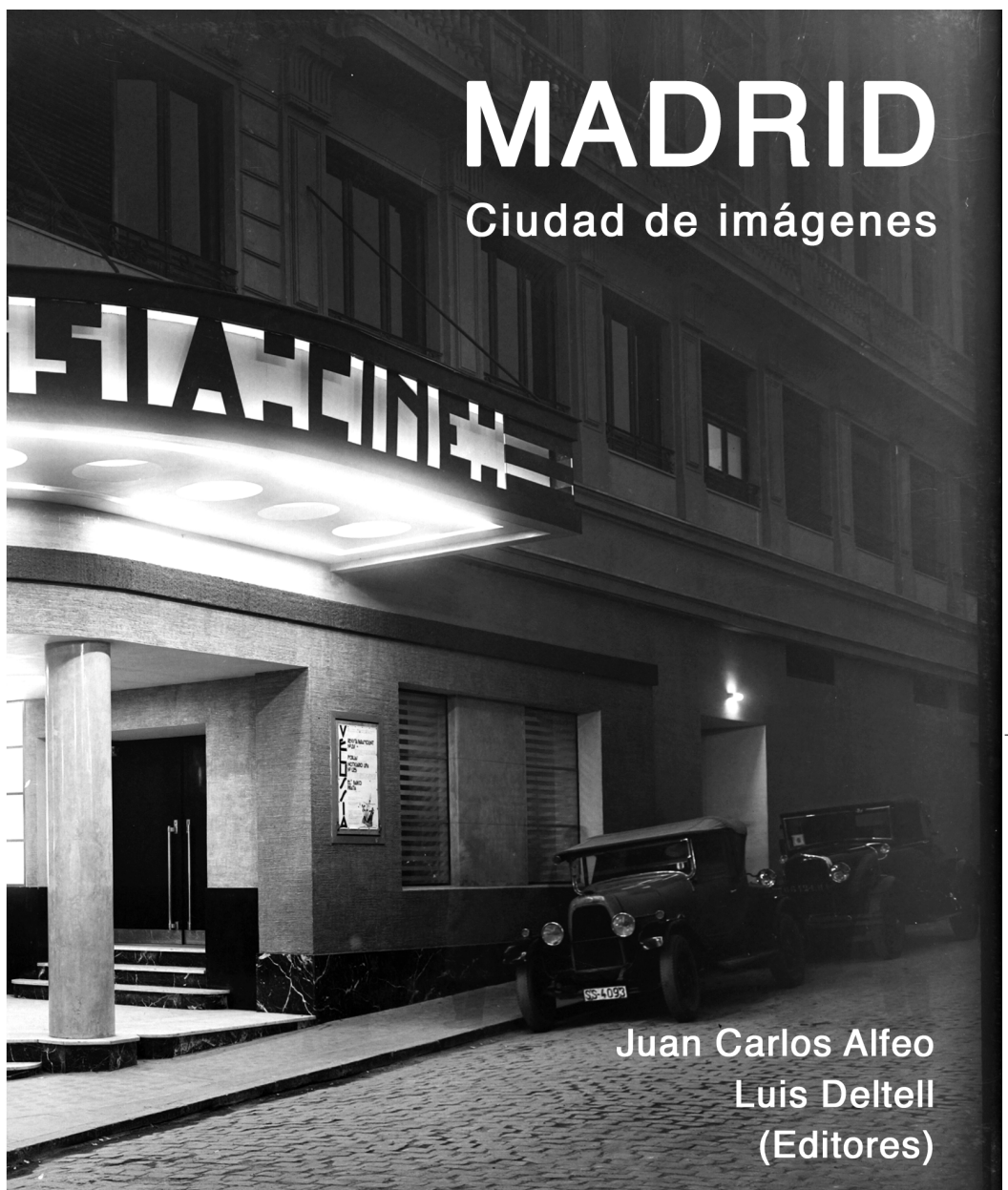


166

Juan Carlos Alfeo
Luis Deltell
(Editores)

Madrid, ciudad de imágenes

Madrid
fotografía
cine
televisión



MADRID

Ciudad de imágenes

Juan Carlos Alfeo
Luis Deltell
(Editores)



Biblioteca de Ciencias de la Comunicación



MADRID
CIUDAD DE IMÁGENES

colección Biblioteca de Ciencias de la Comunicación

Juan Carlos Alfeo
Luis Deltell Escolar
(Editores)

MADRID
CIUDAD DE IMÁGENES

 EDITORIAL
fragua

MADRID MMXXII

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y del Autor.

Director de la Colección: Ignacio Muñoz Maestre

Imagen de portada: Luis Lladó

Maquetación: María José Revuelta

Título: Madrid, ciudad de imágenes

Ayuda especial Universidad Complutense de Madrid 2021.

© EDITORIAL FRAGUA

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806/ 915-442-297

E-MAIL: editorial@fragua.es

www.fragua.es

I.S.B.N.: 978-84-7074-967-4

Depósito Legal: M-13941-2022

ÍNDICE

EL ENTUSIASMO DE LA GRAN VÍA José Luis Garci	9
INTRODUCCIÓN Juan Carlos Alfeo Luis Deltell Escolar	11
I CINE POLICÍACO Y NEGRO EN LA AUTARQUÍA. EDGAR NEVILLE Y SUS TRES PELÍCULAS CRIMINALES MADRILEÑAS Elios Mendieta	15
II LA CIUDAD DE MADRID EN EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA (1951-1960) Alberto Fernández Hoya	33
III MADRID EN EL CINE NEGRO DE LOS AÑOS CINCUENTA Tamara Canuto Olivares	51
IV NAUFRAGAR EN «COSTA FLEMING» O MORIR MATANDO A LO QUINQUI. DE MADRID AL CIELO ENTRE LOS SETENTA Y LOS OCHENTA Valeri Codesido Linares	67
	5

V	83
ELEMENTOS DE VEROSIMILITUD EN EL CINE FANTÁSTICO: MADRID COMO ESPACIO FÍLMICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS PERSONAJES A TRAVÉS DE LA EXPRESIÓN VOCAL	
Aída Cordero Domínguez Gema Fernández-Hoya	
VI	105
LA CABINA. UN MADRILEÑO CONDENADO A MUERTE	
Luis Deltell Escolar Juan Carlos Alfeo	
VII	123
<i>WELCOME TO MADRID.</i> CUANDO JOSÉ LUIS GARCÍ CAMBIÓ LA GRAN VÍA POR LA SÉPTIMA AVENIDA	
Ana Asión Suñer	
VIII	139
DAVID TRUEBA: LA HISTORIA EN PRIMERA PERSONA	
Daniel Toledo Saura	
IX	151
EL ESCENARIO DE <i>LOS ILUSOS Y LAS ILUSIONES</i> DE JONÁS TRUEBA. NOTAS SOBRE LA CIUDAD, EL CINE Y LAS ILUSIONES PERFECTAS	
Lucía Pitters Pérez	
X	165
ALBERTO GARCÍA ÁLIX: LA ESTÉTICA DEL DUENDE	
Aramis Guerrero Muñoz	
XI	181
CINE DORÉ: HISTORIA, REHABILITACIÓN Y RELEVANCIA CULTURAL	
Heyi Wang Isabel Arquero Blanco	

XII	195
VEINTICINCO AÑOS DE LUZ. ENSEÑANDO FOTOGRAFÍA EN LA ECAM	
Nadia McGowan	
Marta García-Sahagún	
XIII	209
ANTECEDENTES Y ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA EN MADRID	
Rafael Gómez Alonso	
AGRADECIMIENTOS	227
COLOFÓN	229

IV
NAUFRAGAR EN «COSTA FLEMING»
O MORIR MATANDO A LO QUINQUI.
DE MADRID AL CIELO
ENTRE LOS SETENTA Y LOS OCHENTA



IV
NAUFRAGAR EN «COSTA FLEMING»
O MORIR MATANDO A LO QUINQUI.
DE MADRID AL CIELO
ENTRE LOS SETENTA Y LOS OCHENTA

Váleri Codesido Linares.
Universidad Complutense de Madrid, España

MADRID DE CINE: UNA MIRADA ATRÁS

La configuración del espacio urbano como escenario cinematográfico supondría un aporte de particular interés cultural, y también económico. Los relatos proyectan la identidad de una ciudad a través de sus personajes y los sucesos que experimentan, y ponen rostro y banda sonora, entre otros aspectos —como aportes lumínico-cromáticos, rítmicos y, también, referencias dialógicas o incluso notas humorísticas— a la arquitectura metropolitana. Si las ciudades operan como marca, los símbolos de la mismas proyectados en el relato cinematográfico, posicionan al espectador como quien ya ha estado ahí o lo estará si lo desea. Apuntamos, por tanto, que las películas y series de ficción pueden ser uno de los mejores reclamos para una ciudad o enclave geográfico gracias a su narrativa y su difusión mediática.

Si hemos tratado, como es el caso, de sintetizar en extremo qué puede hacer lo cinematográfico por la ciudad, cabría preguntarse qué ofrece la ciudad a la ficción narrativa audiovisual. El enclave urbano opera como un personaje más, un/a intérprete más y, como todo actor, actriz y/o estrella, enriquece con su presencia la sustancia de la expresión en el texto, escapando en su influencia incluso, en cierta medida, al control del/ la cineasta que lo dirige. Para explicarlo con mayor claridad, continuemos con el símil

intérprete, actor / actriz; en palabras de Bettetini: «a veces, parece casi la sola presencia del mismo divo en películas distintas pueda constituir las en género» (1984: 53). Tal vez, no resultara tan descabellado plantear si ocurre de manera similar con el enclave urbano y si serían, de este modo, textos ficcionales audiovisuales localizados de manera subrayadamente simbólica en una misma ciudad —véase Miami, París, Londres o Roma— sensibles de ser categorizados bajo una misma etiqueta a razón de un escenario común.

En cualquier caso, las ciudades son representativas de su historia y la misma puede fluctuar enormemente y presentar una estampa acorde con los tiempos y casi tan cambiante como los mismos: pongamos el caso de Madrid. El giro de ciento ochenta grados que realizó el régimen desde los años cincuenta tuvo su plasmación en el paisaje arquitectónico de la ciudad. En palabras de Deltell, «el cine de los años cincuenta y sesenta muestra esa transformación veloz de Madrid. “El último caballo” permite ver cómo Madrid era poco más que un pueblo, que terminaba en lo que hoy es Madrid Río y la zona de Ventas» (2022). Pero en los años siguientes, los límites de la ciudad se van a ensanchar notablemente; modificaciones que, de manera irremediable, afectan el enclave madrileño como escenario cinematográfico:

En estas películas de los años cincuenta, influidas en mayor o menor medida por el neorrealismo, el espacio urbano periférico ocupa un lugar preferente. Los barrios retratados, que mezclan elementos urbanos y rurales, acogerán el descontrolado y exponencial crecimiento metropolitano del Desarrollismo y se convertirán en el futuro escenario de los dramas periféricos del cine de la Transición (Alfeo y González de Garay, 2011: 7).

Las transformaciones urbanas se producen al compás de profundos y vertiginosos cambios socio-económicos y los mismos serán reflejados en la narrativa fílmica tamizados por la disidencia cinematográfica de los años sesenta. De este modo, tal y como puede ser aplicado a las relaciones cine / ciudad y a la representación de esta última: «Aparecían otras motivaciones, que iban desde aspectos estrictamente cinematográficos —como el impacto provocado por el conocimiento del neorrealismo italiano—, hasta otros entroncados con una tradición del pensamiento español como era el llamado “regeneracionismo”» (Monterde, 2005: 279).

Durante el franquismo desarrollista, Madrid se internacionalizó y redimensionó. Sin embargo, sería desacertado asumir que fueron los filmes de esfuerzo estético-narrativo —aquellos autores preocupados por traer notas neorrealistas al cine español o por avanzar de algún modo en las estéticas fílmicas— los únicos o incluso los que mejor plasmaron las

transformaciones urbanísticas. De hecho, si hubo un discurso que abordó lo que las construcciones arquitectónicas supusieron en el día a día de la ciudadanía, de manera, incluso, propagandística, fue el llamado cine «alimenticio». Un ejemplo de narrativa monográfica sería la comedia comercial *Venta por pisos* (1972) dirigida por el prolífico Mariano Ozores. Este relato coral expone las dificultades para adquirir una vivienda en propiedad y asumir una hipoteca y, a la vez, las bondades de la misma como inversión desde diversos perfiles y casos: una pareja joven de prometidos, otra en la mediana edad, una vecina de origen rural, etc. que se encuentran simultáneamente en trámites para la adquisición de una hipoteca. El *voice-over* del narrador introduce el relato con las siguientes palabras:

Ahora, si una familia necesita un piso, tiene que comprarlo... ¡Y de qué manera! Muchos de ustedes han pasado ya por esto en estos momentos. A los que todavía no son copropietarios, como tarde o temprano tendrán que acabar siéndolo, hacia la simpatía que se siente por el perro apaleado, hacia el débil, hacia el pobre árbitro de fútbol, les dedicamos esta historia que, en su honor, titulamos: ¡*Venta por pisos!* (Mariano Ozores, 1972).

El sueño de convertir a toda familia en inversora por la mera compra de su propia vivienda prometía cierta escalada social accesible a golpe de hipoteca. Cabría apuntar, sin embargo, que el flujo económico se relacionaba con la apertura nacional al comercio exterior y novedosos acuerdos internacionales, desdeñados anteriormente por el régimen franquista en su fase autárquica. Cierta porcentaje, tal vez minoritario, del cine español popular plantea narrativas que reflejan dicha internacionalización bajo una luz neutra, o incluso ligeramente positiva. De este modo, la popular estrella infantil Marisol, por ejemplo, protagoniza filmes de «cambios más que evidentes en sus papeles cinematográficos, que corren parejos a los que se están produciendo en España» (Viadero, 2016: 271). En la década de los sesenta, la estrella, ahora juvenil, se conformaría como parte de la estructuración simbólica de filmes de gran popularidad cuyas propuestas narrativas refuerzan lazos internacionales por medio de viajes —como en *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963)— o la representación de intereses románticos, tal es el caso de *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964) cuyo partenaire es un cantante de origen estadounidense. En la hegemonía del discurso franquista, estas películas de entretenimiento familiar reflejan la perspectiva más inocente del paradigma desarrollista integrada por el público al que van dirigidas: la infancia y la juventud.

Por otro lado, la producción cinematográfica del momento nos ofrece una serie de textos, considerablemente abundantes, de cine «alimenticio»

que difieren en este sentido. Estas películas presentan un humor un tanto grueso basado comúnmente en los estereotipos e insinuaciones de naturaleza erótica. En los mismos, el concepto de internacionalidad y de *européo* pasa por el libertinaje sexual primordialmente. Por ejemplo, en *El reprimido* (Mariano Ozores, 1974), Lucas (Alfredo Landa) embargado de deseo por «ver una mujer desnuda», recibe la ayuda de su amigo (Antonio Ozores) para hacer un viaje corto a Francia y tener su primera experiencia íntima antes de casarse con su virginal novia española; cosa que ocurre gracias a que, en el hotel, conoce a Brigitte, una stripper francesa que habla español y le ofrece disponibilidad afectivo-sexual desde el inicio. Sin embargo, la extranjera se convierte en antagonista cuando se presenta en el pueblo causando una revolución pública antes de la boda.

Un caso más extremo sería la animación al inicio del largometraje *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), cuyo *voice-over* indica, mientras muestra una serie de ilustraciones animadas, que: «Las mujeres *malas* se dividen en dos: las celtibéricas y todas las demás. Esta es una mujer mala francesa, llamada también *pindogué*»; concluyendo «pero, no se inquieten. Esta película tampoco va dedicada a promocionar las frías, insaciables e interesadas furcias europeas. Va dedicada únicamente a la dulce y generosa cepa hispánica, capaz de las mayores ternuras y los más conmovedores sacrificios». De este modo, en el discurso cinematográfico nacional comercial en la primera mitad de los setenta, lo europeo y lo internacional se relacionan, no ya con la liberación sexual, sino el libertinaje y, de manera indirecta pero frecuente, la prostitución. Desde Mariano Ozores a Vicente Escrivá pasando por Ignacio F. Iquino, el binomio decencia (español y represión) / vicio (foráneo y/o prostitución) se presenta asiduamente establecido. Lo europeo sería retratado como una amenaza a la institución familiar, una infidelidad —a la «madre patria»— y sería aludido bajo una luz negativa en menor o mayor medida.

CINEMATOGRAFICAMENTE, ¿QUÉ SIGNIFICA «COSTA FLEMING»?

En los años cincuenta, «por la zona de los alrededores de la calle Doctor Fleming solo había pastos y casas de labranza antes de la llegada de los “yanquis”» (DCE, 2019). Pero cuando los estadounidenses aterrizaron en Madrid, hicieron de lo que es ahora el barrio de Chamartín su entorno particular, y el edificio Corea se erguía como emblema de esta nueva presencia en la zona; la misma contaba con muy buenas comunicaciones:

sirva como simbología a un país en transición que se abría a la democracia y un planteamiento socio-político paulatinamente alineado con la sociedad europea. Así, nuevas construcciones albergaban comercios con productos extranjeros, los bares ofrecían más whisky que vino español y los sonidos musicales que ambientaban las largas juergas nocturnas fusionaban la canción española con el jazz y el blues hasta crear un ambiente estival y cosmopolita. De este modo, la «Costa Fleming» fue la denominación popular de una zona emergente en las proximidades del norte centro de la ciudad de Madrid, término que acuñó «el reportero Raúl del Pozo guiado por la relajación de costumbres y horarios de la zona. “Y tú en qué costa veraneas? –Yo en la Costa Fleming” decía. El barrio se convirtió en la zona más golfa de Madrid» (DCE, 2019). Suponía una suerte de oasis de cultura extranjera en el que se respiraban nuevas libertades y un desenfado que precedió a la transición y la época del «destape». A su vez, la calle Doctor Fleming y sus contornos ofrecían una manzana de agradables terrazas.

En general, sería oportuno añadir que las referencias a las potencias europeas en la narrativa de la comedia del desarrollismo estarían también vinculadas con la migración y las posibilidades de prosperidad económica. Hablamos de años de crecimiento financiero en España, auge de publicidad —que subraya nuevos cánones de belleza femenina— y extensión inmobiliaria. Pero en el escenario cinematográfico de Madrid, allí donde ejerce como significativo filmico de la comedia alimenticia, la «Costa Fleming» alude a lo extranjero con notas de cierta perversión relacionada, de nuevo, con la prostitución. De este modo, en el cine comercial¹, la «Costa Fleming» es el lugar de Madrid donde se ejerce el comercio sexual y con descaro.

Un ejemplo de la comedia alimenticia del tardofranquismo sería *La graduada* (1971), con guion y dirección de Mariano Ozores. El filme nos presenta a Lina Morgan en el papel de una treintañera de provincias quien, tras cobrar una herencia, se traslada a la «Costa Fleming» para ejercer la prostitución con la finalidad de «ver mundo». Ciertamente tras varias escenas de enredo, la tentativa de ejercer se verá oportunamente frustrada una y otra vez, hasta que se enamora de un apuesto médico en la clausura del relato. Posteriormente, Ignacio F. Iquino retratará la prostitución desde

1. Es de notar que, simultáneamente, el cine de la «tercera vía» plantearía los vínculos con otros países de Europa como oportunidades de mejora económica —como ocurre en la pionera *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971)— y, con ello, crea un distintivo en relación a las generalidades de la comedia desarrollista: huelga decir que, en los textos cinematográficos representativos de la tercera vía, no se alude a la «Costa Fleming» ni por referencia dialógica.

un enfoque dramático en un *sexploitation* que lleva por título *Chicas de alquiler* (1974). La cinta, enmarcada en la colección de propuestas film-denuncia² del director y productor catalán, plantea un relato coral que escenifica las experiencias de una serie de meretrices en la Costa Fleming: Máximo Valverde encarna a un despiadado y maltratador proxeneta, mientras una joven Nadiuska, acompañada por Ivonne Sentis y Silvia Solar interpretan bellas y sufridas prostitutas; el largometraje contó con una doble versión que, en su montaje para el mercado internacional, ofrecía desnudos y algunas escenas que desafiaban la censura de la época.

En *Madres solteras* (1974), dirigida por Antonio del Amo y escrita por Luis de los Arcos, Paca Gabalón interpreta una médico y madre soltera quien ayuda a chicas desesperadas al haber quedado embarazadas, todas, de su propio exnovio. El discurso resulta a todas luces antiabortista; aparecen personajes que el relato señala de *dudosa moralidad* —pues están a favor del aborto— y procedencia británica junto con proxenetas que envían a las trabajadoras sexuales embarazadas de la «Costa Fleming» a Reino Unido.

Ese mismo año, Vicente Escrivá estrena la comedia *Polvo eres* (1974). El largometraje, ambientado fuera de Madrid, presenta a una ex prostituta de la «Costa Fleming», de nuevo encarnada por Nadiuska que, sin empleo dada la libertad sexual de las nuevas generaciones —lo que, según plantea el relato, operaría en detrimento de las profesiones del sexo— va a parar a un patronato de provincias.

Para clausurar la batería de ejemplos, volvemos al filme anteriormente citado *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975) en el que la actriz de origen alemán interpreta de nuevo a una prostituta y vedette de procedencia extranjera que causa sensación en la «Costa Fleming» hasta que se ve forzada a casarse para regularizar su permanencia en el país. Como ha sido señalado anteriormente, el monólogo inicial se construye sobre paralelismos entre la prostitución y las relaciones internacionales: avanzada la trama, en una escena del film, Zorrita es prostituida junto con sus compañeras a los socios estadounidenses de unos empresarios de mejillones cuando estos terminan de cerrar un trato con los mismos.

Aunque la «Costa Fleming» cesará de ser aludida en la narrativa fílmica a partir 1976, se ofrece como espacio protagonista del largometraje *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975). La novela en la que se basa el

2. «Habría de calibrar cuáles eran las intenciones reales de sus películas: el erotismo o la denuncia. Por otra parte, no era un hecho nuevo en el cine, ya que sus films-denuncia entran claramente de lleno en los exploitation movies y, más concretamente, en los sexploitation movies» (Comas, 2003: 176).

argumento, publicaba un par de años antes, que supone «todo un clásico de la Transición» (Merino, 2016, párr. 6). El relato equipara a la ciudad de Madrid con diversas notas de lo que la «Costa Fleming» simbolizaba: conexiones internacionales, bares, vida nocturna, prostitución, desenfreno, farándula e intercambio cultural. El *voice-over* del narrador, característico de la comedia comercial aún de esos años, introduce el relato indicando que «en el barrio Costa Fleming se respira “europeidad”». La historia cuenta la experiencia de una joven universitaria (Verónica Forqué) que ha dejado los estudios para incorporarse al mundo laboral como agente inmobiliario. Por medio de ella, conocemos tanto los fraudes de las empresas constructoras como el perfil de los compradores: mayoritariamente señores maduros o ancianos que, implícita o explícitamente quieren verse rodeados de las atractivas prostitutas que allí habitan.

Con una portada en la que una mujer rubia, en bragas y sujetador y con unas medias a franjas horizontales, se ofrece a un individuo que aparece al fondo. La sinopsis tampoco miente: es la historia de un edificio madrileño bautizado como «Zivago» de la zona de Castellana, donde el Santiago Bernabéu, en torno al que conviven, entre otros personajes poco recomendables, una baronesa de pasado turbulento que dirige negocios de prostitución de categoría (Merino, 2016: párr. 2).

Si lo que se había mostrado del enclave en los filmes citados anteriormente habían sido los burdeles o los pisos en los que habitan las meretrices, no es hasta *Madrid, Costa Fleming*, que el escenario se expande levemente, y se muestran no solo a las prostitutas y su lugar de trabajo, sino también a los constructores, los vecinos, etc. Sin embargo, ni el filme contentó a Forqué ni fue su mejor largometraje en términos de audiencia. En cualquier caso, la película logró el puesto 21 de taquilla³ de su año, en el que se produjeron al menos 117 largometrajes. En palabras del director:

Fue un encargo que realicé sin demasiada ilusión. La supeditación a una novela de éxito gravitó negativamente sobre el resultado final. Los personajes son convencionales, pero así eran en la obra original. Algunos efectos técnicos, como el hundimiento de la casa, a base de maquetas, estaba bien realizado. Lo más recordable para mí, es el haber servido para dar paso, en su carrera cinematográfica, a mi hija Verónica (Soria, 1990: 122-123).

Como signifiante, el espacio —en este caso, el escenario urbano— puede

3. 915.329 de espectadores con 332.528,34 ptas. de recaudación en taquilla.

ser diferencial y, también, presentar polaridades con respecto a otros escenarios del relato a modo de ensalzar el subtexto y atildar el discurso. Como ha sido elaborado, la «Costa Fleming» se presenta como sinónimo de vicio y, a la vez, de glamour: todo un escenario diferencial en el entramado simbólico de la comedia alimenticia. Tenemos en cuenta «diferenciar entre los espacios diferenciales per se y los que adquieren el rasgo de diferenciales a partir del uso que los personajes hacen de ellos» (Alfeo, 2003: 196). La conjunción del espacio-tiempo posibilita, a su vez, el escenario y la acción. Aunque planteamos la «Costa Fleming» como espacio diferencial, resulta difícil distinguir entre la verdad y la leyenda sobre la zona. En términos filmicos, lo que sí que se puede exponer sería que los largometrajes que hacen alusión a la «Costa Fleming» como emblema de libertinaje y frenesí se enclavan en el cine comercial más simpatizante con el discurso hegemónico del tardofranquismo, el mismo que impulsa el turismo y el consumo relacionado con los planes de desarrollo, pero ridiculiza y aborrece los modos y estilos de culturas provenientes de fuera de las fronteras patrias.

REPRESENTACIONES DEL MADRID TRANSICIONAL

La Corea (1976), con guion y dirección de Pedro Olea, ubica su escena de inicio en el set de la película anterior dirigida por el mismo: *Tormento* (1974); en particular una secuencia emplazada en una estación de tren. El relato había sido un drama galdosiano que retrata las desaventuras de dos hermanas de procedencia humilde en un Madrid decimonónico. El inicio de *La Corea*, en un Madrid que hace las veces de escenario de cine y viaje en el tiempo para aludir a la lucha de clases en un contexto temporal pretérito, contrasta con el lumpen moderno en el que se centra el relato: Toni es un adolescente que acaba de llegar del pueblo a la capital para buscarse la vida y tiene como contacto a su amigo Paco. Este le consigue trabajo como *chico de alquiler* de «La Corea» —Queta Claver en el papel de una madame del ejército estadounidense en Madrid—. La proxeneta lo convertirá en su amante pese a la nimia atracción que el joven siente por ella. Oficialmente el favorito de la madame, Tony despierta los celos de otros trabajadores y recibe represalias por ello. El muchacho, asustado, busca empleo en la base americana como camarero, pero «La Corea» va a buscarlo y lo presiona para que vuelva. Le advierte que no se deje embaucar por su amigo Paco, pero este lo involucra de nuevo en un trato que implica que Tony se prostituya a un potentado estadounidense. Sorprendidos por su esposa en la habitación

de un hotel, los dos chicos se esconden en la cornisa de la fachada. Tony logra saltar a otra ventana y, aunque trata de ayudar a Paco, este cae al vacío y muere en el acto. En su huida, Tony se encuentra de nuevo con el ex trabajador de la madame que lo amedrentaba y recibe una paliza mortal. El relato concluye con el joven agonizante en las escaleras mecánicas del metro.

Si bien los rasgos del cine quinqu tomarían su forma definitiva con la trilogía de *Perros callejeros* un año después, en 1977 —emplazada en Barcelona y dirigida por José Antonio De la Loma—, *La Corea* presenta significativas notas de esas mismas características, como delincuencia juvenil, prostitución y acto sacrificial en la clausura del texto. El filme ostenta la etiqueta de «cine quinqu» y supondría la primera muestra del mismo localizada en Madrid. En esta manifestación incipiente del género, es de notar el propio título, que remite al edificio emblema de la llegada del ejército estadounidense al barrio de Chamartín; aquel que había propiciado la leyenda en torno a la «Costa Fleming». Pero, definitivamente, en la segunda mitad de la década de los setenta, Madrid como escenario cinematográfico participa de un cambio de discurso; sin embargo, aun en 1976, ciertos aspectos pueden ser calificados de «mismo perro con distinto collar»: en *La Corea*, la estructura simbólica se yergue sobre lo internacional y su vinculación con la prostitución como motivadores del drama —«prostituirse» a lo estadounidense sería el principio de la mayor de las decadencias, empezando por la propia madame—. Sin embargo, y pese a la cercanía geográfica e incluso temporal del escenario, la «Costa Fleming» ha cesado de figurar. La acuciante crisis económica, la creciente tasa de paro y la muerte de Franco parecen haber liquidado la exacerbación de auge constructor y frenesí en su punto más álgido. La corrupción en el sector inmobiliario continuará siendo tratada puntualmente durante la Transición, como en *El fascista, la beata y la hija desvirgada* (Joaquín Coll Espona, 1978). La película satiriza la corrupción y el favoritismo de cierta élite. En la misma, el acomodado cabeza de familia Juan (José Luis López Vázquez) pretende edificar en unos terrenos que compró como zonas verdes y no comprende, tras la democracia, que sus influencias no le sirvan para hacer como quiere: el gag de esta comedia reside, en parte, en la obstinación de Juan en este sentido.

Sin embargo, en relación a la evolución narrativa cinematográfica en torno al conflicto de clases, apuntamos a la siguiente reflexión del propio De la Iglesia:

En cuanto se consigue un cierto grado de especialización laboral se abandona el lumpen y a la inversa, perder el trabajo u otras circunstancias hacen que un proletario se transforme en lumpen (...) el primer enemigo

Váleri Codesido Linares

de un pobre es otro pobre. La burguesía convive mucho más pacíficamente, no existen tantos roces y cuando los hay se llevan a través de abogados, etc. porque lo malo es el hacinamiento, las colas, los enfrentamientos primarios, cara a cara, que no tienen lugar apenas entre la burguesía. No existe competitividad entre proletario y burgués porque viven muy lejos el uno del otro y su problemática es muy diferente. No entenderlo así es desconocer sus luchas internas y entender la lucha de clases desde una perspectiva sublimada. Creer que la conciencia de clase procede del enfrentamiento con la burguesía es una idealización absoluta (Aguilar y Llinás, 1996: 153).

Si el filme dirigido por Forqué apuntaba a corrupción inmobiliaria de una élite en los estertores finales del franquismo desarrollista y el ocaso de la censura, las alusiones a estas corrupciones por parte de cargos de denotado privilegio durante la Transición no avanzarán en la narrativa cinematográfica de los años siguientes salvo contados casos.

EL MADRID QUINQUI Y LA DEMOCRACIA

A finales de los setenta, el relevo generacional tomaba los espacios públicos de Madrid como había sido inusitado durante el franquismo. Cierta neurosis por la seguridad ciudadana en los espacios abiertos, que se insuflaban paulatinamente con novedosos aires de democracia, iba a poblar los medios de comunicación, que también incluyen el cine.

Diferencia, ignorancia, desconfianza, miedo, tal es la escala de reacciones que la juventud de 1977 podía provocar en los sujetos formalizados por el mundo anterior, cuando estos comprobaron que la democracia tenía ya sus hijos, que había comenzado por su cuenta a producir a personas nunca vistas; miedo a que los cambios cambien el mundo y este no pueda reconocerse y, con él, las identidades que habitaban en un mundo anterior se fracturasen. En ocasiones esta desconfianza se expresa con la simple visión de un grupo de jóvenes modernos reunidos en una plaza o en una esquina, para una sociedad que no acostumbraba a ver a la gente en el espacio público fuera de horas y prácticas perfectamente codificadas. Algo tan simple como los hábitos nocturnos de esta juventud era ya complicado de aceptar (Labrador, 2017: 515).

Ya a finales de los setenta y principios de los ochenta, los abundantes relatos fílmicos de alto dramatismo y generoso contenido violento plasmarían la ciudad como lugar de caos y perversión, si bien, los relatos sobre marginali-

dad y delincuencia juvenil no serían exclusivos del cine quinqu —ni del contexto patrio⁴—. Con la atención puesta en la capital, en cualquier caso, ya desde *Miedo a salir de noche* (1979), Eloy de la Iglesia establece un diálogo filmico, una suerte de referencia intertextual entre el escenario de Madrid y la atención mediática que se prestaba a la delincuencia juvenil, retratada cinematográficamente en la ciudad de Barcelona bajo la dirección de De la Loma con un tremendo éxito de taquilla. En *Miedo a salir de noche*, el cineasta vasco parodia creativamente y con notas de negro humor algunos de los constructos forjados a lo largo de la trilogía de *Perros callejeros* (1977), aunque posteriormente, abrazará el cine quinqu de pleno para convertirse en uno de sus mayores referentes.

En palabras del fotógrafo Sáenz de San Pedro, en aquellos años: «lo que yo vi fue un Madrid en construcción bajo la atenta mirada de sus gentes» (Sáenz de San Pedro, 2017: párr. 2). Con el fin del franquismo, la narrativa cinematográfica se traslada al otro lado de la carretera de circunvalación M-30 y construcciones, como los edificios de Barrio de la Concepción, conocidos como Las colmenas, y retratados en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), y que subrayan también en *Colegas* (1982) «casi metafóricamente, la opresión de los personajes» (Aguilar y Llinás, 1996: 151).

Como ha sido elaborado, el discurso cinematográfico, como medio de comunicación, reproduciría el discurso hegemónico, y el mismo cambia estéticamente, con cierta radicalidad, del tardofranquismo a los primeros años de la Transición, pero no en su mensaje sustancial. Si la comedia alimenticia se sirve de la «Costa Fleming» para representar lo pecaminoso en lo foráneo, los primeros años de la transición plasman lo errático y autodestructivo de una juventud en democracia, y traza con ello un salto escénico-temporal entre el barrio Chamartín y el de la Concepción por el que se refrendaría la ingobernabilidad de un país sin, tanta o nula, dictadura.

Tristemente, a principios de los ochenta, la droga se extenderá con rapidez en general; ya fuera entre las clases pudientes u otras. Sin embargo, en los suburbios copados de hacinada juventud, sin oportunidades laborales ni medios para formarse en plena crisis, ciertamente, se dejó notar dando los medios buena cuenta de ello. En todo caso, la construcción inmobiliaria y la situación económica del país han supuesto factores clave en la proyección histórica de la capital como rasgo argumental filmico, ya sea desde la

4. «En su día, hubo quien le reprochó a Pasolini esta fijación por el mundo lumpen, más que en la clase obrera clásica» (Aguilar y Llinás, 1996: 151).

conveniente edificación de pisos de lujo en el barrio de Chamartín, y más concretamente en la manzana popularizada como «Costa Fleming», a la distópica estampa del extrarradio desde el que la juventud en los albores de la democracia observa el horizonte urbano en el cine quinquini.

REFERENCIAS

- Aguilar, C. y Llinás, F. (1996). Visceralidad y autoría. En Aguilar, C. (Ed.). *Conocer a Eloy de la Iglesia*, pp. 97-176. San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- Alfeo Álvarez, J. C., & González De Garay, B. (2011). La ciudad periférica: Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición. *Icono 14*, (8), 1-22.
- Alfeo, J. C. (2003). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/1/T21969.pdf>
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- Comas, Á. (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona, Laertes.
- Deltell, L. (2022). *Así ha cambiado el cine a Madrid (y Madrid al cine) / Entrevistado por Jaime V. Echagüe*. La Razón. Recuperado de: <https://www.larazon.es/madrid/20220123/pv3k24hqw5hhxnnb3j7ao7dh4u.html>
- Distrito Castellana Norte [DCN]. (18 de noviembre de 2019). *Costa Fleming, un barrio americano en el Madrid de los 60*. Recuperado de: <https://distritocastellananorte.com/costa-fleming-un-barrio-americano-en-el-madrid-de-los-60/>
- Merino, J. V. (29 de marzo de 2016). ¿Qué hace un libro sobre golfería en el Monasterio de Silos? «Madrid Costa Fleming, una emblemática obra de los 70 sobre la prostitución de lujo en Madrid, a la venta en la tienda de la abadía. *El Correo*. Recuperado de: <https://www.elcorreo.com/bizkaia/sociedad/201603/29/hace-libro-sobre-golferia-20160328220549.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Monterde, J. E. (2005). «Continuismo y disidencia (1951-1962)». En Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E. y Torreiro, C. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 239-295.
- Sáenz de San Pedro, E. (2017). *Lanzadera. Enrique S. de San Pedro. Donde la ciudad termina*. CentroCentro. Recuperado de: <https://www.centrocentro.org/exposicion/lanzadera-enrique-s-de-san-pedro-donde-la-ciudad-termina>

NAUFRAGAR EN «COSTA FLEMING» O MORIR MATANDO A LO QUINQUI.
DE MADRID AL CIELO ENTRE LOS SETENTA Y LOS OCHENTA

Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid, Marcial Pons.

Soria, F. (1990). *José María Forqué*. Murcia, Editorial Regional de Murcia.