones de los años cincuenta, el llamado *cine de la disidencia*, los ambientes marginales permiten con sólo su exhibición ejercer una crítica a los fracasos de la política gubernamental. Además encuentran en los sectores más desfavorecidos de la sociedad la posibilidad de mostrar las contradicciones que la idea de liberalismo capitalista impone en las ciudades, y de qué manera la degradación del modelo urbano que supone el barrio marginal influye en el devenir personal del individuo[337].

La imagen del *pueblo* siempre es antónima de la de *la ciudad*. Puede ser el medio rural mostrado como negativo contraponiéndolo a *la ciudad* como prosperidad, futuro y bienestar. O al contrario cuando se pretende ensalzar la vida sana y honesta del *pueblo* frente a la degradación de la vida urbana.

La degradación que presentan los actuales barrios históricos provoca una visión melancólica y romántica desde las realizaciones cinematográficas. En la representación que se hace de los centros históricos, éstos contienen la idea de ciudad, son su núcleo fundacional y es en ellos donde se encierra el alma y la personalidad de las ciudades.

---

[336] TAIBO I, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*, Madrid, Editorial Oberon, 2002.

[337] MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962)", ap. Román Gubern et al., *Historia del Cine Español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995, pp. 239-293.

Los suburbios a partir del cambio de régimen en España han sido representados en el cine como factorías de delincuentes, drogadictos e individuos frustrados y sin futuro. Las imágenes de los bloques de viviendas llevan asociados de inmediato la idea de entorno hostil[338]. En numerosas escenas los personajes antes de morir o de cometer un suicidio miran las fachadas de los bloques de viviendas, estos planos son rápidamente asimilados por el espectador y han contribuido a incrementar la imagen negativa del suburbio español.

Al inicio de la película *Barrio* se muestra una tipificación de las imágenes que corresponden al concepto marginación. Se trata de una batería de planos que como en muchos otros casos nos describen en pocos segundos cual es el entorno que condiciona la vida de los personajes: una pelea en la calle, un anciano durmiendo en el suelo, dos individuos pidiendo a los conductores en un semáforo, un perro con bozal en actitud agresiva, unos muchachos jugando al fútbol en un descampado, una tremenda acumulación de bloques de viviendas iguales, niños andando sobre unas vías de tren en una zona llena de pintadas, jóvenes consumiendo alcohol en un descampado, una joven rumana vendiendo periódicos a los conductores, gitanos con una cabra, una anciana escarbando en un contenedor de basuras, varias escenas de venta de drogas y como colofón nuevamente los bloque de viviendas.

Algo que la representaciones cinematográficas de los barrios marginales nos muestran es la heterogeneidad del paisaje. En las monografías o estudios sobre los barrios marginales cada tipología de edificaciones se asocia a una morfología de barrio de manera unívoca. Es cierto que en muchos barrios predominan las construcciones de un tipo u otro. Pero también encontramos en centros históricos edificaciones contemporáneas a la narración. Y en suburbios, restos de las casas que formaban parte del núcleo originario de carácter periurbano. Las chabolas o barracas pueden aparecer en poblados aislados o en los márgenes o intersticios de los barrios suburbiales.

Muchos barrios al evolucionar urbanísticamente presentan construcciones diversas, son acumulaciones de diversos tipos de construcciones, pero también de diferentes tipos de situaciones

[338] TRASHORRAS, Antonio: "Érase una vez en el Barrio", Roberto CUETO (coord..) *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, pp. 83-112.

vitales. Pueden perder su carácter marginal al mejorar de forma generalizada la coyuntura económica de sus habitantes, o degradarse por abandono o crisis. Estas variaciones morfológicas son recogidas en el cine, pero también lo son las explicaciones sobre las causas que han motivado los cambios.

En las películas encontramos entornos diferentes, lugares que no son motivo de estudio, pero que resultan emocionalmente imprescindibles, como es el caso del descampado. Los descampados son lugares para el ocio sin intermediarios, sin costes, son propiedad de los que carecen de todo. Son lugares donde se abocan los desechos de una ciudad acomodada, desperdicios que se convierten en tesoros para los marginados. Son incontables las secuencias en las que se muestran grupos de desheredados sociales que recogen las escorias en vertederos, basuras de una sociedad rica que son el sustento de otra pobre. En ellos el paisaje marginal se iguala y globaliza: Madrid, París, Barcelona o Roma no representarían escenarios diferentes. Continuamente se muestran en los filmes estos *espacios marginales periféricos*, lugares entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre zonas industriales o centros comerciales. Los personajes fílmicos, que representan realidades muy concretas, convierten estos espacios en sus lugares de ocio. Las zonas menos civilizadas del mundo occidental son estas periferias de las grandes ciudades, estos *espacios marginales* en los límites de lo urbano donde se dan las verdaderas comunidades libertarias, la única anarquía urbana posible, los únicos reductos donde las leyes que rigen para la ciudad no se pueden aplicar.

5.2.3. Elementos identificativos

Hay que diferenciar entre las localizaciones urbanas de las películas y aquellos lugares que aun siendo reconocibles no son significativos de la imagen de la ciudad donde se desarrolla la película y los iconos que significan la ciudad y que la singularizan. Edificios, fuentes, esculturas públicas o monumentos históricos que han asociado tradicionalmente su imagen al de la ciudad donde están enclavados.

Para hablar de estos elementos identificativos hemos de tratar unitariamente cada ciudad. La lista de ciudades españolas inequívocamente reconocibles por algún hito no excede, si aplicamos un

riguroso filtro[339], de las siguientes: Barcelona, Madrid, Sevilla, Valencia, Segovia, Granada, Ávila, Córdoba, Mérida, San Sebastián, Zaragoza, Cuenca, Santiago de Compostela, Burgos, Teruel, Salamanca, Benidorm y en los últimos años Bilbao, gracias al edificio que alberga el Museo Guggenheim.

Estos iconos urbanos permiten contextualizar la historia y aportan de forma inmediata una serie de informaciones conocidas universalmente y que suponen una facilidad de asimilación de las historias por parte del público.

Con el tiempo estos elementos identificativos de cada ciudad pueden llegar a cambiar. Barcelona, era reconocida inmediatamente en un principio por el Monumento a Colón, más tarde las obras del arquitecto Antoni Gaudi se incorporaron al imaginario colectivo, siendo valoradas en los últimos tiempos como la imagen más representativa de la ciudad: el Templo expiatorio de la Sagrada Familia, la Casa Batlló o la Pedrera. No obstante encontramos también en películas como *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), en las que se utiliza su catedral como elemento identificativo de la ciudad.

En Madrid, se utilizan, la Puerta de Alcalá, el Palacio de Correos, la sede del Ministerio del Aire, la fuente de Cibeles, o el Palacio del Congreso de los Diputados, no solo para identificar la ciudad sino también para remarcar la monumentalidad y grandeza de la capital del reino. Resulta significativo que se retraiga de la imagen del Madrid monumental, el Palacio de Oriente. En efecto, durante la Segunda República Española e inmediatamente después de la Guerra Civil, en los primeros años de la dictadura, no se muestra ya que aún sigue siendo símbolo de la monarquía. Tras años de utilización por el dictador para conmemorar la victoria militar de la sublevación que acabó con la legalidad vigente republicana, su imagen se asoció a la del general Franco aclamado en sus discursos, por lo que tras el cambio democrático su imagen no fue utilizada por ser un icono del anterior régimen dictatorial.

[339] Por riguroso filtro entendemos que sea reconocible de forma inmediata por el común de los espectadores.

5.3. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

5.3.1. Personajes

Los personajes marginales en el cine español son representados de forma muy diversa según: si se tratan de producciones con un intención crítica respecto a la situación social o por el contrario no presentan un sesgo disidente. En estas últimas, los personajes marginales se suelen caracterizar como seres humildes de situación y de carácter, ejemplifican un status de inferioridad. Podemos hablar de dos grados de pobreza, degradación y marginalidad que presentan los personajes: el de los protagonistas y el de aquellos que están peor. Esto posibilita que el espectador valore de forma positiva su situación personal aunque ésta diste mucho de ser óptima. Son ejemplo también del vicio y el pecado, de aquellos comportamientos de los que ha de mantenerse alejado según la moral católica, personajes susceptibles de ser salvados por la acción benefactora de algún religiosos característicos y fuertemente estereotipados[340].

En cambio, para el cine disidente son personajes frustrados, sin esperanza, ni posibilidad de mejora para el futuro. Son presentados como individuos con singularidades y con una descripción más o menos extensa según casos. Cuando se tratan de personajes protagonistas su comportamiento dista de ser heroico, procuran su supervivencia y la de su entorno inmediato. La principal cualidad de tipo moral que exhiben es la fidelidad. Conocen el mundo de la miseria en el que viven, pero no conocen el de la opulencia, sólo lo imaginan, y casi siempre de forma peregrina.

El barrio y su entorno vital, las condiciones en las que se han de desarrollar su existencia son mostradas como el agente activo de las desgracias de los personajes. Abundan las escenas en las que a modo de transición entre una secuencia y otra se intercalan planos de vistas panorámicas de los barrios y con frecuencia se ruedan en momentos de alba o en el crepúsculo para incrementar la carga

[340] *Balarrasa* (José Antonio NIEVES CONDE, 1950) y *El Padre Pitillo* (Juan DE ORDUÑA, 1954)

emocional que aportan los momentos de inflexión. Este tipo de secuencia remarca, como apunta Jordi Balló[341], la influencia que sobre la historia y los personajes va a tener el entorno representado.

La tipología de los personajes marginales es muy amplia, describiremos aquellas que nos resultan más interesantes teniendo en cuenta el tipo de información que contienen. Sin establecer ninguna graduación por nivel de importancia hemos encontrado en el análisis de las producciones analizadas los siguientes personajes: el ama de casa, el delincuente juvenil, los ancianos, los jóvenes ambiciosos, los emigrantes.

a) El *ama de casa*: son numerosísimas las representaciones que de este rol femenino se han hecho en el cine español. Sin embargo no son tan frecuentes los papeles protagonistas asignados a mujeres cuyo rasgo definitorio sea el de ocuparse del hogar, y apenas encontramos heroínas del hogar en el mundo marginal. Es por esto que *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), nos resulte especialmente valiosa como reflexión acerca de la mujer, madre y ama de casa.[342] En la inmensa mayoría de las producciones en las que aparece esta figura, el rol se describe muy someramente. La abnegación es la principal característica que presentan en la mayor parte de las producciones en las que aparecen. Suelen presentar una falta de caracterización mayor que los personajes masculinos: tienen un leguaje reducido, falta de ambiciones personales, sus anhelos van referidos a sus hijos o su marido y son normalmente prescindibles para el desarrollo de la historia. En muchos casos presentas connotaciones negativas, ya que suelen provocar, de manera censurable, el comportamiento de sus parejas (en *Surcos*, Pilar a Pepe, en *El pisito*, Petrita a Rodolfo, ...). En las producciones más recientes son representadas como seres sometidos a situaciones límites de forma continuada.

A diferencia de las amas de casa de clase social media o alta:

- Raramente se les atribuye atractivo personal, son mujeres de mediana edad, generalmente mal vestidas.

[341] BALLÓ, Jordi: *op. cit.,* p. 184.

[342] Remitimos al comentario de esta película para la caracterización del papel que nos ocupa.

- Pueden encargarse de la administración de la economía doméstica, son los hombres, los cabeza de familia, los que se encargan de ello.
- Con cierta frecuencia se les representa, y cuando esto sucede la intensa gravidez no se oculta.
- Pueden aparecer amamantando a los hijos.
- Soportan palizas de sus maridos.
- Nos se las considera como individuos, pueden llegar a perder el respeto por parte del resto de componentes de su familia.
- Presentan con gran frecuencia una apariencia de agotamiento y cansancio que se convierte en característica inherente a ese rol.

b) La figura del ***delincuente juvenil*** aparece por primera vez en las producciones de los años cincuenta que intentaban reflejar la problemática social de nuestro país. Producciones como *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Segundo López*, *aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959) o *Los chicos* (Marco Ferreri, 1960). Son considerados victimas de la situación de pobreza tras la Guerra Civil. Tratan siempre de salir de la situación en la que se encuentran. En las producciones más moralistas son los que hay que salvar, han sido maltratados y han sufrido privaciones importantes, por lo que suelen ser maltratadores. Aparecen como componentes de grupos heterogéneos, algunos presentan rasgos definitorios pero en general son personajes muy similares unos a otros. La delincuencia es "el camino fácil" en las producciones más conservadoras. Durante las siguientes décadas continúan apareciendo jóvenes que hacen de la delincuencia su *modus vivendi*, pero se trataba más de personalidades muy acusadas, no paradigmáticos, y más instalados en las comodidades de unas actividades ilegales, pero lucrativas, que víctimas de una situación coyuntural que propicia su marginalidad. Es a finales de la década de los setenta cuando reaparecen con fuerza estos personajes como protagonistas de numerosas realizaciones[343]. Son jóvenes de entre trece y dieciocho años, es decir, de menor edad que en las películas de años anteriores y con una vocación delictiva más determinada. Presentan conductas muy

[343] En el comentario de la película *Perros Callejeros* enumeramos algunas de las más significativas de estas producciones.

violentas y una ausencia completa de remordimiento por sus acciones. Ya no tienen como anhelo cambiar de vida, sólo viven la vida que les es posible dado los condicionamientos que les impone su lugar de nacimiento.

c) Los ***ancianos:*** son junto a los niños los personajes que se presentan como los más débiles de la sociedad marginal. Los ancianos pierden parte de sus funciones sociales, no aportan ingresos económicos significativos. Tienen graves problemas de soledad y de afectividad. Estos se agravan cuando el individuo ha pasado la mayor parte de su vida, sobre todo su etapa formativa y productiva, en un medio rural y ha de enfrentarse en su vejez a un medio considerado hostil como es la ciudad. Suelen dar una visión más descarnada de la vida en la ciudad, sus reflexiones nos aportan una mirada crítica sobre los beneficios de la vida urbana. En este sentido resulta muy interesante el personaje de *la abuela* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto*? y el abuelo de Javi en *Barrio*.

d) ***Jóvenes ambiciosos***: Son aquellos que entienden que su situación de marginalidad puede ser temporal y dedican todo su esfuerzo a conseguir salir de esta situación y ascender en el escalafón social. Un ejemplo acertado es el protagonista de *El último sábado*, socialmente encarna un tipo de joven característico de Barcelona. Son jóvenes con ambiciones, y en este caso pocos escrúpulos, que creen que aquello que quieren lo pueden conseguir. Barcelona es la ciudad, donde suelen desarrollarse este tipo de historias, frente al pesimismo endémico de Madrid y el imposibilismo que representa la vida de provincias. No es un tipo de personaje exclusivo del cine catalán pero abunda en este más que en las producciones de otros lugares de España. Otras películas que ejemplifica esta situación es *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963) o *El espontáneo* (Jordi Grau, 1966). La ambición en la mujer no está presente de forma significativa, sólo a partir de la década de los años noventa se inicia un cambio en el rol femenino, en películas como *Antártida*[344]*, Mujeres al borde de un ataque de nervios*[345]*, Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*[346]. Algunas actrices con su idiosincrasia marcaron

[344] *Antártida* (Manuel HUERGA, 1995)

[345] *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro ALMODÓVAR, 1988)

[346] *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995)

personalidades especiales en los papeles representados, entre otras cabría significar a: Conchita Montes, Sara Montiel y Analía Gadé.

e) *Los emigrantes*: El emigrante español que se traslada del campo a la ciudad atribuye la pobreza a la situación del campo. La ciudad tiene el atractivo de la prosperidad, pero sobre todo permite la huida del hambre. El campo es cuna de paro y la idea de que en la ciudad existe trabajo para todos es común entre los inmigrantes. Llegan dispuestos a trabajar en lo que sea, como se puede observar en la escena habitual en la que se muestra al recién llegado a la ciudad, al día siguiente, temprano, que se dirige sin perder un solo instante a conocer la ciudad, a buscar trabajo. Se presenta en obras, fábricas o tiendas, ofreciéndose a realizar cualquier tipo de trabajo. No existe diferenciación racial que permita la identificación física de los personajes inmigrantes, pero sí son caracterizados para su diferenciación, se trata de los "pueblerinos": traje oscuro, camisa abrochada hasta el último botón, boina, alpargatas, …. En una mayoría de los casos la prosperidad se busca no tanto para los progenitores como para sus hijos, ya que existe el convencimiento que en el campo no hay futuro para ellos.

El cine nos recuerda tipos de personajes característicos de una época que se olvidan como: la hija que queda soltera para cuidar de los padres durante la vejez; el casero sin escrúpulos que amasa riquezas a costa del penar de los pobres que malviven en sus propiedades; la pariente pobre y desamparada al borde de la línea de la cordura.

En el presente estudio no se analiza el rol femenino en la filmografía española. Si cabe indicar que el papel de la mujer en la sociedad queda documentada suficientemente en las producciones españolas, aparece el reflejo de la vida de las mujeres en los años de discriminación del siglo XX cuando jurídicamente estaban vinculadas a la tutoría de los varones.

5.3.2. Formas grupales

5.3.2.1. Familias

La representación que se hace de la familia en la cinematografía española es bastante homogénea, como lo ha sido la estructura de la familia española hasta nuestros días. Si bien el análisis efectuado por los cineastas de la familia, como núcleo vertebrador de la sociedad tradicional española, ha sido fecundo y nos permite seguir durante el siglo de historia del cine las variaciones que esta ha experimentado.

Durante la década de los años treinta, con el advenimiento de la Segunda República, el cine que se revela como un excelente difusor de las ideas y permite el progreso cultural de masas de población analfabeta o de escasa formación. Son numerosas las películas que empiezan a difundir nuevas imágenes de la mujer, de las relaciones sociales y por supuesto del papel de la familia tradicional. Producciones como: *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáez de Heredia, 1935), en la que la protagonista es madre soltera, pero rehace su vida con su novio y en la que no hay ningún tipo de juicio moral sobre la conducta de la protagonista, sino que se reprueba la conducta de los padres que someten a una vida desgraciada a su hija por intentar ocultar su "desliz" a la sociedad que condena toda conducta fuera de la moral tradicional; *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935) que por celos infundados condena a su esposa y a su hijo a una vida de mendicidad, en ella se muestra como, de la conducta de un cabeza de familia tirano, resulta la desgracia del resto de los familiares; en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) se muestra la posibilidad de un matrimonio interclasista e interracial. En estas y otras producciones encontramos reflexiones sobre la influencia negativa que la familia tradicional, con sus rígidas normas, impone a los individuos.

Durante la siguiente década el cine se encarga de rehacer la imagen de la familia tradicional. Se hace exégesis de los valores fundamentales de la familia y sobre todo del rol de la mujer en la nueva sociedad española que debe ser motivo de replanteamiento. El tema de la honra de la mujer vuelve con fuerza a las pantallas y asistimos a la pérdida de independencia de las heroínas de las películas. Siguiendo esta pauta hay producciones como: *Raza* (José Luis Sáez de Heredia, 1941) en el

que el guión de Francisco Franco pretendía establecer el canon de cómo se habrían de tratar asuntos como "la Guerra Civil" o "la familia española; y como Alma de Dios (Ignacio F. Iquino, 1941), de la que más tarde se efectúa el correspondiente análisis de este film; *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde), en el que la idea falangista del influjo negativo de la ciudad en las familias nos presenta a un religioso que se encarga de recomponer su situación familiar; *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) en la que una madre desnaturalizada abandona el núcleo familiar y trae la desgracia para sus componentes.[347]

En la década de los cincuenta aparece nuevamente el tema familiar desde una óptica diferente. Suele mostrarse una familia nuevamente tradicional y cohesionada que se enfrenta a numerosas vicisitudes provocadas por la coyuntura económica y social en la que se encontraba España. En *Esa pareja féliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) se encuentra una pareja obrera con sus necesidades y anhelos, sometida a todo tipo de carencias (vivienda, trabajo, dinero…) y que no pueden encontrar más que salidas extravagantes o absurdas (concursos radiofónicos o cursos de aprendizaje profesional por correspondencia). En *El Inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) la pareja protagonista pierde su hogar a consecuencia de una orden de desahucio por el derribo de su vivienda que amenaza ruina. Por su parte, la mirada que sobre la familia española efectúa el realizador italiano Marco Ferreri en *El cochecito* (1958) y en *Los chicos* (1959) revela otros aspectos característicos de la idiosincrasia de la familia española.

A partir de los años sesenta la familia española ya está plenamente definida y descrita, pero no deja de aparecer como elemento fundamental en la filmografía de nuestro país. Cabe destacar como referencia significativa la serie de películas que sobre la "familia numerosa" se ruedan en pleno fenómeno del *Baby boom*; entre las que destacan *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965).

Las familias que habitan los barrios marginales muestran una necesidad de unión frente a sus carencias. Lo económico es un factor de cohesión fundamental. En los periodos de dificultad para

[347] Los ejemplos resaltados de cada década no pretenden ser una relación exhaustiva de las producciones que abordan la cuestión familiar, sino mostrar los diferentes enfoques desde los que se ha abordado el asunto.

encontrar viviendas (los años cincuenta y en la actualidad) se hacinan, ya sea realquiladas antaño o en la vivienda familiar hasta edades avanzadas en la actualidad. También se mantienen fuertes vínculos familiares durante la adolescencia por la dependencia económica que presentan los miembros más jóvenes.

Los procesos de desintegración familiar también son asunto fundamental en el cine español, se aborda tanto las historias de familias concretas como la degradación de la institución familiar.

Las familias provenientes de ambientes rurales que emigran a la ciudad suelen sufrir procesos de desmembración que se explican por las diferentes aspiraciones de sus componentes.

En numerosas historias sobre individuos marginales las familias aparecen como quimeras salvadoras, en ellas reside la última o la única oportunidad de aquellos que han perdido cualquier otra posibilidad de auxilio.

Las familias, en determinados ambientes inmersos en la delincuencia general, son también representadas como condicionantes negativos en la formación de sus miembros.

5.3.2.2. Otros grupos

La importancia del grupo en la vida social y en la supervivencia individual en los barrios marginales se muestra en cada producción. No se concibe la organización social del barrio marginal fuera del grupo. El grupo es garante de la integridad de sus miembros, facilita la sociabilidad de los individuos, que difícilmente pueden integrarse en otros ambientes que no sean aquellos de donde proceden, dado el grado de conocimiento que de los mismos poseen.

Los grupos pueden tener como objetivo delinquir, y de hecho la fuerza de cohesión que mantienen se debe a la necesidad de confianza mutua para cometer con éxito el delito. Pero nunca es este el factor de unión principal, es el propio barrio. El transcurso de la vida en el barrio impide salir de

él, y fuerza que sus habitantes deban de compartir experiencias y vivencias con sus vecinos. *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) es la película paradigmática de este fenómeno y aunque son numerosas las producciones en las que se describen los grupos en los barrios marginales, esta es su mejor reflexión global y nos permite conocer muy profundamente las estructura y comportamientos que se dan en ellos.

5.3.3. Procesos sociales – Códigos de conducta

El cine, junto a la literatura, se muestran como las únicas fuentes capaces de ilustrar sobre las cuestiones de las que no queda rastro documental. Son las concernientes a los usos y costumbres sociales, a las relaciones personales y a los códigos que las rigen.

La subjetividad es el rasgo fundamental en la percepción de estos fenómenos. Por un lado la elección de los asuntos a desarrollar por parte de los cineastas ya impone una carga subjetiva, a lo que hemos de añadir su formación, el contexto social en el que se desarrollan, la legislación vigente con su imposiciones vitales y la posibilidad de mostrar estos procesos con libertad de expresión.

Analizar la veracidad de cada uno de los tipos de conducta y de relaciones sociales que se representan en las películas que tratan “lo marginal”, nos llevaría a interrogarnos sobre el propio concepto de verdad.

Debemos por lo tanto acotar el ámbito de análisis. Por una parte, en las películas se encuentran asuntos que son del interés personal del director o del guionista. En estos casos las informaciones que se ofrecen están condicionadas por la personalidad de estos, pero ello no es motivo que atenúe la validez de las informaciones que ofrecen. Y por otra parte la “opinión pública”, o el conjunto de opiniones que se expresan por el público, aquello que trata de la *res publica*, argumentos de naturaleza pública: los intereses generales, el bien común, los problemas colectivos, las costumbres o las actitudes universales.

Como afirma Giovanni Sartori[348] "*la opinión pública es un dato que se da por descontado. Existe y con eso es suficiente. Es como si las opiniones públicas fueran, como las ideas de Platón, ideas innatas*". La opinión pública tiene dos relaciones diferenciadas, pero de suma importancia para el cine, por un lado acepta que el cine sea el reflejo de las ideas generalizadas de una sociedad, y por ello permite conocer cuales son aquellas ideas que generan de manera colectiva un grupo, una sociedad o una nación; es en este aspecto en el que se basa parte del valor documental del cine. Pero por otro lado el cine es un instrumento de primer orden en la formación de la opinión pública, con una gran relevancia, que sólo pierde con la aparición de la televisión. La propaganda de los gobiernos a través del cine ha sido usada desde los comienzos del cine como espectáculo de masas. Y por esto mismo, el cine sirve para saber cual es el ideario que los gobiernos intentan imponer a los gobernados.

Son innumerables los mensajes lanzados a través del cine, así como las opiniones recogidas en las películas. Hacer su inventario pormenorizado excede el objeto de este trabajo, pero si resaltar algunos aspectos destacables:

- En los barrios marginales no rigen las leyes morales de la ciudad. Sus habitantes, sometidos a las más deplorables condiciones vitales, pueden saltarse las convenciones morales que rigen para el resto de los ciudadanos. Pueden verse conductas que no aparecen en otros estratos sociales: relaciones prematrimoniales, cohabitación, adulterio, adicción a drogas,…

- Mientras que para las clases medias o altas, la mayoría de las realizaciones pretenden mostrar una imagen de la felicidad, vidas llenas de sonrisas, relaciones infantiloides, ñoñeria, mitificación de lo aristocrático, exaltación de lo material, valoración extrema del éxito,…, lo triste, lo miserrimo es inherente a lo marginal.

- Se puede constatar que existe una diferenciación en las relaciones sociales en los diferentes territorios que componen España. Se observa una mayor jerarquización de

[348] SARTORI, Giovanni: *op. cit*, p. 73.

la sociedad castellana, no así en Cataluña, País Vasco y País Valenciano, esto es, las zonas más industrializadas, en las que las posibilidades de ascenso social a través del trabajo se muestran más igualitarias en el trato a los individuos procedentes de entornos marginales.

- En cuanto a las relaciones entre ambos sexos, el machismo es la tónica imperante aún en las producciones más recientes. Sólo en las producciones durante la Segunda República Española puede observarse un intento de educar en el sentido de abandonar las concepciones machistas. En este sentido sería muy interesante desarrollar en profundidad el análisis tanto del lenguaje como de las representaciones visuales del sexismo. Algo que ha de resaltarse es la ausencia de condena moral que se observa en las escenas en las que puede verse palizas a esposas, lo que actualmente se denomina violencia de género. Se da hasta los años sesenta la representación de la mujer como una propiedad del varón con la que puede usar los golpes para su educación.

- En cuanto a las relaciones de pareja, la información que se obtiene es tanto cuantitativa como cualitativamente importante.

5.3.4. Otros aspectos sociales

a) Inmigración

La atracción que la imagen de la ciudad tiene en el emigrante rural responde a la idea que se forman las comunidades rurales de la vida en la ciudad. El conocimiento del tipo de vida urbano se adquiere por las referencias de aquellos que ya han emigrado, pero también por la imagen que el cine trasmite de la vida en la ciudad. A este respecto resulta significativo que en el estudio de Miguel Siguan de 1957 sobre el éxodo rural, se planteó la posibilidad de realizar complementariamente a la encuesta a las familias emigradas unos cuestionarios sobre la emigración realizados en los lugares de origen. Dicha

encuesta no llegó a realizarse pero en el estudio se incluye el cuestionario que se preparó. La pregunta número catorce de dicho estudio es "*¿Influye el cine sobre la inmigración?*"[349] . Las declaraciones y detalles sobre la vida de los inmigrantes recogidas en las entrevistas de este trabajo, realizado en el año 1957, resulta de una similitud asombrosa con las producciones cinematográficas contemporáneas. En los casos de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y *El pisito* (Isidoro Martínez Ferry y Marco Ferreri, 1957) las analogías son muy significativas. Por lo que este trabajo ha resultado de gran relevancia para comprobar la realidad de estas historias elaboradas y recreadas con situaciones verificables documentalmente.

Hacia el emigrante siempre se ha mostrado animadversión por parte de los habitantes autóctonos, pero también por parte de aquellos que lo habían sido con anterioridad, reacción de temor ante la idea de que se de una incapacidad de la ciudad de procurar sustento para todos. En *Surcos* en sus primeras escenas tenemos un ejemplo claro de cual era el recibimiento que se le profesaba a aquellos que llegaban a la ciudad. Este sentimiento de rechazo es mucho mayor en Madrid que en Barcelona. En la Ciudad Condal es de mayor relevancia el dato de la integración, es decir, de la asimilación idiomática, en *El último sábado* (Pere Balañá, 1965) al protagonista le preguntan si habla catalán y contesta "no, soy castellano, nacido en Barcelona".

Con respecto a la utilización del catalán en las películas anteriores a la década de los setenta, es más frecuente de lo que cabría suponer. Producciones madrileñas como *Aeropuerto* (Luis Lucía, 1953) o en *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), cuentan con personajes que hablan en catalán. En las producciones barcelonesas se utiliza para diferenciar social y culturalmente los personajes.

A los personajes de inmigrantes se les caracterizaba por el vestir, por el hablar y por el miedo y la inseguridad que la ciudad les trasmitía. Según entrevista a José Antonio Nieves Conde,

[349] SIGUAN, Miguel: *Del campo al suburbio. Un estudio sobre la inmigración interior en España*, Madrid, Junta de Estudios Jurídicos y Económicos, 1957, p. 209.

compraron ropas a transeúntes con las que vestir a los protagonistas para resaltar un aspecto realista[350]. Resulta interesante saber que la representación estereotipada que del "paleto" se hace en el cine no era, siempre, caricaturesca sino que en muchos casos es muy cercana a la realidad de los años cuarenta y cincuenta. Según declaraciones de Jorge Semprun a los refugiados españoles en Paris tras la Guerra Civil Española se les detenía al ser reconocidos por el miedo que les producía el tráfico al cruzar las calles de la capital francesa.

Además de para huir de la pobreza, muchos individuos cambiaros sus residencias a la ciudad para huir de las represalias de sus vecinos por pertenecer al bando republicano durante la Guerra Civil. Para la mujer la ciudad no supone una huida del rol que se le tenía asignado, la ciudad solamente supone cierta mejora en las condiciones materiales de vida y el acceso a algunas comodidades. La representación más típica de inmigración femenina lo suponen "las chicas de servicio", aparecen frecuentemente, tanto como protagonistas como personajes secundarios, a partir de los años sesenta en realizaciones como: *La ciudad no es para mi* (Pedro Lazaga, 1966), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *Como está el servicio* (Mariano Ozores, 1968), *La casa de los Martínez* (Agustín Navarro, 1971).

Los medios por los que llegan a la ciudad los emigrantes presentan algunas características curiosas: En algunos casos la emigración se hace a pié; a Barcelona se llega en muchas ocasiones en barco, sobre todo si es desde fuera de España; a Madrid se llega sobre todo en tren.

Cuando la emigración es familiar, primero suelen emigrar los varones en edad de trabajar y cuando estos han podido conseguir vivienda lo hacen las mujeres. También se da frecuentemente el caso de que emigra la familia completa. Al llegar a la ciudad se dirigen a la casa de algún familiar emigrado con anterioridad. Normalmente las casas de la ciudad tienen peores condiciones que las que dejaron en el pueblo. La emigración no supone a los padres de la unidad familiar un cambio considerable en sus conductas. Su vida social se muestra muy reducida y al trasladarse a un medio extraño aumenta

[350] LLINAS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio de Cineasta*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995, p. 81.

su impresión de aislamiento. No leen prensa, no van al cine. Su aclimatación resulta dificultosa y suelen conseguirla con la ayuda de los hijos. Los ancianos muestran siempre el deseo de morir en el pueblo.

En las producciones actuales la inmigración ha cambiado. Es inmigración de individuos procedentes de países africanos, asiáticos y sudamericanos, que aportan situaciones de multiculturalismo y de diversidad étnica. Igualan el paisaje humano de nuestras ciudades a las del resto del mundo occidental. En general las películas denuncian las condiciones inhumanas tanto en la situación material de estos individuos como el trato que reciben. El cine a servido para acercar la imagen de los inmigrantes, recordar al público que se trata de personas con singularidades e historias personales, cabría significar producciones como: *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Las cartas a Alou*, (Monxto Armendáriz, 1990)

La inmigración es el fenómeno que marca el carácter marginal de los barrios con relativa frecuencia, la recepción por parte de las ciudades de población que abandona su lugar de origen huyendo de las condiciones desfavorables conforma grupos humanos homogéneos, con similares situaciones vitales, similares deseos, con mecanismos de defensa que se desarrollas para sobrellevar unas existencias difíciles.

b) Delincuencia

La delincuencia pervive como medida de higiene social. Erradicarla por completo sería universalizar el sistema penitenciario y convertirlo en el entorno para todos, a modo de la sociedad propuesta en *Un mundo feliz* de Aldous Husley o mejor una sociedad vigilada como en la novela *1984* de George Orwell. La delincuencia es parte misma de la vida marginal, sobre su moralidad no hay juicios de valores ni arrepentimiento. Es una forma de "salir adelante", forma parte de lo cotidiano de la misma forma que lo puede ser el trabajo por cuenta ajena.

El cine que transcurre en barrios marginales ha representado sobre todo delincuencia juvenil. En las sociedades modernas cada vez se distancia más el hecho de la madurez biológica, que

coincide con la pubertad, de la madurez social, que sería el momento en que el individuo comienza a adquirir plenas responsabilidades. Por lo que la delincuencia juvenil se incrementa en función de la falta de adecuación entre la posibilidad y el acto de formar parte del engranaje social. Lo delictivo, asimilado a lo irresponsable, se presenta como una de las posibilidades de desarrollo del individuo joven que no encuentra otra solución a su aislamiento social. El grupo es el factor que facilita la incorporación del joven al mundo social, y a través del grupo también al mundo del delito. Los mayores índices de delincuencia se dan en las zonas más urbanizadas. En estas se instalan los mecanismos del delito de forma que las estructuras delictivas perviven gracias a los relevos generacionales.

En el cine aporta como información no sólo la tipología de los delitos, sino la metodología empleada en la ejecución de los mismos. Podemos ver como se asaltan hogares, bares, mercados, con o sin violencia, como es el tráfico de drogas o armas.

El cine durante su historia ha puesto a la vista del público en general procesos o mundos ocultos completamente desconocidos. Muchas películas constituyen un resumen del estado de la cuestión legal alrededor de la delincuencia, son un catálogo de delitos y de cómo como cometerlos, sus penas legales, como evitarlas, etc.

Dentro de la tipología de delitos representados por el cine, la prostitución sería el más numeroso. Uno de los aspectos más relevantes en su representación es la ausencia de condena moral sobre este delito. En la gran mayoría de las situaciones ni se le otorga la condición de hecho delictivo, y por supuesto, no se identifica al "cliente" como el que está cometiendo el delito. En muchas realizaciones la prostitución es mostrado como el castigo que le corresponde a la mujer pecadora, esto es, a la que no ha conservado la "honra", en el cine se repite una historia de forma recurrente: mujer joven mantiene relaciones con su novio, queda embarazada y por cualquier circunstancia del destino no consigue casarse, esto supone su deshonra y la de su familia, su destierro y descenso a los infiernos de la "ciudad", la prostitución y en un alto porcentaje de casos la muerte. La suerte del padre suele ser la contraria obtiene un gran éxito social o económico, hecho que incide aún más en la desgracia de la mujer que no ha podido ser partícipe del mismo al caer en el pecado. Como ejemplo de esto podemos citar: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *Centinela alerta* (Jean Grémillon, 1936), *El padre pitillo* (Juan de

Orduña, 1953). En las películas actuales la prostitución está ligada al mundo de la drogadicción, son mujeres con un deterioro físico considerable.

En las producciones de la etapa de la Dictadura, la ciudad trasmite la idea de peligrosidad, tanto para sufrir los delitos como dada la degradación moral existente en los llamados entonces "barrios bajos" o "bajos fondos", donde el delito es más frecuente que el trabajo honrado, y donde las tentaciones para caer en lo ilícito son constantes, ejemplos podemos encontrar en: *La calle sin sol* (Rafael GIL, 1948), *Los atracadores* (Francisco ROVIRA BELETA, 1961), *Distrito quinto* (Julio COLL, 1957), *Delincuentes* (Juan FORTUNY, 1956), *Camino cortado* (Ignacio F. IQUINO, 1955).

Frecuentemente el botín del delito no es para cubrir necesidades básicas, se recurre al delito para evitar el trabajo, se malgastan para conseguir momentos de opulencia que hagan olvidar la situación de miseria cotidiana. Los pequeños hurtos corresponden a caprichos que los personajes no pueden permitirse, en ese caso se trata de pequeñas revanchas contra la sociedad.

El aumento de la delincuencia que se dio al inicio de los años ochenta, que en opinión de los nostálgicos del régimen anterior era culpa de la "Democracia" fue motivo de un gran número de producciones ya referidas anteriormente.

La delincuencia supone en muchos casos el *modus vivendi* por el que optan un gran número de individuos que habitan los espacios marginales. Moralizar sobre su condición ha sido frecuente en las producciones cinematográficas hasta los años ochenta, ejemplos de otra visión como *Cerca de la ciudad*[351], con una mirada paternal y religiosa, o *Los tramposos*[352], donde aparece con cierta ternura el delincuente de poca monta, son una muestra de la diversidad potencial de miradas que el fenómeno suscita desde el cine.

[351] *Cerca de la ciudad* (Luis LUCÍA, 1952)

[352] *Los tramposos* (Pedro LAZAGA ,1959)

c) Pobreza

La ciudad ha representado durante el siglo XX la imagen de la prosperidad y de la riqueza. La urbanización de la sociedad española se ha producido en parte por la instalación de la industria y más tarde los servicios como motores económicos en sustitución de las actividades primarias y en parte por el atractivo que la ciudad representaba en el mundo rural. La comodidad, las oportunidades de enriquecimiento, el lujo,... es la imagen soñada. La imagen del barrio marginal, de la pobreza, del paro, de la delincuencia se autosustrae para afianzar el convencimiento de que la vida urbana es superior en calidad a la rural. En la actualidad los emigrantes de los países del tercer mundo arriesgan sus vidas para llegar al mundo occidental con la esperanza de vivir de acuerdo a la imagen formada a través de los medios de comunicación (cine y televisión fundamentalmente), sin conocimiento real de lo que será su situación al llegar al "primer mundo". Huir del hambre y la pobreza es el motor de la mayoría de las migraciones humanas.

En las ciudades existen siempre bolsas de pobreza. El grado de la misma depende de la coyuntura general, pero el sentimiento de pertenecer a un estrato social bajo se haya presente en los individuos que habitan en los barrios marginales. Percibir la propia situación vital como pobre no está relacionado exclusivamente con el hambre, el no tener cubiertas las mínimas necesidades vitales es la más extrema de las situaciones del sentimiento de pobreza. La carencia de una vivienda digna es otro de los factores principales para sentir la pertenencia a una situación marginal y de pobreza. En esta percepción influye también la consideración social del entorno inmediato. Los procesos de hambruna pueden haber finalizado pero perpetuarse en los barrios una situación de delincuencia, violencia y degradación de las infraestructuras que configuran los paisajes de la pobreza. Resulta estremecedora la escena de la película *Barrio* en la que los tres protagonistas encuentran un asentamiento humano en una antigua estación de metro abandonada, es una de las representaciones visuales más acertadas de la pobreza que podemos encontrar en la historia del cine.

En el cine se puede confirmar que la pobreza se vive como un estado de ánimo, más que como un estado material. Si se observa cual es el equipamiento de los hogares de los barrios marginales en algunas películas españolas sorprende que los personajes se sientan pobres. Es quizá el temor de no

cambiar nunca, de estar condenados a vivir siempre en una situación conocida. En general los personajes se hallan instalados en la pobreza de manera cómoda, no existe en nuestra cinematografía tipificada la figura del joven emprendedor, tan abundante en la filmografía norteamericana. Solamente en la década de los años sesenta en Barcelona y en los ochenta en Madrid presentan algunos ejemplos de joven que progresa y consigue un ascenso social.

El umbral de pobreza cambia con el tiempo, en las producciones más recientes cuando se muestra un entorno de pobreza se trata de situaciones generalizadas en todos los personajes. Son bolsas de miseria que ya tienen un carácter endémico, se trata de zonas degradadas desde hace décadas y en las que la actuación individual se muestra ineficaz contra una situación estructural. El paro es generalizado, los ingresos son producto de los robos, y éstos no se invierten en la educación de los hijos, ni en la adquisición de una vivienda fuera del ambiente pernicioso, o en un negocio que les permita tener unos ingresos honrados. El único deseo que guía la conducta en este ambiente es el de supervivencia, se crean paraísos artificiales que permitan la huida de la realidad, a través de drogas, o de crear un micromundo particular. El mundo burgués estigmatiza a este grupo de ciudadanos, al que confiere un carácter parasitario del resto de la sociedad. La sociedad no marginal de una ciudad tiene la idea de que estos individuos intentan conseguir su sustento a partir de todos las posibles actividades que surgen en el ambiente urbano, lo que denomina David Harvey "los recursos de la ciudad"[353].

Resulta muy interesante cuando en alguna realización se da el contraste entre los dos mundos, ricos/pobres. Suele hacerse uso de los tópicos más ramplones imaginables, son usualmente visiones de situaciones marginales distorsionadas desde un estadio burgués, malentendidas y excesivamente melodramatizadas, e incluso, muy frecuentemente envueltas de un cierto halo folclórico. La imagen que el individuo marginal tiene del mundo rico es muy parcial y se centra exclusivamente en la sustitución de sus carencias por una situación de extremo bienestar.

[353] HARVEY David: *op. cit.,* p. 97-124.

5.3.5. Relaciones personales: violencia, ocio y lugares de reunión

a) Violencia

El recurso a la violencia y delincuencia en las producciones cinematográficas se utiliza normalmente para activar los mecanismos del miedo en el espectador. Un miedo que traspasa hasta la vida cotidiana y que se instala en el ideario colectivo, gracias a que la situación descrita se presenta como una traslación a la pantalla de una situación real.

El uso de la violencia física en las películas españolas es muy reciente. Llega como consecuencia de la influencia de determinado tipo de producciones estadounidenses. En esta filmografía el término marginal esta indisolublemente asociado al de violencia, en muchos casos el carácter de ésta es extremo. Realizadores como John Singelton o Spike Lee, que han tratado el mundo de los barrios negros en Los Ángeles y Nueva York respectivamente, hacen de la violencia el aglutinante de todas las historias.

En el caso de las producciones del País Vasco, a partir de los ochenta, presentan una juventud violenta. Son la nueva generación que ha surgido inmersa en la violencia. Forman parte de las organizaciones violentas cuando sus convicciones políticas les lleva a ello o simplemente tratan de sobrevivir en un medio hostil. En estas películas resulta explicita, incluso se recrean en su estética. Se muestra aquello que es habitual en determinados ambientes marginales, pero que se encuentra lejos de la visión frecuente del espectador. Lo aplastante de las escenas violentas es un recurso para provocar la intranquilidad en el público y ubicarlo en la situación vital de los personajes.

La falta de amabilidad en el trato y la violencia verbal está presente en toda la filmografía española que trata el hecho marginal. Es el reflejo de una sociedad frustrada, sin porvenir, ni alegrías que descarga la agresividad acumulada en todo momento, se da de manera continua entre los jóvenes que descargan la agresividad en un lenguaje osco. Este tipo de lenguaje se generaliza en las películas españolas de los años cincuenta. Se utiliza la violencia verbal con el similar o inferior, raramente con el que se encuentra en una situación superior. El mal humor como actitud, la dificultad de entendimiento y

la incomunicación es debida a una interiorización absoluta de los sentimientos personales que marcan las relaciones entre todos los personajes.

Cuando el recurso a la violencia física es muy rápido y usual, la violencia verbal no está presente de una forma patente, resulta innecesaria.

b) Ocio y lugares de reunión

A las relaciones sociales en los países mediterráneos se les ha concedido mayor importancia que en otros espacios geográficos. Algunas de las palabras más conocidas del idioma español son "fiesta", "flamenco", "toros",... palabras asociadas a lo lúdico que denotan a esta sociedad como fuertemente predispuesta al disfrute y al ocio.

En los entornos marginales las posibilidades de disfrute del ocio y las posibilidades económicas deberían significar una traba para el desarrollo de una vida social intensa. Como podemos corroborar en la filmografía española no siempre sucede así. Encontramos lugares para la reunión, la sociabilidad y el ocio singulares.

La calle es el gran espacio de la sociabilidad, gran parte de la vida se desarrolla fuera de las viviendas, incluso en aquellos lugares de climatología más desfavorable. Los niños ocupan el espacio público de manera preferente, pero no exclusivamente. Incluso las puertas y aledaños de los bares y locales de ocio son usados prioritariamente al interior de los locales.

Las periferias de las ciudades son lugares de paseo que aparecen con gran frecuencia en las películas españolas. La escena más recurrente es aquella en la que la vista de la ciudad aparece frente a los personajes, mostrándola como la prisión de la que sólo se escapa momentáneamente.

El grado en que participan del carácter urbano condiciona su nivel de calidad como espacio de ocio. Los espacios vacíos pero anexos a las zonas urbanizadas, los descampados, son lugares

fundamentales en las relaciones sociales de los entornos marginales, son paisajes desoladores, en los que se acumulan desechos, frecuentemente cruzados por vías de tren o carreteras, pero en los que la ciudad desaparece, los personajes pueden desarrollar su libertad individual sin la presión de la cotidianeidad, de las leyes, de la civilización y sus agentes y consecuencias. En estos lugares la sociabilidad se puede dar, pero en ellos no es necesario el consumo, son los espacios para una juventud sin recursos.

Aunque sin duda alguna los grandes templos de la sociabilidad hispánica son los bares. Se podría llegar a afirmar que no existe película española rodada en ciudad que no incluya alguna escena que se desarrolle en un bar. El bar es el lugar de la confidencia, de los negocios, el sitio donde matar el tiempo. Los parados salen de sus casas para estar en el bar, podemos ver en *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002). En el cine español podemos encontrar la tipología completa estos locales.

El cine y el teatro, aparecen habitualmente, pero en el hecho de que se haya de pagar hace que, para personajes marginales, éstos sean un producto de lujo y su uso no sea tan frecuente. En el caso de los personajes provenientes del ámbito rural es raro el hábito de frecuentarlos, son los individuos urbanos los que acuden mayor frecuencia.

La sociedad española que paradójicamente se ha ido acercado a una alfabetización universal ha perdido los hábitos de lectura paulatinamente durante todo el siglo XX. La cultura de la imagen ha ido desplazando a la de la palabra escrita. Por este motivo librerías, quioscos y bibliotecas dejan de ser lugar de encuentro como podíamos encontrar en producciones de la primera mitad del siglo.

En el numerosas películas (en varias de las analizadas en este trabajo) podemos encontrar información sobre lugares de reunión muy populares en algún tiempo como fueron los recreativos, bailes o discotecas.

Los mercados aparecen abundantemente en la cinematografía española. Tenemos representaciones de todo tipo de ellos. Es en los pocos ámbitos donde podemos encontrar a la mujer dentro del sistema económico de una manera normalizada.

En las realizaciones ubicadas en Barcelona, aparecen con mayor frecuencia actividades fabriles. Es una de las señas de identidad de la Ciudad Condal, en *El último sábado,* las primeras escenas de la película trascurren en una editorial, de manera casi documental se muestran todos los procesos que de una fábrica de este tipo. Y no sólo esto sino que también aparecen ejemplos de cómo era las relaciones entre los trabajadores y el patrón, así como los movimientos asociativos de los empleados. Tanto el asociacionismo sindical como el meramente lúdico. Es también en Barcelona donde encontramos plenamente integrada en las labores productivas a la mujer.

5.3.7. Religiosidad

Lo religioso en los ambientes marginales no presenta la misma importancia en el devenir cotidiano que la que tiene en estratos sociales más favorecidos. Esto queda claramente reflejado en las películas españolas.

La vida de la sociedad española durante el siglo XX está condicionada por la moral católica, y en las conductas y las formas aparecen frecuentemente símbolos externos católicos. Los personajes ante el peligro se santiguan; las mujeres llevan crucifijos y medallas, que besan en actitud de súplica; cumplen con los sacramentos, aunque en su vertiente más social. Pero también aparecen frecuentemente conductas claramente condenadas por la iglesia católica como son el concubinato, el adulterio, el asesinato o el aborto.

El cine de los años cuarenta fue una exaltación continua de los valores de la iglesia católica, tanto en películas de temática religiosa, como en la presencia de personajes manifiestamente religiosos, tanto regulares como seglares. Lo milagroso, la intervención divina, y todos los niveles de

bondad trascendente aparecen como motor de muchas historias. El vocabulario utilizado hace continuas referencias a fraseología católica.

Los personajes marginales solían ser los receptores de la bondad que emanaban un sin fin de personajes religiosos que se encargaban de la educación y reinserción social de los segmentos más desfavorecidos como en *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952).

Otras confesiones no católicas sólo aparecen en películas españolas a partir de los años 80.

5.4. Aporte documental

El cine español desde muy pronto suscitó, en los diferentes gobiernos, el interés por controlar un medio de comunicación de masas de un potencial informativo cualitativo y cuantitativo muy importante. El Ministerio de la Gobernación en 1912 emite un Real Decreto por el que se impone la primera regulación de las exhibiciones, en el que se insta a los productores a poner atención a la existencia de un público joven, aboga por la búsqueda de lo instructivo y educador en el cine e intenta promover las sesiones especiales matinales. Y al siguiente año instaura la solicitud de censura previa al rodaje. Desde este momento y aún durante la Segunda República española no existe una actuación decidida por parte de los gobiernos sobre el cine, existe una censura nominal que no está lo suficientemente institucionalizada, no hay una legislación que la regule y su actuación es ambigua. Pero es a partir de la sublevación del general Francisco Franco cuando se comienza a institucionalizar el control sobre el medio cinematográfico. Una Orden de 21 de marzo de 1937 creó los Gabinetes de Censura Cinematográfica de Sevilla y de la Coruña. En Orden de 19 de octubre se dispone que estos pasen a depender de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. Y el 18 de noviembre de 1937 otra Orden crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica con sede en Salamanca. La censura definitivamente fue regulada por la Orden de 2 de noviembre de 1938, que establecía una Comisión de Censura Cinematográfica y una Junta Superior de Censura Cinematográfica.

5.3.6. Actividades económicas

"Todo es cuestión de dinero" , esta frase en boca de uno de los personajes del grupo de *Los golfos*, nos significa que son los grupos marginales los que de forma más dura sufren los periodos de crisis y los fracasos de la nueva economía capitalista, liberal y mercantilista a la que incorpora España a lo largo del siglo XX.

La construcción es la principal actividad económica de la que obtenemos información. Los inmigrantes cuando llegan a la ciudad suelen encontrar su primer empleo como peón de obra y más difícilmente en la industria aunque esta presentaba muchas ventajas sobre el peonaje en la construcción, en los años cincuenta, en cuyas producciones encontramos mayor número de informaciones podemos constatar que los personajes preferían la colocación en una industria ya que:

- No solía tratarse de empleo eventual
- Un mayor sueldo. Si como peón en la construcción el salario base era de 1.080 pesetas mensuales, en la industria se podían alcanzar las 2.500 pesetas mensuales
- Había una mayor comodidad en el trabajo
- Se disponía de seguridad y asistencia social.

Las labores relacionadas con el mundo de la construcción aparecen profusamente descritas en un gran número de producciones. *En construcción* es el ejemplo máximo ya que durante dos horas asistimos al proceso de derribo y reconstrucción de un inmueble, y podemos ver con todo lujo de detalles los procesos que ello comporta.

Hasta que no se da la industrialización de España, los lugares de trabajo se muestran como continuación del hogar, son ambientes casi familiares, donde incluso se come, la figura del jefe suele presentarse como la de un "padrecito", no siempre este término tiene connotaciones positivas, al que se le pide consejo dada su supuesta mejor formación y mayores conocimientos de la administración, la burocracia suponía un muro infranqueable para aquellos que no disponían de formación.

La institucionalización de la censura en España supuso la creación de un Archivo en el que se guardase toda la documentación que esta burocracia generase. El archivo pasó a formar parte del Ministerio de Cultura una vez fueron derogadas las leyes que imponían la censura. Este archivo se incorporó recientemente al Archivo General de la Administración sito en Alcalá de Henares dentro de lo que se denomina Fondos de Cultura. La documentación generada durante cuarenta años de censura reglada, se organiza en dos tipos de expedientes, el de censura y el de rodaje. En los primeros se guarda la documentación oficial de censura previa del guión, la deliberación de la Junta de Calificación con la asignación de categoría, los permisos oficiales de rodaje, estreno y distribución y la censura definitiva una vez finalizado el rodaje de la misma. Además contiene también cualquier incidencia que pudiera ocasionar esta gestión, esto es, modificaciones impuestas tanto al guión como al material definitivo, inconvenientes que pudiese plantear las autoridades eclesiásticas o autoridades cualquier instancia de la administración. También los informes de las Delegaciones del Gobierno en las distintas provincias donde se estrenaba el film. Y lo que resulta más interesante, se incorporan a estos expedientes artículos de prensa que contienen no sólo las reseñas cinematográficas de las películas sino también informaciones relativas al estado de la cuestión, a la opinión pública, a la actuación del gobierno en los asuntos tratados argumentalmente en las realizaciones. De este modo se puede encontrar en el expediente de censura de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957)[354], recortes originales de artículos de prensa titulados "Hoy, Día de la Plegaria por la Vivienda" Diario Ya, 11 de enero de 1959, "En España hay un millón doscientas mil familias sin hogar" ABC sábado 22 de noviembre de 1958, "El estado dedica cinco mil millones al año para viviendas" Arriba, sábado 22 de noviembre de 1958. Atendiendo a la documentación que se encuentra en los expedientes de censura de aquellos filmes que tuvieron incidencias con la administración, podemos, no sólo analizar geográfica o cinematográficamente los asuntos en ellos contenidos, sino que se puede también reconstruir el contexto social, económico y político en el que dicho film surge.

Los expedientes de rodaje almacenan toda la documentación administrativa que genera una película durante su producción. Solicitudes de permisos varios, presupuestos, plan de rodaje, licencias de doblaje para las distribuidoras y cuentas definitivas. Pero resulta muy interesante la

[354] Expedientes de Censura números 17284 y 17976 del Archivo General de la Administración.

información que sobre los enclaves de rodaje encontramos en ellos. Estos expedientes nos permiten localizar los lugares donde se han llevado a cabo las tomas que aparecen en las películas. Ello nos permite distinguir entre localizaciones originales y decorados (no siempre resulta sencillo hacer esta distinción).

5.5. Análisis del mensaje elaborado

El cine es, como ya apuntamos en el apartado de Lenguaje Cinematográfico, un conjunto de códigos de diferente naturaleza que lo configuran como un contenedor polisémico de especial calidad, y con grandes similitudes en sus posibilidades significativas al lenguaje poético.

Las informaciones contenidas en una producción fílmica tienen la ventaja de participar de carácter de reproducción fidedigna, al ser una traslación, por medios mecánicos, químicos o digitales, de fragmentos de la realidad a soportes que permiten su reproducción posterior. Esta característica del cine nos permite obtener información morfológica o paisajística objetivable con la realidad.

Pero no es esta la principal ventaja que supone el uso del cine como fuente documental para estudios de ciencias sociales. Es su condición de mensaje elaborado, lo que eleva exponencialmente la calidad informativa de sus contenidos. Es la riqueza que tiene el medio de recoger informaciones que permiten no sólo la obtención de datos sino que posibilitan su posterior análisis.

Ya mencionamos con anterioridad el carácter fundamentalmente urbano del hecho fílmico. Durante todo el siglo de existencia del cine se han hecho películas en ciudades para públicos preferentemente urbanos, por lo que no nos debe extrañar que una gran mayoría de las realizaciones se sitúen en las ciudades y que éstas sean en algunos casos el eje central del argumento de las mismas. Según Pierre Sorlin[355] al reflexionar sobre el movimiento neorrealista italiano y su relación con la ciudad "Considerar que los filmes neorrealistas son documentales no implica minimizar su valor artístico [...] la

[355] SORLIN, Pierre: *op. cit.,* p. 122.

mayoría de las películas neorrealista sugieren y permiten diversas interpretaciones, y dejan que el público descubra aspectos contrastados de la vida contemporánea. La Roma de De Sica[356] no se limita a ser un área edificada y dividida en centro y suburbios. Por el contrario, es un espacio donde las costumbres y las tradiciones se entremezclan con nuevas necesidades y ambiciones, creando así un complejo entramado de relaciones sociales [...] El neorrealismo no agota el tema de la vida urbana y de los cambios sociales en las ciudades, pero ofrece una visión emotiva y coherente de algunos problemas que justifican la larga duración de su éxito" [357]

En España la mirada de muchos directores sobre la ciudad, nos aporta sus reflexiones sobre el hecho urbano. Estas propuestas contienen cargas de emotividad, pero hemos de considerar el carácter artístico de las mismas, son hechas desde una subjetividad que no aminora su valía informativa sino que por el contrario las dota de la calidad de síntesis que contiene toda reflexión artística.

5.5.1. Datos visuales

Son aquellas informaciones que se obtienen del cine atendiendo a su calidad de reproductor de imágenes. Éstas contienen un tipo de información, (ya se ha analizado en el capítulo sobre el lenguaje cinematográfico) en algunos casos objetivo y en otros que necesita de la interpretación del espectador. En este caso, para que la información sea utilizada los códigos de interpretación han de ser universalmente conocidos. El nombre que se ha dado a la codificación de las informaciones visuales varía según los autores consultados pero se pueden aceptar dos denominaciones como las más usuales: motivos visuales y metáforas visuales. La primera de las denominaciones parece otorgar mayor carga de objetividad a los significados contenidos, pero en general se suelen usar de manera similar. Si bien en este estudio se ha diferenciado aquellas informaciones que requieren de una interpretación y que han normalizado sus contenidos, a ellos se hará referencia como iconos visuales.

---

[356] *Ladri di Biciclette* (Vittorio DE SICA, 1948)

[357] SORLIN, Pierre: *op. cit.,* p.122.

El resto de informaciones, no por ello de menor calidad, nos permiten extraer informaciones y conclusiones más inmediatas, son datos visuales que nos remiten a las morfologías, paisajes, descripciones de inmuebles, situaciones o contextos vitales.

a) Los mundos ocultos

Las películas muestran procesos que suceden de forma oculta, en los ambientes marginales, al público en general que no tiene conocimiento directo de ellos. La reiterada exhibición de estas situaciones permiten su paso al ideario colectivo. Por ejemplo, la imagen de un drogadicto preparando una dosis e inyectándosela no es comúnmente vista, por ser un hecho constitutivo de delito sucede habitualmente lejos de la mirada de ciudadano corriente, pero su escenificación cinematográfica y la reiterada aparición en numerosos filmes, la ha convertido en un proceso conocido y que podría ser descrito de forma pormenorizada por un amplio porcentaje de población que no ha asistido nunca a la escena real. Un gran número de situaciones delictivas han sido descritas en las películas e imitadas en la realidad: en los años cincuenta algunos individuos declararon, según relato de José Antonio Nieves Conde, ante el juez que instruía los casos de robos, que tuvieron la idea de robar camiones en las subidas de los puertos de montaña tras haber visto la escena en *Surcos* (1950). La lista de delitos que el cine a contribuido a difundir, puede ser interminable. En algunos casos la violencia generada llegó a crear alarma social, como sucedió con el asunto de la delincuencia generada por el consumo de drogas derivadas del opio o de la coca, que por su carestía obligaba a los adictos a delinquir para obtener el dinero con el que adquirirlas. En los años ochenta proliferaron las películas que mostraron este asunto desde muy diversas ópticas, y que contribuyeron a que el conocimiento del asunto fuera general.

b) La vivienda

Podemos a través de los planos de las viviendas tener conocimiento de cómo han ido evolucionando las formas de los hogares españolas en el último siglo. Incluso gracias a la fotografía podemos recrear cuales han sido las modas, costumbres y usos en su decoración y acondicionamiento. A través de la literatura o el cine se puede obtener información de cómo se desarrollaba la vida en ellas. El cine muestra la ventaja frente a la literatura que supone la reproducción de las imágenes.

El estudio de la evolución de la vivienda en nuestro país no puede ser abordado exclusivamente desde las informaciones que obtenemos a partir del cine, pero resulta de interés remarcar que algunos hitos que han supuesto un cambio fundamental en la organización de los hogares, están abundantemente descritos en la filmografía española:

- La irrupción de la televisión en los hogares españoles cambió tanto la distribución de los espacios en las viviendas como el uso de la vivienda. En *Cartas de España*, José Blanco White[358] describe las costumbres de las familias españolas en el siglo XIX, la siesta, los paseos tras la cena, la asistencia a espectáculos, etc., costumbres que con algunas variaciones habían llegado hasta el siglo XX. La aparición de la televisión en los hogares modificó sustancialmente estas costumbres, cuando se amplió el horario de emisión de programación las familias organizaban sus tiempos de descanso frente al televisor e incluso los ritmos ciudadanos se vieron afectados por las programaciones televisivas, en *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1963), la letra (el recibo mensual) del televisor se paga con la entrada que cobra la protagonista a sus vecinos para poder ver la televisión recién comprada. La televisión ha supuesto la sustitución de la charla en familia por la contemplación pasiva comunitaria.
- Los ordenadores se instalan habitualmente en los dormitorios o en los estudios, desde que a partir de 1996 se generaliza el uso de Internet, ha variado el uso de estas habitaciones. Son un reducto de privacidad mayor, desde el que se mantiene un contacto activo con el mundo exterior.
- Ha aumentado el tiempo de estancia en los hogares, paralelamente al aumento de las comodidades que se instalan en ellas y el abandono de la calle como lugar de sociabilidad en la infancia.

La diferencia entre los hogares de los distintos estratos sociales han variado sustancialmente en el siglo XX, pero se ha de remarcar que la caracterización de los hogares en las

[358] BLANCO WHITE, José: *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

películas es utilizada como un rasgo de dramatización importante. Esto se traduce en que las representaciones de los hogares que aparecen en los filmes pueden no ser totalmente fidedignas. Se representan muy mejoradas cuando son hogares pertenecientes a clases medianamente acomodadas. En relación a la representación de las viviendas de los barrios marginales, en las películas analizadas en este trabajo, solo se puede tildar de no realistas las que aparecen en las producciones del realizador Daniel Calparsoro, en las que el estado de suciedad y decrepitud remarca lo desesperado de la existencia de los personajes, pero dista de ser una situación común.

c) Otros datos visuales

En numerosas escenas de la filmografía española aparecen calles con bastante tráfico, es un fenómeno nuevo en las ciudades, la invasión de los medios de transporte de las vías ciudadanas que presagia el cambio en la morfología de las mismas. También aparecen como información visual medios de transporte desaparecidos como el tranvía, los coches de caballos, carros de tracción humana, etc..

Para remarcar la influencia del medio en el comportamiento se muestran baterías de imágenes urbanas de acumulación de edificios que asemejan colmenas humanas, actos delictivos, mendicidad, vertederos, descampados o la visión de los límites de la ciudad, este recurso permite contextualizar la historia, de manera inequívoca, en un corto espacio de tiempo, la reiteración en diferentes realizaciones de imágenes similares ahonda en la percepción del espacio marginal en el espectador.

En la representación del hecho marginal se utiliza con mucha frecuencia una estética caracterizada por un feísmo premeditado, lejos de una imagen humilde, simple o vacía, se acude a la exaltación del mal gusto, a la acumulación de información, en algunos casos reiterativa.

Para diferenciar la imagen de los barrios ricos de lo pobres, se acude a diversos recursos visuales como pueden ser: la iluminación de la calle es casi inexistente en los barrios marginales, las zonas ajardinadas cuando aparecen muestran signos claros de mala conservación, en los barrios ricos se da una cierta irrealidad en la representación de las infraestructuras que se pueden encontrar en ellos,

frente a esto, la crudeza realista es la característica fundamental de lo marginal como vemos en *Últimas tardes con Teresa*[359].

Los límites de la ciudad en los que se encuentran los dos extremos de barrios residenciales, los complejos ajardinados o los suburbios obreros o perirurales, las fronteras con contienen un alto grado de carga emocional, en ellos se pueden dar los hechos más insólitos como los que encontramos en Maravillas o en Milagro en Milán[360], similar al fenómeno literario del realismo mágico.

5.5.2. Iconografía

El cine basa parte de su inmediatez con el espectador en el hecho de utilizar una serie de metáforas visuales o iconos, sobradamente conocidos por el espectador. Estos iconos permiten que los conocimientos propios de cada espectador se incorporen a lo que en la historia fílmica se narra, confiriendo a la película una cualidad: la levedad, que posibilita un desarrollo exponencial de las informaciones contenidas en el mensaje que se pretende trasmitir. Estos iconos pueden tener un carácter universal o ser muy específicos de una situación histórica, social o cultural.

En referencia a los barrios marginales podemos significar algunos iconos ampliamente desarrollados y normalizados:

a) El inmigrante

Se pueden distinguir dos categorías de inmigrantes representados en el cine español: el interior, esto es, el español que cambia de residencia acudiendo a las grandes ciudades desde el medio rural o desde ciudades provincianas; el extranjero, proveniente de países del Tercer Mundo.

---

[359] *Ultimas tardes con Teresa* (Gonzalo HERRALDE, 1984)

[360] *Maravillas* (Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN, 1980), *Milagro en Milán* (Vittorio DE SICA, Italia, 1951).

En lo referente al primer caso, las películas españolas recogen la figura del emigrante interior hasta la primera mitad de la década de los setenta. Es la figura del popularmente conocido como "el paleto", un ejemplo esperpéntico lo encontramos en la interpretación de Paco Martínez Soria en *Abuelo Made in Spain* [361], al que se singulariza a través del vestido, normalmente ropas negras que no siguen la moda urbana del momento, también se le diferencia por el lenguaje utilizado, más pobre, fuertemente acusado por los diversos regionalismos idiomáticos, con incorrecciones gramaticales frecuentes debidas a la deficiente formación general que presentan, la inseguridad frente a la gran urbe les hace desplazarse en grupo en los primeros momentos en la ciudad. Huye del hambre del campo y desconoce los inconvenientes que se le presentarán en la urbe, tal como aparece descrito en *Surcos*[362]. Todo su esfuerzo se realiza para cubrir sus necesidades primarias, raramente consigue atesorar una fortuna importante, como podría darse en la filmografía estadounidense, el ejemplo paradigmático sería *El padrino*[363].

En la década de los ochenta aparecen los hijos de estos inmigrantes rurales plenamente asimilados por la vida urbana, configurando la masa de población que habita los suburbios y que acumula marginalidad, frustración, paro, delincuencia y pobreza.

En la década de los noventa dada la situación de miseria acumulada en extensas zonas del planeta, Norteamérica y Europa Occidental se convierten en focos de atracción de individuos provenientes de las antiguas colonias, como en *Flores de otro mundo*[364]. Es la nueva emigración, cuyos procesos aún están desarrollándose, que han supuesto un aporte demográfico importante y que debido a lo heterogéneo de su procedencia han dotado a las grandes ciudades de unos paisajes multiculturales exclusivos hasta hace poco de las grandes metrópolis occidentales: Londres, París, Los Ángeles o Nueva York. Este inmigrante es el individuo más desfavorecido en las sociedades urbanas, y así es representado por el cine, el realismo, aunque con algunos tintes melodramáticos caracterizan los

[361] *Abuelo Made in Spain* (Pedro LAZAGA, 1969)

[362] *Surcos* (José Antonio NIEVES CONDE, 1950)

[363] *El Padrino* (Francis Ford COPPOLA, EEUU, 1972)

[364] *Flores de otro mundo* (Iziar BOLLAÍN, 1999)

personajes. En las representaciones se hace especial énfasis en destacar los rasgos definitorios de su cultura de origen.

b) Los toxicómanos

Las grandes adicciones, a cualquier tipo de sustancia (drogas o alcohol), tienen como consecuencia, cuando el control de las mismas excede la voluntad del individuo, la inserción en el mundo de la marginalidad, como magistralmente muestra Billy Wilder en *Días de vino y rosas*[365].

En su relación con las drogas la marginalidad puede ser tanto destino como origen, las condiciones que se dan en los ambientes degradados son fundamentos para el fomento del consumo de drogas. El cine ha descrito hasta la saciedad como son los procesos de la relación de individuos, sobre todo jóvenes, con la droga, un ejemplo muy profuso en información sería *El pico*[366].

El toxicómano, en sus primeras fases o cuando pretende ocultar su condición, no tiene una caracterización especial, pero a través del cine hemos conocido aquellos aspectos que los singularizan, como el que se ve a través de la historia de la protagonista de *Antártida*[367]: irritabilidad, falta de concentración, vómitos tras la ingesta, etc..

Los toxicómanos en fase avanzada, como el personaje que interpreta Jordi Mollá en *La buena estrella*[368] son representados como auténticos despojos humanos, a los que además de los signos de decrepitud propios del consumo de drogas, se une las señales de las enfermedades que van anexas a este proceso: hepatitis, tuberculosis y SIDA. Son potenciales delincuentes, su presencia en incómoda en los ambientes no marginales, provoca similar rechazo al de aquellos que padecían las enfermedades

[365] *Días de vino y rosas* (Billy WILDER, EEUU, 1962)

[366] *El pico* (Eloy DE LA IGLESIA, 1983), *El pico 2* (Eloy DE LA IGLESIA, 1984)

[367] *Antártida* (Manuel HUERGA,1995)

[368] *La buena estrella* (Ricardo FRANCO, 1997)

históricas (peste o lepra), sólo cuando son personajes protagonistas son recuperables para la sociedad, como en *Martín H*[369].

c) El gueto

Los barrios marginales son representados como lugares de exclusión. Durante el siglo XX los españoles han tenido reconocido el derecho de libre circulación por el territorio nacional, el carácter de reclusión, viene impuesto por los condicionantes económicos, que imponen en la práctica la inmovilidad de los individuos.

Los barrios actúan como uniformadores de la tipología humana, así como de los comportamientos que en él se desarrollan, como muestra *Los golfos*[370].

La sensación de encarcelamiento es psicológica y el deseo de huir se convierte en el único motor de la ambición personal. Los ancianos son representaciones del fracaso, sobre todo en aquellos que no provienen del entorno rural, a estos les queda la nostalgia de su lugar de origen y el anhelo de volver a él.

d) Los balcones

Son el nexo entre lo privado y lo público. El uso que de ellos se hace establece una relación con el carácter de la vivienda rural en el que la continuidad entre el espacio público y el privado es mayor que en el ambiente urbano, un ejemplo es la vida compartida a través de balcones y terrazas en *Bajarse al moro*[371].

[369] *Martín H* (Adolfo ARISTARÁIN, 1996)

[370] *Los golfos* (Carlos SAURA, 1959)

[371] *Bajarse al moro* (Fernando COLOMO, 1984)

Los balcones son palcos en los que se contempla el paso de la vida en las calles, son ocupados generalmente por niños y ancianos que disponen de tiempo para dedicarlo a la contemplación.

Representan válvulas de escape del espacio opresivo del interior de las viviendas, como cuenta el protagonista de *Ocaña, retrat intermitent*[372]. En los que se muestra al exterior pequeños fragmentos de la singularidad de cada vivienda. La ropa secando al sol, los utensilios inservibles que se acumulan en ellos, los diferentes acabados (pintura, alicatado, acristalado) que se dan en cada vivienda, otorgan al conjunto del edifico de un aspecto de amalgama de cubículos que rompen la monotonía inicial de las fachadas. En muchos casos esta colorista configuración denota elementos de degradación que afean el ya por sí mismo decadente panorama, queja de los nuevos vecinos del edificio de *En construcción*[373].

e) Las vías rápidas

A partir de los años ochenta, la reforma de la red viaria española, favorece la aparición alrededor de las grandes ciudades de vías de circunvalación que se construyen con el fin de descongestionar el tráfico que sufren las ciudades. Son fundamentales en la configuración de las ciudades y en su paisaje, es el caso en Madrid la M-30 en los años 80 y la M-40 en los noventa, los cinturones litoral y alto de Barcelona, las circunvalaciones de Valencia, Alicante, Albacete y de un gran número de ciudades españolas.

Originan fenómenos de asentamiento marginal en sus alrededores. Son las modernas murallas que rodean la ciudad, en su proximidad se sitúan los modernos arrabales. En los intersticios que surgen entre ellas y los límites de las ciudades aparecen espacios multivalentes, como los que se ven en *Barrio*[374], en los que se da la reunión de grupos marginales como en *Deprisa, deprisa*[375], el

[372] *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura PONS, 1978)

[373] *En construcción* (José Luis GUERÍN, 2000)

[374] *Barrio* (Fernando LEÓN, 1999); *Maravillas* (Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN, 1980)

[375] *Deprisa, deprisa* (Carlos SAURA, 1980)

desescombre de las obras cercanas, que vemos en *Salto al vacío*[376], fenómenos perirurales o los últimos restos del pastoreo, en otra película del realizador vasco Calparsoro, *Asfalto*[377].

Todo lo que queda abarcado dentro de su perímetro continúa considerándose ciudad. En su exterior está todo aquello que aún no se ha asimilado como parte del tejido urbano, son industrias, centros comerciales o zonas residenciales con carácter de ciudad dormitorio.

5.5.3. Contexto social – cultural

Diversos asuntos de especial interés para la opinión pública fueron el eje central de los argumentos de muchas películas españolas, de ellos el más relacionado con el barrio marginal fue sin duda el déficit de vivienda endémico en nuestro país durante casi la totalidad del siglo XX.

La influencia que la situación política durante la dictadura franquista tuvo en la filmografía española fue importantísima, pero no se ha de olvidar que la transición al estado democrático durante el decenio comprendido aproximadamente entre 1976 y 1985 supuso un aporte de importante de filmografía que hacía referencia al mundo marginal.

a) Buscar piso en los años 50

Si en los años cuarenta el hambre fue la principal preocupación de los españoles, en la década siguiente lo fue el encontrar piso, como se ve en diferentes producciones de la época[378].

[376] *Salto al vacío* (Daniel CALPARSORO, 1996)

[377] *Asfalto* (Daniel CALPARSORO, 2000)

[378] *El inquilio* (José Antonio NIEVES CONDE, 1957), *El pisito* (Marco FERREI e Isidoro MARTÍNEZ FERRY, 1957), *Esa pareja felíz* (Luis GARCÍA BERLANGA y Juan Antonio BARDEM, 1953).

El presupuesto medio mensual de una familia española que era de 2.018 pesetas, del que sólo se gastaba en vivienda el 7% de la cifra. La cesta de la compra era el principal gasto familiar, el 46% del presupuesto era la alimentación, como dato a destacar el pan suponía un 14% del presupuesto, el doble que la vivienda, el calzado y vestido representaba un 11%. El total de los gastos de casa, -electricidad, agua, gas e incluido el precio de compra o alquiler de vivienda -, apenas llegaba al 15%.[379]

Este hecho resultaba difícil de explicar si atendemos a que el principal problema de la década lo constituía la vivienda, mientras que se fue paulatinamente normalizando el de la alimentación que era el principal problema durante la década anterior.

El déficit de viviendas en Madrid se aproximaba a las 37.000, a lo que habría que sumar 4.500 debido a la inmigración y 2.000 a la reposición del parque[380]. A todo ello hay que añadir la existencia de 50.000 infraviviendas en forma de chabola que se situaban en el extrarradio de Madrid. Entre 1950 y 1960, se construyeron 260.607 nuevas viviendas.[381] El crecimiento de la población fue de 641.496 personas, el tamaño medio de familia se estimaba en 3,33 personas por familia, lo que equivale a 192.294 familias. El problema de la vivienda tendía a la normalización dado que en una década en la capital se habrían construido un excedente de 68.313 viviendas. En la película *El Pisito* observamos que existen viviendas nuevas, barrios enteros de nueva construcción, se ven numerosas grúas en el paisaje, pero el problema fundamental de los protagonistas es que no disponen del dinero necesario para plantearse la compra de un piso y este es un problema generalizado. El precio medio de una vivienda de construcción oficial era aproximadamente de 1.000 pesetas el m^2 construido. El sueldo diario de un oficinista sin cualificación o de un peón de albañil oscilaba entre las 30 ó 40 pesetas. Teniendo en cuenta que la posibilidad de ahorro era casi nula y que la posibilidad de dedicar un porcentaje mayor al 15% en la adquisición de la vivienda nos da una idea aproximada de la dificultad que encontraban la mayoría de la población para poder adquirir una vivienda en propiedad.

[379] Encuesta de Cuentas Familiares realizada por el Instituto Nacional de Estadística en marzo de 1958

[380] Censo de 1950.

[381] Censo de 1960.

La vivienda nunca supuso un problema en la España rural, el precio de la misma era muy bajo con respecto a la de la ciudad, como se puede apreciar en un estudio realizado por Miguel Siguan en 1957 sobre cien familias que han emigrado del campo a la ciudad, en el caso de la familia con el número ocho declaran: "*Lo peor fue la vivienda. Nada más llegar nos metimos en una chabola del Barrio del Picazo; pagamos por ella un traspaso. Era un albergue inmundo, yo no podía acostumbrarme a vivir así; los primeros meses de estancia en la capital fueron una verdadera tortura para mí.*" En el mismo sentido declara la familia número once: "*viven realquilados en una habitación por la que pagan 300 pesetas al mes. Un cuartucho sin ventilación y lleno de humedad. Estamos desesperados (declara el cabeza de familia) con la vivienda; en el pueblo teníamos una casa grande por la que pagábamos 200 pesetas al año*"[382] .

Los alquileres de las viviendas que estaban sujetas a la legislación anterior Ley de Arrendamientos Urbanos que se promulga la nochevieja de 1946 suponían el 62 % del total. Esta ley permitió actualizar el precio de los alquileres. Los alquileres denominados de "renta antigua" permitían que una parte importante de la población que disponía de unos ingresos medios que les permitiría acceder a las nuevas viviendas construidas, se alojaban en casas con alquileres bajos. Resulta ilustrativa la información contenida en *El pisito* en la que la anciana doña Martina, que a sus ahorros suma el importe de los realquileres. Es muy clarificador de la situación de los alquileres viejos la secuencia en la que Petrita y Rodolfo acuden al casero para pedirles que les mantenga las condiciones de alquiler que tenía a anciana. El casero declara que necesita capitalizarse para seguir un tratamiento de salud en Suiza, en realidad el aumento de las rentas permitió a muchos propietarios invertir los excedentes en el sector inmobiliario, tradicional fuente de sus ingresos. En los sectores de población que ya estaban alojados se dio una progresiva migración del régimen de modelo residencial de alquiler al de propiedad.

[382] SIGUAN, Miguel: *op. cit.*, p. 243.

b) La transición

La transición del régimen dictatorial del General Franco al nuevo estado democrático coincidió con uno de los periodos de crisis más profundo del cine español. Esta crisis es atribuible a diversos factores exógenos como la competencia de la televisión y el vídeo doméstico. Pero también atribuibles a los criterios de organización de la industria cinematográfica, el nombramiento de Enrique Thomas de Carranza como encargado de la gestión cinematográfica, éste, un ultraconservador proveniente de los sectores más inmovilistas del régimen, puso de manifiesto lo incongruente de la política estatal sobre cine: suprimió la calificación de "interés nacional", el porcentaje del 15 % de financiación automática por producción, y a raíz del escándalo Matesa con la intervención del Banco de Crédito Industrial se paralizaron también las financiaciones que a través de este banco oficial se canalizaban hacia el cine.[383]

La crisis de espectadores del cine español supuso un cambio en la tipología del público, lejos del estereotipo de los años del régimen de Franco, el nuevo espectador, joven, universitario y de clase media acude al cine casi como un acto de rebeldía. Las producciones de una serie de realizadores que antepusieron la calidad a la comercialidad[384], y el experimento de la llamada "tercera vía"[385], es decir, intento de crear un cine de calidad que diese resultados comerciales, están dirigidas a este público, que desconoce el mundo marginal y que se acerca a él bajo la óptica marxista, son aquellos que pretenden la revolución pendiente, acabar con la sociedad burguesa e instaurar el gobierno del pueblo.

[383] TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", ap. *Historia del cine español*, Roman Gubern, José E. Monterde et al., Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, 1995, pp 341-397.

[384] *La prima angélica* (Carlos SAURA, 1973), *El amor del Capitán Brando* (Jaime DE ARMIÑAN, 1974), *El desencanto* (Jaime CHÁVARRI, 1976), *Pim, pam, pum, ¡Fuego!* (Pedro OLEA, 1975), *Los días del pasado* (Mario CAMUS, 1976).

[385] *Españolas en París* (Roberto BODEGAS, 1969), *Mi querida señorita* (Jaime DE ARMIÑÁN, 1971) *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio DROVE, 1973), *Vida conyugal sana* (Roberto BODEGAS, 1973), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús YÄGUE, 1975).

La imagen de la marginalidad emerge en un considerable número de producciones, después de años de negación, se da un público que se acerca con interés a mundo desconocido hacia el que le guía la empatía del que pretende tutelar un proceso dirigido a mejorar las condiciones de los desheredados de la historia española.

La reconstrucción histórica hecha a través de algunas producciones pretendió zanjar una asignatura pendiente con lo que se había ocultado durante los años del franquismo. Algunas películas rescriben la historia y mostraron la otra versión, la de los perdedores de la Guerra Civil[386] o se revisaron historias ocultadas[387] . El cine catalán que resurgió tras un paréntesis iniciado en los años treinta reflexionó sobre la formación de su burguesía y proletariado en diferentes aproximaciones históricas[388].

Algunos colectivos marginales como los homosexuales, a los que les aplicaba la legislación sobre peligrosidad social, emergieron como protagonistas en algunas producciones[389]. Ya se ha citado en este trabajo las películas sobre delincuencia juvenil.

Estos asuntos citados son un ejemplo de qué podemos encontrar en el cine sobre el contexto cultural y social en el que surgen las películas. Lo destacable es que en las producciones de cine se encuentran descritos que condicionantes han favorecido la formación de los ciudadanos, cuales han sido las cuestiones que más influían en la vida de los españoles: la guerra en los años treinta, el hambre en los cuarenta, la vivienda en los cincuenta, el despegue económico, el turismo, la transición, el terrorismo, el paro y otros asuntos que marcaron la existencia de los españoles en las distintas épocas.

---

386 *Las largas vacaciones del 36* (Jaime CAMINO, 1976), *Companys, procés a Catalunya* (Josep María FORN, 1978).

387 *El crimen de Cuenca* (Pilar MIRÓ, 1977), *La verdad sobre caso Savolta* (Antonio DROVE, 1978).

388 *La ciutat cremada* (Antoni RIBAS, 1976), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro OLEA, 1978), *La plaça del Diamant* (Francesc BETRIU, 1981), *Valentina* (Antonio BETANCORT, 1982), *Crónica del alba* (Antonio BETANCORT, 1983).

389 *Cambio de sexo* (Vicente ARANDA, 1977), *Ocaña retrat intermitent* (Ventura PONS, 1977), *Carne apaleada* (Javier AGUIRRE, 1977), *El diputado* (Eloy DE LA IGLESIA, 1978), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro OLEA, 1978), *A un dios desconocido* (Jaime CHAVARRI, 1978).

PARTE CUARTA: CONCLUSIONES

El cine, como fuente documental para el estudio de procesos urbanos, acumula un potencial informativo y cognitivo de primer orden. Las películas representan la posibilidad de acercarse tanto a enclaves desconocidos o desaparecidos como a situaciones vitales a los que no se puede acceder a través de las fuentes tradicionales, datos que trascienden lo meramente descriptivo.

La utilización del material cinematográfico de forma sistemática permite al investigador llegar a contar con informaciones que le permiten analizar aspectos subjetivos como la vida cotidiana, los anhelos, las situaciones de marginación, la opinión pública, las modas, el trato interpersonal o el sentido del humor. Éstos requieren un esfuerzo interpretativo que eleva la calidad de la investigación.

El cine, como arte, posee unas características que lo hacen especialmente interesante para la comprensión de mundo. El poder analítico y sintético de la expresión artística dota a las películas de una capacidad de mostrar reflexiones sobre el entorno ciudadano inexistentes en otro tipo de fuentes.

Los códigos sintácticos de su lenguaje permiten la acumulación de significados en pocos significantes, y su universalidad supone una gran potencialidad como emisor de mensajes.

También se encuentran en las películas datos objetivables y descriptivos. El cine español cuenta con más de cien años de historia y acumula material suficiente para permitir, si así se estima, el estudio únicamente morfológico de ciudades como Madrid o Barcelona. Estos dos enclaves han sido fundamentalmente los focos de producción de nuestra filmografía.Madrid tiene ampliamente documentados sus barrios marginales, tanto aquellos que ya han desaparecido, como pudieron ser algunos poblados de chabolas, y también los actuales barrios que sirven de recepción de las últimas migraciones procedentes de otros países. Los documentos cinematográficos, muestran la evolución morfológica y de uso que sufren determinados espacios marginales.

El entorno urbano está representado prácticamente desde los comienzos del cine, las películas son un fenómeno eminentemente urbano, y la mayoría de las historias que en ellas se desarrollan tienen a la ciudad como escenario. La representación de estos entornos responde a una intencionalidad del mensaje que se pretende hacer llegar al público. La utilización de motivos visuales, esto es, metáforas visuales que contienen una significación cuya codificación es conocida por el público, hace que el espectador pueda participar de la historia representada y se de una relación de familiaridad con el asunto narrado de manera que aquello que no está explicitado se conoce gracias a las vivencias personales de cada espectador.

El cine muestra, recrea, e incluso en ocasiones crea, imágenes que nos descubren realidades ocultas. Existen lugares imprescindibles para la comprensión de la marginalidad que no son motivo habitual de estudio, un ejemplo significativo serían los descampados, lugares periféricos entre los bloques de viviendas o las autopistas, entre las zonas industriales o los centros comerciales, son lugares para el ocio sin intermediarios, sin costes, son propiedad exclusiva de los que carecen de todo, en ellos no rigen las leyes ciudadanas.

Otro ejemplo de lugares claves en el desarrollo de la vida en los entornos marginales son los balcones, son el nexo entre lo privado y lo público, en ellos se establecen las relaciones personales con el paisaje circundante. Son las válvulas de escape del espacio opresivo del interior de las viviendas.

En las producciones cinematográficas más recientes encontramos también que la proliferación de las vías rápidas, que circundan las ciudades, y favorecen los asentamientos marginales en sus alrededores. Estas circunvalaciones se han constituido en las modernas murallas ciudadanas, lo que queda abarcado dentro de su perímetro continúa siendo ciudad, fuera se sitúan los modernos arrabales de extramuros.

Al analizar los personajes arquetípicos que se pueden observar en las producciones españolas encontramos una tipología de personajes muy amplia de la que cabrían destacar por estar profusamente descritos: el ama de casa, el delincuente juvenil, los ancianos, los jóvenes que buscan huir del entorno marginal y los emigrantes.

Se encuentran también ampliamente definidas las formas grupales y las relaciones interpersonales. Un hecho curioso que se puede observar sobre todo en la filmografía de los años cincuenta es la violencia verbal. Entra en lo habitual encontrar, en los entornos donde la delincuencia es usual, ejemplos abundantes de violencia física; pero resulta sorprendente para el espectador actual ver la agresividad en el trato usual de estos años.

Un aspecto destacable que el cine permite analizar son los códigos de conducta, de los que cabe resaltar: en los barrios marginales no rigen las leyes morales del resto de la ciudad, sus habitantes pueden saltarse las convenciones al uso; la tristeza y la miseria es inherente a lo marginal; se puede observar que existe una diferenciación en las relaciones sociales entre los diferentes territorios que componen España, existe una mayor jerarquización en la sociedad castellana; en cuanto a la relación entre ambos sexos, el machismo es la tónica imperante, además se puede encontrar abundante información sobre las relaciones de pareja.

La inmigración es uno de los fenómenos más descritos en el cine español. Son muy numerosas las producciones que tratan específicamente el asunto y en la casi totalidad de ellas aparece la figura de algún emigrante. El cine incluso ha contribuido, al mostrar en los medios rurales las excelencias de la vida en la ciudad, a fomentar los movimientos humanos desde el mundo rural. La figura del emigrante está muy estereotipada en el cine español, se les atribuye incluso rasgos físicos devenidos de la malnutrición y dureza de la vida en el campo, pero fundamentalmente se les caracteriza por el vestir, el hablar, el miedo y la inseguridad que les trasmite la ciudad. El emigrante es principalmente varón y joven, las mujeres suelen ir a la ciudad a servir. La emigración familiar también es frecuente, en ella los padres no tienen ningún cambio considerable en sus conductas, su vida social se muestra muy reducida y al llegar a la ciudad aumenta su aislamiento, su aclimatación resulta dificultosa. Los ancianos muestran siempre el deseo de morir en el pueblo. El emigrante, hasta los años setenta, era interior, proveniente de regiones españolas desfavorecidas, pero en las producciones actuales la inmigración procede de países africanos, asiáticos, sudamericanos y del este de Europa. El cine ha servido para acercar la imagen de los inmigrantes al público y mostrar su lado humano.

Un aspecto indisoluble de la imagen de los barrios marginales es la delincuencia. En la mayor parte de las películas no se hace juicios de valor sobre ella, se muestra como parte misma de la vida marginal, es una forma de subsistencia. La delincuencia que se muestra con mayor asiduidad es la juvenil, el grupo es el factor que facilita la incorporación del joven al mundo, y a través del grupo también se acerca a la delincuencia. El cine durante su historia ha puesto a la vista del espectador toda la tipología delictiva, dentro de ella la más representada es la prostitución, uno de los aspectos más relevantes en su representación es la ausencia de condena moral sobre este delito. En las películas de la época de la dictadura la ciudad transmite la idea de peligrosidad tanto para sufrir delitos como para caer en lo ilícito.

Si el cine ha transmitido la imagen de una ciudad próspera y rica durante el siglo XX, era la representación de la comodidad, el enriquecimiento y el lujo, el barrio marginal representa la pobreza, el desempleo y la delincuencia. El cine presenta además la pobreza no sólo como un estado material sino como un estado de ánimo, es el temor a no cambiar de situación vital, de estar condenado a la prisión que es un espacio marginal.

El umbral de pobreza cambia con el tiempo. En las producciones actuales, los entornos de pobreza son bolsas de miseria de carácter endémico, degradadas desde hace décadas en las que la actuación individual se muestra ineficaz contra la situación estructural. El deseo primario es el de supervivencia, y el anhelo superior es el de la huída, por ello se crean en ocasiones paraísos artificiales, a través de la droga o creando un micromundo particular.

La representación de la violencia explícita es un fenómeno reciente en el cine. Se utiliza para activar los mecanismos del miedo en el espectador. En nuestro país las producciones realizadas en el País Vasco tienen un componente violento especial relacionado con la situación política que allí se vive.

Se debe significar el especial interés que suscitan los bares dentro de la sociabilidad hispánica. Su omnipresencia es destacable, los bares son los lugares de la intimidad y de los negocios,

son incluso la segunda o primera residencia de muchos personajes. También hay que destacar cómo la calle es un espacio de socialización que va perdiendo su importancia.

La vivienda es uno de los asuntos más presentes en la cinematografía española. Se puede obtener la descripción de su morfología. A lo largo de la historia del cine español vemos modificar su fisonomía y adaptarse a las nuevas condiciones y tecnologías. La aparición de la televisión, por ejemplo, modificó considerablemente su aspecto. Cabría destacar la importancia que en las décadas de los cincuenta y sesenta tuvo como asunto principal de numerosas películas. En los primeros momentos la falta de vivienda, y una vez que la construcción de viviendas se incrementó, la dificultad para hacer frente a su adquisición.

El contexto en el que se crean las películas tiene una especial importancia. El cine español ha recogido habitualmente los aspectos más influyentes en la vida cotidiana de los ciudadanos: la guerra en los años treinta, el hambre en los cuarenta, la falta de vivienda, el despegue económico, el turismo, la transición, el terrorismo, el paro y todos aquellos asuntos importantes en el devenir de nuestro país. Hay que destacar que el cine deja huella de la opinión que los coetáneos tenían tanto de su momento vital como de las épocas pasadas y de las expectativas del futuro.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

MONOGRAFÍAS

AALTO, Aiva: *Alvar Alito / Karl Fleig*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977

AGEL, Henri:*Le cinéma*, Casterman, Toumai-Paris, 1955

ALOMAR, Gabriel: *Teoría de fa ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid,1947

ARAMBURU OTAZU, Mikel: *Los otros y nosotros*, *Imágenes de! inmigrante en la Ciutat Vella de Barcelona*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002

ARNHEIM, Rudolf: *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza Editorial, Col. Alianza Universidad, Madrid, 1989

ARNHEIM, Rudolf: *Consideraciones sobre la educación artística*, Editorial Paidós, Col. Estética, Barcelona,1993

ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Editorial Paidós, Col. Comunicación, Barcelona,1996.

ARNHEIM, Rudolf :*Cine Arte y percepción visual,* Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, Barcelona,1997

ASENJO, Frutos: índice del cine español, Ediciones JC, Madrid, 1998

ASPLUND, Erik Gunnar: La arquitectura de Gunnar Asplund, Colegio Oficial Arquitectos de Madrid. Comisión de Cultura, Madrid, 1981

AUMONT, Jacques et alli: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Editorial Paidós, Col. Comunicación Cine Barcelona, 1996

BAILLY, Antoine S.: *La percepción del espacio urbano*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1979

BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine,* Editorial Anagrama, Barcelona 2000

BARRANCHO, Alfonso G.: *Las migraciones interiores españolas cuantitativo desde 1900.* Estudio Publicaciones del Instituto de Desarrollo Económico, Madrid, 1967

BARTHES, Roland: *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970

BARTHES, Roland: *L'ovvio e l'ottuso*, Ed. Einaudi, Torino, 1985

BENEVOLO, Leonardo: *Orígenes del urbanismo moderno*, Editorial Celeste, Madrid, 1992

BLANCO WHITE, José: *Cartas de España,* Alianza Editorial, Madrid, 1972

BRÚ, Josepa: Medio ambiente: poder y espectáculo. Gestión ambiental y vida cotidiana. Icaria – Antraryt, Barcelona, 1997

BURCH, Noel: *Praxis dei cine,* Editorial Fundamentos. Col.Arte, Barcelona, 1970

BURGESS, Ernest W., et alli:*Introduction to the Science of Sociology : including the original index to basic sociological concepts,* University of Chicago Press, Chicago, 1989

BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico de humanidad,* Editorial Crítica, Col. Letras, Madrid, 2001

CAÑIZARES FERNÁNDEZ, Eugenio: *El lenguaje del cine, Semiología dei discurso Fílmico*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993

CAPARRÓS LERA, José María: *100 Películas sobre Historia Contemporánea ,* Alianza Editorial, Madrid, 1997

CAPEL, Horacio: *Capitalismo y morfología urbana en España*, Los libros de la frontera, Barcelona, 1975

CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico: *Como analizar un film.* Editorial Paidós, Barcelona 1994

CASTRILLO ROMÓN, María (Coord.): *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación,* Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000

CEBOLLADA, Pascual, SANTA EULALIA, Mari G: *Madrid y el Cine*, Consejeria de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2000

CIACCI, Leonardo: *Progetti di cittá sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia, 2001

COHEN-SEAT, Gilbert: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

CÓRDOBA ORDÓÑEZ, Juan, GARCÍA ALVARADO, José María: *Geografía de la Pobreza y la desigualdad,* Editorial Síntesis, Madrid, 1991

CORT BOTI, César: *Campos urbanizados, ciudades rurizadas*, Editorial Yagües, Madrid, 1941

CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Editotial Ariel, Col. Historia, Barcelona, 2000

CUETO, Roberto (Coord.): Los desarraigados en el cine español, Festival Intemacional de Cine de Gijón, Gijón, 1998

DAVIS, Mike: *Ciudad de Cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles,* Editorial Lengua de Trapo, Toledo, 2003

DELGADO CASADO, Juan: *La bibliografía cinematográfica española*, Arco libros, Madrid, 1993

DONDiS, D.A.: *La sintaxis de la imagen,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997

EISENSTEIN, Sergei M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, Ediciones Rialp, Madrid, 2002

EPSTEIN, Jean: *Le cinéma du diable,* Jacques Melot, Paris, 1947

ESPELT, Ramón: *Ficció Criminal a Barcelona 1950-1963*, Editorial Laettes, Barcelona, 1998

ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José: *Las ciudades. Morfología y Estructura*. Editorial Síntesis, Madrid,1996

FANÉS, Felix*: El cas ClFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Ediciones Filmoteca Valenciana, Valencia,1989

FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual,* Editorial Paidós, Col. Papeles de Comunicación, Barcelona, 1998

FERRO, Marc*: Historia contemporánea y cine,* Editorial Ariel, Col. Hisforía, Barcelona, 2000

Filmoteca Vasca: *Euskal Zinema*, Filmoteca Vasca. Gobierno Vasco Departamento de Cultura y Turismo, San Sebastián, 1990

FIREY, Walter Irving: Land Use in Central Boston, Greenwood Publishíng, Wesport, 1968

FIREY, Walter Irving: Mán, mind ánd land, Group MacMitlan Pub., 1970

FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas, Fotografía y verdad,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998

FOUCOULT, Michel: *La arqueología dei saber*, Siglo XXI Editores, México, 1974

GARCÍA BALLESTEROS, Aurora: *Métodos y técnicas cualitativas en geografía social*, Oikos – Tau, Barcelona, 1998

GARCíA BALLESTEROS, Aurora: *Geografía y humanismo,* Oikos – Tau, Barcelona, 1992

GARCIA FERNÁNDEZ, Emilio: *El cine español entre 1896 y 1939,* Historia, industria, filmografía y documentos, Editorial Ariel, Col, Cine, Barcelona, 2002

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual,* Editorial Cátedra, Madrid, 1996

GAUDREAULT, André: *Du littéraire au filmique*, Éditions Nota Bene, Paris, 1999

GOLDMANN, Annie: *Cinéma et saciété modeme*. *Le cinéma de 1958 à 1968*, Antrhopos, Paris, 1971

GOMBRICH, E.H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica,* Editorial Debate, Madrid, 2000

GOMBRICH, E.H.: *Los usos de las Ímágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Editorial Debate, Madrid, 2003

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930,* Filmoteca Española, Madrid, 1993

GUBERN, Román: *La Censura. Función política y ordenamietno jurídico bajo el franquismo (1939-1975),* Ediciones Península, Barcelona, 1981.

GUBERN, Román et alli: *Historia del Cine Español,* Editorial Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1995

GUTIÉRREZ SOTO, Luis*: Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura,* Real Academia de Bellas de Artes de San Fernando, Madrid,1960

GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *Dignificación de la vida, vivienda y esparcimiento y deportes*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1978

GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *La obra de Gutiérrez Soto*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1978

HARVEY, David: *Urbanismo y desigualdad social*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1992

HASKELL, Francis: *History and its Images*, Yale Universsty Press, New Haven, 1993

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte,* Editorial Guadarrama, Madrid, 1964

HEREDERO, Carlos F et alli: *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A, Madrid, 2002

HORACIO FLACO, Quinto: *Arte Poética*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1998

HOWARD, Ebenzer: *Garden Cities of To-morrow,* MIT Press, Massachusset, 1965

HUESO, Anqel Luis: *El cine y la historia del siglo XX,* Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1983

IAMPOLSKI, Mijaíl: *La teoría de la interiextualidad y el cine*, Ediciones Episteme. Col. Eutopías, Valencia, 1996

JAMESON, Fredric: *El postmodemísmo y lo visual* , Ediciones Episteme. Col. Eutopías, Valencia, 1997

KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de fa realidad física,* Editorial Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1989

KRACAUER, Siegfried: *History: The Last Things before the Last,* Oxford University Press, New York, 1969

LAMET, Pedro M., RÓDENAS, José María: *Lecciones de cine (2 vols.),* Editorial Mensajero de Corazón de Jesús, Bilbao. 1969

LEUTRAT, Jean-Louis: *Cinéma et histoire,* Ediciones Episteme. Col. Eutopías, Valencia,1995

LEVI-PROVENGAL, Évariste: *La civilización árabe en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980

LICATA, Antoneila, MARIANI-Tavi, Elisa: *La cittá e it cinema,* Testo & Imagine, Vicenza, 2000

LLINAS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio de Cineasta,* Semana Intemacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1995

LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, *Editorial Gustavo Gili*, Barcelona, 2000

MARTÍN, Marcel: *El lenguaje del cine,* Editorial Gedisa, Barcelona, 2002

MARTINEZ FERNÁNDEZ, Benito: *Cordoba en el Cine ,* Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1991

MEDINA DE LA VIÑA, Elena: *Cine negro y policiaco español en los años cincuenta*, Editorial Lalertes, Barcelona, 2002

MERINO, Azucena: *Diccionario de directores del cine español,* Ediciones JC, Madrid, 1994

METZ, Crhistian: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, 1972

MEZT, Christian: *Lenguaje y cine*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973

MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto: *La palabra y la imagen. Anatomía comparada de los medios de representación*, Ediciones Episteme. Col. Eutopías, Valencia, 1998

Ministerio de la Vivienda: *Absorción del chabolismo: Teoría general y actuaciones españolas*, Madrid, 1969

MITRY, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje),* Akal, Col. Comunicación, Madrid, 1990

MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine,* Ediciones Filmoteca Valenciana, Valencia, 1997

ORTEGA Y GASSET, José*: La deshumanización de! arte y otros ensayos de estética,* Editorial Óptima, Barcelona, 1998

PABLO, Santino de (Ed.): *La historia a través del cine*, Univiversidad del Pais Vasco, Bilbao, 2000

PALAZÓN, Alfonso: *Anotaciones sobre el tiempo cinematográfico,* Ediciones Epísteme. Col. Eutopias, Valencia, 1998

PANOFSKY, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Editorial Cátedra, Col Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1998

PANOFSKY, Erwin: *El significado en !as artes visuales,* Alianza Editorial, Madrid, 2000

PARK, Robert E.: *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1999

PÉREZ GÓMEZ, Anqel, MARTÍ: *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores,* Editorial Mensajero, Bilbao, 1978

PERKINS, V.F.: *El lenguaje del cine,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1976

PEZZELLA, Mario: *Estetica del cinema,* Socíetá Editrice il Mulino, Bolognia, 2001

PIACENTINI, M.: *Arquitectura de hoy*, Roma, 1930

PONCE HERRERO, Gabino: *Análisis urbano de Petrer. Estructura urbana y ciudad percibida*, Universidad de Alicante - Ayuntamiento de Petrer, Alicante, 1994

PRIMO DE RIVERA, José Antonio: *Escritos y discursos. Obras completas (1922-1936).* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1976

QUINTANA, Ángel: *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a !a modernidad,* Editorial Paidós, Col. Studío, Barcelona, 1977

RÓDENAS PALLARÉS, José María: *La comunicación cinematográfica*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 2000

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquí: *El ienguaje cinematográfico. Gramática, géneros*, *estilos y materiales,* Ediciones de la Torre, Madrid, 1991

ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* Editorial Ariel, Cal. Historia, Barcelona, 1997

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico*, Editorial Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1996

SARTORI, Giovanni: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 2002

SEGRE, R.: *Historia de la arquitectura y del urbanismo*. Países desarrollados, Siglos XIX y XX, IEAL, Madrid, 1985

SELIGMAN, Ben B. (Ed.): *Poverry as a Public Issue,* The Fres Press, New York,1965

Servicios Técnicos de F.E.T y de las Jons: *Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*, Madrid, 1939

SHEVKY, Eshref: *The Social Areas of Los Angeles: Analysis and Typology,* Greenwood Publishing Group, Wesport, 1949

SHIEL, Mark et alli: *Cinema and the City*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001

SIGUAN, Miquel: *Del campo al suburbio. Un estudio sobre la inmigración interior en España*, Junta de Estudios Jurídicos, Económicos y sociales, Madrid, 1957

SIMANCAS, Victor: *El mito dei Gran Madrid,* Editorial Guadiana, Madrid, 1969

SIMMEL, Georg: *El individuo y la libertad. Ensayos de critica de la cultura*, Ediciones Península, Barcelona, 1986

SIMMEL, Georg: *Estudios sobre las formas de socializacion (tomo 11),* Alianza Editorial, Col. Alianza Universidad, Madrid,1986

SOLA-MORALES I RUBIO, M.: *Formas del crecimiento urbano,* Edicions Universitat Politécnica de Cataiunya, Barcelona, 1997

SORLIN, Pierre: *Sociología dei Cine. La apertura para !a historia del mañana,* Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1985

SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Editorial Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1996

TAIBO, F Ignacio*: Un cine para un imperio*, Editorial Oberon, Madrid, 2002

TALENS, J., ZUNZUNEGUI, S: *Historia General del Cine, Vol. I*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998

TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir el tiempo. Refexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine,* Ediciones Rialp, Madrid, 1996

TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Alianza Editorial, Col. Alianza Universidad, Madrid, 1982

TERÁN, Fernando de: *Historia del Urbanismo en España (3 vols.),* Editorial Cátedra, Col. Arte Grandes Temas, Madrid, 1999

TORA TORTOSA, Enrique: *Desarrollo congnoscítívo y comprensión cinematográfica*, Instituto Nacional de Publicidad, Madrid, 1976

TORRES, Auqusto M.: *Diccionario del cine español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1994

UREÑA, Gabriel: *Arquitectura civil y militar en la época de !a autarquía 1939-1945*, Istmo , Madrid, 1979

USCATESCU, Jorge: *Fundamentos de estética y estética de la imagen,* Editorial Rius, Madrid, 1979

VALLÉS COPEIRO DE VILLAR: *Hístotía de la Política de fomento dei cine español*, Ediciones Fiílmoteca Valenciana, Valencia, 1992

VILLAFAÑE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2000

VILLAFAÑE, Justo et alli: *Principios de teoría general de la imagen,* Ediciones Pirámide. Col. Medios, Madrid, 2002

VILLEGAS LÓPEZ, *Manuel: Arte, cine y sociedad,* Ediciones JC, Madrid, 1991

VV.AA.: *Atlas sociodemográflco de la ciudad de Alicante,* Ayuntamiento de Alicante - Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Alicante, 1987

VV.AA.: *Luis Gutiérrez Soto,* Editorial Electa, Madrid, 1997

VV.AA.: *La vivienda en Madrid en la década de los 50. El plan de urgencia social,* Editorial Electa, Madrid, 1999

ZÁRATE, Antonio: *El mosaico urbano. Organización interna y vida en las ciudades*, Editorial Cincel, Madrid, 1984

ZAVALA. Juan de: *La arquitectura*, Editorial Pegaso, Madrid, 1945

ZAVALA. Juan de: *Tendencias actuales de la arquitectura,* Editorial Pegaso, Madrid, 1948

ZORBAUGH, Harvey Warren: *The Gold Coast and the slum : a sociological study of Chicago's near north síde,* University of Chfcago Press, Chicago, 1972

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ALOMAR, Gabriel: "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual", BDGA, núm.7, junio, Madrid, 1945

ALOMAR, Gabriel: "De la arquitectura al urbanismo y de urbanismo al planeamiento", Cuadernos de Arquitectura, núm. 11, primer trimestre, Madrid, 1950

ALOMAR, Gabriel: "El momento actual en fa arquitectura norteamericana", Cuadernos de Arquitectura, núm. 12, segundo trimestre, Madrid, 1954

BIDAGOR LASARTE, Pedro: "Primeros problemas de las reconstrucción de Madrid" Reconstrucción núm. 1, abril, Madrid, 1940

BLEIN Y ZARAGOZA, Gaspar: "La unidad urbana en Madrid", Reconstrucción núm. 7, diciembre, Madrid, 1940

CAPARROS LERA, José María: "Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación", Revista Anthropos. Col. Huellas del conocimiento, Barcelona, 1997

CAPARRÓS LERA, José María: "Proceso de Análisis e investigación" 1997, Anthropos, núm. 175, nov.-dic, Barcelona, 1997

CORT BOTI, César et alli: "El éxodo de la población rural", Congreso de Estudios Sociales. Sección IV Demograía, Gáficas Barragán, Madrid, 1946

FERNÁNDEZ POLANCO, Valentín: "La construcción de los espacios de racionalidad", Astragalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad, núm. 12, septiembre, Madrid, 1999

FONSECA, José: "Tendencias actuales de la arquitectura", V Asamblea Nacional de Arquitectos - SPGA, núm. 11, 1949

LLANOS, Euqenia: "La Dirección General de Regiones Devastadas: su organización administrativa", Arquitectura en regiones devastadas, Ministerio de Obras Públicas, Madrid, 1987

MEZT, Christian: "El cine ¿lengua o lenguaje?", Communications núm. 5, abril, 1965

ORS PÉREZ-PEfX, Víctor d': "Hacia la reconstrucción de !as ciudades en España", Vértice, marzo, Madrid, 1937

ORS PÉREZ-PEfX, Víctor d': "Confesión de un arquitecto", F.E., septiembre, Madrid, 1940

ORS PÉREZ-PEfX, Víctor d': "Entrevista", Revista Nacional de Arquitectura, núm.70, Oct.-Nov, Madrid, 1947

ORS PÉREZ-PEfX, Víctor d': "Ordenación histórico-artistica de Madrid" Revista Nacional de Arquitectura, núm.61, enero, Madrid,1947

ORS PÉREZ-PEfX, Víctor d': "Plan de urbanización de Salamanca», Arquitectura, núm. 199, abril, Madrid, 1976

PIACENTINI, M.: "Visión de la Roma futura", RNA, núm. 8 noviembre, Madrid, 1941

RAMÍREZ, José Luis: "La construcción de la ciudad como lógica y como retórica", Astragalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad, núm. 12, septiembre, Madrid,1999

SAMBRICIO, Carlos: "Par una posible arquitectura falangista", Arquitectura, núm. 199, abril, Madrid, 1976

SAMBRICIO, Carlos: "¡Que coman Repúblical. Arquitectura para después de una guerra. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de fa postguerra", Cuademos de arquitectura y urbanismo, núm. 121, Madrid, 1977

VELA, Fernando: "Desde la ribera oscura (pata una estética del cine)", Revista de Occidente, Madrid, 1927

VV.AA.: "Cine, geografía e historia", Iber, núm. 11, enero Editorial Grao, Barcelona,1997

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE BARRIOS MARGINALES

Barrios de Barcelona

ANDRÉS, Gloria: *Un suburbi obrer a la Barcelona déntreguerres: la Colònia Castells de les Corts, 1923-1936*, Ajuntament de Barcelona: Districte de les Corts i Arxiu Municipal de Barcelona, Barcelona, 2003

CARRERAS I VERDAGUER, Carles: *Hostafrancs: un barri de Barcelona*, Editorial Selecta, Barcelona, 1974.

MARTÍNEZ, Sergi: *El retorn al centre de la ciutat: la reestructuració del Raval entre la renovació i la gentrificació*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000

OBÓN, Francesc (coord..): *Barcelona: les cases barates*, Ajuntament de Barcelona. Patronat Municipal de l'Habitatge, Barcelona, 1999

PASCUAL I ESTEVE, Joseph María: *Informe sociológico del Distrito V*, Ajuntament de Barcelona, Area de Serveis Socials, Barcelona, 1981

TATJER MIR, Mercedes: *El barrio de la Barceloneta, 1753-1982*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988

Barrios de Madrid:

AGUILERA MOYANO, Miguel de: *El distrito de Carabanchel: su contenido sociológico y sus características sociales*, Junta Municipal de Carabanchel, Madrid, 1983.

Comunidad Autónoma de Madrid. Consejería de Asuntos Sociales: *Mujer e inmigración en el distrito de Villaverde*, Consejería de Servicios Sociales, Madrid, 2002.

DIEZ DE BALDEÓN GARCÍA, Alicia: *La construcción de la Ciudad Lineal de Madrid*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993

GRANDE CHICA, Antonio: *Espacios de desarrollo: exclusión territorial, desintegración comunitaria, intervención social y nueva socialización femenina en el barrio madrileño de Pan Bendito*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

Junta Municipal Villa de Vallecas: *Estudio de la problemática social en el distrito de Villa de Vallecas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1990

LORA-TAMAYO D'OCAN, Gloria: *El barrio de la Concepción de Madrid: estudio de un área residencial*, Editorial Universidad complutense de Madrid, Madrid, 1990.

MINGORANCE JIMÉNEZ, Alfredo: *Sociedad y empleo en Vallecas*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

MOLINA CUBILLO, Esperanza: *Antropología social del suburbio: el Pozo, Universidad complutense de Madrid*, Colección Tesis, Madrid.

MOLINA, Esperanza: *Los otros madrileños: El Pozo del Tío Raimundo, Editorial Avapiés*, Madrid, 1984.

MUSCAR BENASAYAG, Eduardo Fortunato: *Análisis Urbano-ambiental de Villaverde Alto: un ensayo de evaluación ambiental*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.

RÍO LAFUENTE, María Isabel: *Industria y residencia en Villaverde: Génesis de un paisaje urbano en la periferia de Madrid*. Editorial Universidad complutense de Madrid, Madrid, 1984.

ROJO PÉREZ, Fermina: *Evolución urbana y crecimiento demográfico en el distrito de San Blas de Madrid*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988

Resto de España:

Desde las tres últimas décadas han proliferado los estudios monográficos sobre barrios marginales, ordenación y morfología de algunas ciudades españolas:

ALMOGUERA SALLENT, Maria del Pilar: *El Cerro del Águila: de periferia a ciudad*, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, Sevilla, 1999.

ARRIOLA, P. M.: *Aspectos del crecimiento periférico de Vitoria-Gasteiz*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1984.

BEGINES RAMÍREZ, Antonio: *Los Pajarillos Altos en Valladolid: De un suburbio marginado a un suburbio integrado*, Instituto Juan Sebastián Elcano, Valladolid, 1973.

BERNAL SANTA OLALLA, Begoña: *Las casas baratas en Burgos*, Editorial Dossoles, Burgos, 2001.

BORODIO ENCISO, Maria Pilar: *El barrio de Las Delicias de Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1980.

BOSQUE MAUREL, Joaquín: *Geografía urbana de Granada, Instituto Juan Sebastián Elcano*, Zaragoza, 1962.

CALDERÓN, Basilio: *Conocer el Barrio España: un viejo suburbio al norte de Valladolid*, Grapheus, Valladolid, 1994

CALVO SÁNCHEZ, María Jesús: *Crecimiento y estructura urbana de San Sebastián*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1983.

CASTAÑO FERNÁNDEZ, Félix Jesús: *Los paisajes urbanos de Mérida: una introducción a su estudio geográfico*, Patronato de la Biblioteca Pública Municipal Juan Pablo Forner, Mérida 1988.

Consejería de Bienestar Social de la Junta de Extremadura: *Aldea Moret: la vida en las afueras: estudio sociológico sobre las condiciones de vida, problemas sociales y perspectivas de futuro del barrio cacereño de Aldea Moret*, Consejería de Bienestar Social, Mérida, 2003

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Fernando: *La visión subjetiva del espacio urbano almeriense*, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, Almería, 1998.

GARCÍA BALLESTEROS, Aurora: *El espacio subjetivo de la ciudad de Segovia*, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1989.

GARCÍA BALLESTEROS, Aurora: *Geografía urbana de Guadalajara*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1974.

IRISO LERGA, Enrique: *El centro urbano de Pamplona: análisis funcional (1950-1985),* Ayuntamiento de Pamplona. Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1992.

JUARISTI LINACERO, Joseba: *La estructura urbana de Vizcaya*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985.

LÓPEZ TRIGAL, Lorenzo (Dir.): *Las ciudades leonesas. Guía crítica desde la Geografía*. Universidad de León, León, 2002.

NAVARRO FERRER, Ana María: *Geografía urbana de Zaragoza*, Instituto Juan Sebastián Elcano, Zaragoza, 1962.

OCAÑA OCAÑA, Carmen: *Análisis de las áreas sociales de las ciudades andaluzas*, Instituto de Estadística de Andalucia, Sevilla, 2000.

OCAÑA OCAÑA, Carmen: *Áreas sociales urbanas: Observaciones sobre las ciudades andaluzas*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

PASTOR ANTOLÍN, L.J.: *Conocer el barrio de Los Pajarillos: una compleja periferia obrera de la ciudad de Valladolid*, Grapheus, Valladolid, 1994.

PIERA MANZANERO, Juan: *El sector occidental de la ciudad de Alacant: barrios de La Florida y Ciudad de Asís*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1987

PILLET CAPDEPÓN, Félix: *Geografía urbana de Ciudad Real*, Akal, Madrid, 1984.

PILLET CAPDEPÓN, Félix: *Un barrio de inmigración en la periferia de Alicante: Virgen del Remedio*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1979.

QUINTANA PEÑUELA, Alberto: *El sistema urbano de Mallorca*, Editorial Moll, Mallorca, 1979.

RODRÍGUEZ CARRIÓN, José: *Estudio social de los barrios de Cádiz: Santa María, El Pópulo y la Viña*, Universidad de Cádiz, Jerez de la Frontera, 2002.

RUBIO GRACIA, José Luis: *El barrio de la Química: contribución al estudio de la geografía urbana de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1979.

SERRANO MARTÍNEZ, José María: *La red urbana de Murcia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.

SESMA SANZ, Manuel: *Nuevo espacio periférico de Segovia: 40 años de teoría y práctica urbanísticas*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987.

VVAA: *Atlas sociodemográfico de la ciudad de Alicante*, Ayuntamiento de Alicante e Instuto Juan Gil Albert, Alicante, 1987.