

LA CIUDAD PERIFÉRICA

Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición

Juan Carlos Alfeo Álvarez

Profesor Contratado Doctor

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda.
Complutense s/n. 28040 Madrid (España) - Email: jcalfeo@ccinf.ucm.es

Beatriz González de Garay Domínguez

Profesora FPU (Formación Profesorado Universitario)

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda.
Complutense s/n. 28040 Madrid (España) - Email: bgonzalezgaray@ccinf.ucm.es

Resumen

En el cine español de la Transición el espacio se presenta a menudo como un actante más, dotado de una gran carga simbólica, capaz por sí mismo de llenar de significado una secuencia o de caracterizar a un personaje.

Espacios descarnados, páramos urbanos, no-lugares transitados por personajes sin futuro, la ciudad se despliega como un mapa de carencias y se convierte en testigo mudo de dramas íntimos.

La periferia urbana se convierte en el territorio donde la jurisdicción de lo hegemónico se rompe bajo el peso de lo marginal. El extrarradio urbano es la metáfora espacial de otros extrarradios, de otras periferias que dan carta de naturaleza a los personajes que los habitan.

El objeto de este trabajo es precisamente analizar estos significados en relación con estos espacios que marcaron la estética del cine de los años 70 y 80 y a cuya profunda transformación hemos venido asistiendo. Barrios periféricos de las grandes urbes como Madrid, Bilbao o Barcelona, que crecieron con prisa y sin otro criterio que dar cobijo al retorno de la emigración de los 60 y al éxodo rural y que constituían una de sus principales señas de identidad.

Convertidos hoy en cómodas zonas residenciales, el cine español de autores como Eloy de la Iglesia, Jaime Chávarri, Pedro Olea o Pedro Almodóvar, guarda la memoria de su origen y de su antaño hostil naturaleza.

Palabras clave

Queer, ciudad, descampado, extrarradio, cine español, Transición democrática, paisaje urbano.

Abstract

Locations in the Spanish Cinema of the Transition to Democracy are usually another actant, able to give meaning to a scene or to define a character.

Stark landscapes, urban moors, no-places crossed by characters with no future, the city turns into a map of lacks and a silent witness of personal dramas.

The outskirts become a territory where hegemony succumbs to marginality. The periphery of the city is a metaphor of social distance that defines the characters that live there.

The aim of this article is to analyze the meaning of these spaces that outline the aesthetics of Spanish cinema in the 70's and 80's and which deep transformation we have witnessed. Outskirts of big cities such as Madrid, Bilbao or Barcelona grew quickly and with the only objective of sheltering the 60's emigrants.

Nowadays reformed into comfortable suburbs, the films of directors such as Eloy de la Iglesia, Jaime Chávarri, Pedro Olea or Pedro Almodóvar keep the memory of the origin and hostile nature of those neighborhoods.

Key words

Queer, City, Waste Ground, Outskirts, Spanish Cinema, Spanish Transition to Democracy, Urban Landscape.

Introducción

El objeto de este trabajo es el análisis de la representación filmica de los espacios urbanos periféricos según fueron abordados en las películas realizadas en España durante el periodo denominado de Transición democrática.

En las páginas siguientes se hará un repaso a los antecedentes cinematográficos de dichas representaciones, de su posterior evolución durante el periodo mencionado y se apuntarán algunas referencias que, a modo de revisión, han llegado hasta las producciones cinematográficas más recientes.

Expondremos el inventario de los espacios que, de manera recurrente, parecían constituir el escenario 'natural', no ya de la acción de una película, sino —y de ahí el interés— de todo un conjunto de películas realizadas durante una misma época.

Se trata de un trabajo de análisis filmico centrado en el estudio del espacio como factor generador de significados. Espacios significantes que constituyen la atmósfera en la que se desarrollan las historias y que, irremediamente, extienden su cualificación a los personajes que los habitan.

Entendemos que, de algún modo y debido en parte a la recurrencia, estas películas han sabido atrapar la imagen de toda una época y sus implicaciones a través de estos escenarios.

Este texto es deudor de los trabajos de Cueto (1998), Trashorras (1998) y Ballesteros (2001) en relación con los personajes suburbanos del cine español y sus significados, y también lo es, en relación con los antecedentes neorrealistas, del trabajo de Deltell (2006) sobre la representación filmica de Madrid en los años 50. Por otra parte el texto de Augé (2002) y su concepto del no-lugar ha resultado especialmente útil en el abordaje conceptual de algunos de los espacios analizados.

Nuestra aportación diferencial es, precisamente, la de centrarnos en el análisis de los espacios de manera específica y diferenciada.

Objetivos

El objetivo principal de este artículo es anotar y analizar una serie de filmes españoles que se perfilan como significativos en la construcción del imaginario de la marginalidad urbana en el cine. Los objetivos específicos pueden resumirse en los cuatro siguientes puntos:

- 1. Señalar un conjunto de películas relevantes en la configuración del espacio urbano marginal en el cine elaborado entre finales de los años 70 y la década de los 80.*
- 2. Analizar los espacios urbanos periféricos, representados paradigmáticamente por la figura del “descampado”, en dichas películas.*
- 3. Describir estos espacios y apuntar sus funciones narrativas y estéticas dentro de los relatos.*
- 4. Analizar los significados asociados a los paisajes urbanos de la marginalidad del periodo acotado.*
- 5. Localizar tanto los antecedentes como la herencia de aquella cinematografía en producciones actuales.*

Metodología

Se trata de un análisis de contenido sobre la base del visionado de películas realizadas en las décadas de los años 70 y 80 que por temática o contenido aborden la representación de los espacios urbanos periféricos de las grandes ciudades.

A partir de dicho universo filmico, se seleccionarán películas que hayan tenido impacto en la configuración del imaginario colectivo, apelando tanto a los datos de taquilla como a la memoria de los espectadores y analizando fuentes relacionadas como, por ejemplo, la crítica cinematográfica de la época o la literatura crítica en relación con el objeto de estudio.

Se llevará a cabo un análisis de contenido para establecer cuáles son los espacios representados de forma recurrente en dichas películas y realizar un inventario de los mismos y estudiar sus significados implícitos.

Miradas cinematográficas a la periferia

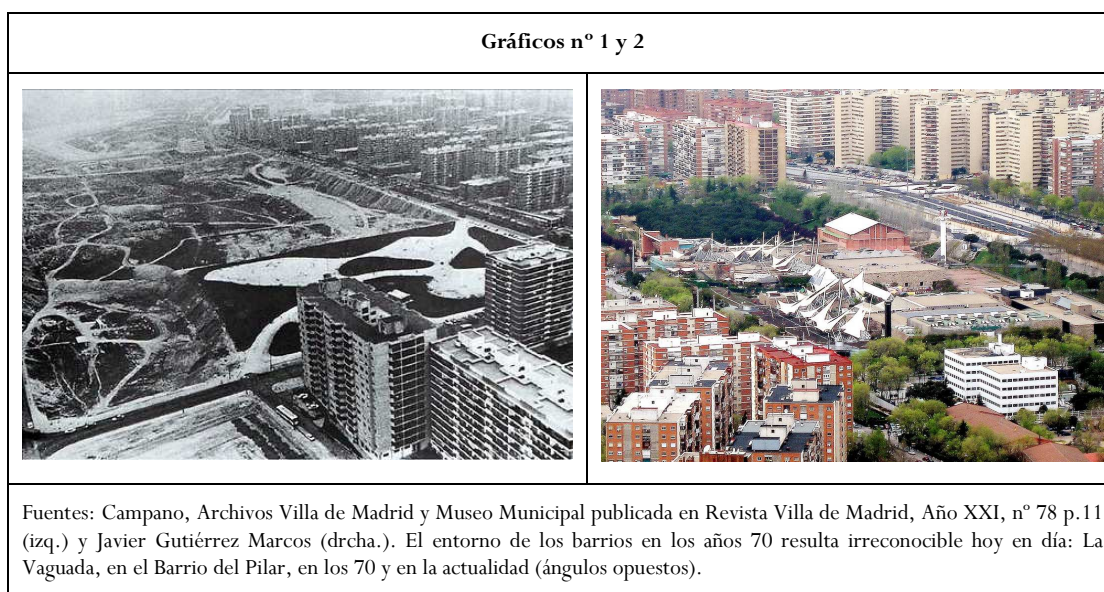
1. Introducción

Entre los años 50 y 70 las grandes urbes españolas vivieron un espectacular desarrollo urbanístico debido a las sucesivas oleadas migratorias, primero por el éxodo rural y después por el retorno de buena parte de la emigración española desde los países vecinos.

Este movimiento masivo tuvo como respuesta por parte de la Administración de la época el establecimiento de diversos programas urbanísticos para la construcción urgente de viviendas destinadas a dar cobijo a este gran flujo humano, creando unidades vecinales de absorción, poblados dirigidos, etc.

Estos megabarríos, erigidos a gran velocidad en el extrarradio con la premisa especulativa de ubicar a la mayor cantidad de población en el menor espacio, en el menor tiempo y con el mínimo coste posibles, configuraron el paisaje y el paisanaje de la periferia de las grandes urbes como Madrid o Barcelona.

Bastiones de ladrillo imponentes en mitad de terrenos descarnados, colmenas de balcones diminutos, espacios desabridos para el desarraigo, hoy en día, ajardinados, dotados de todos los servicios y arropados por las zonas residenciales que fueron ocupando su perímetro en las décadas de bonanza y expansión de las clases medias, apenas guardan memoria de su paisaje inicial.



Sin embargo el cine sí guardó el registro de su naturaleza y de sus significados, sobre todo en las películas que se hicieron al hilo de la Transición democrática, incluso no siendo realista, como la secuencia final de La tercera puerta de Álvaro Forqué (1976) en el que aparece un reducto de infraviviendas en medio de los terrenos por donde discurre hoy el tramo soterrado de la M-30, a su paso por el noroeste del Barrio del Pilar, para reforzar la decadencia y el choque entre los sueños de fama del protagonista y la precariedad de su realidad vital, aferrado a una chabola que se prefigura como una balsa a la deriva en la que intenta mantener a flote la memoria de su juventud.

Si el cine realista español supo recoger el contraste entre las esperanzas de los nuevos ciudadanos y la ciclópea deshumanización de las barriadas periféricas, el cine de la Transición, preocupado por hacer inventario de las aristas de la realidad social, recogía las consecuencias de ese desarraigo en sus hijos, creciendo en el desamparo, también transicional, de los suburbios. Para muchos padres, de procedencia rural, era difícil ofrecer a sus hijos referencias para un entorno, el urbano, muy distinto al suyo, en el que las costumbres se mezclaban y las reglas y los riesgos, o habían cambiado, o eran desconocidos para ellos.

Esa segunda generación, ya urbana pese a la nostalgia de un pueblo al que se volvía en verano, se adueñaría de los espacios y escribiría sus propias líneas en un contexto de falta de servicios, de falta de apoyo u orientación sociales y de nuevas amenazas como la drogadicción y la delincuencia juvenil, factores que hicieron tristemente famosas a algunas de las barriadas periféricas de las grandes ciudades.

“Los jóvenes de las poblaciones y barrios de trabajadores ante un futuro sin expectativas fueron arrastrados a una creciente situación de marginación, donde la droga y la delincuencia aparecieron como únicas vías de escape,

muchos de ellos engrosaron las filas de una auténtica generación perdida, que quedó reflejada en la cinematografía de la época, con películas como ‘Deprisa, deprisa’, de Carlos Saura de 1981.” (Otero Carvajal, 2010, p. 10)

El cine de los 70 y principios de los 80 dará cumplida cuenta de las consecuencias menos favorables de aquel caldo de cultivo que alcanzará su clímax con el popularmente conocido como “cine quinquí”, y en otras películas afines. pero que sigue teniendo presencia en la cinematografía actual.

“En el producto cinematográfico de estos años la juventud arrastra el estigma de la amenaza social o funciona como metáfora de la alienación y un descontento político y social más amplios.” (Ballesteros, 2001, p.235)

De todos modos, el sector social de la sociedad esgrimía la delincuencia juvenil como argumento para justificar su resistencia al cambio, mientras que la progresía abordaba la delincuencia para elaborar discursos, también políticamente orientados, sobre las situaciones de injusticia social de la que, según sus argumentos, emanaba, o sobre la psicosis ciudadana en torno al fenómeno de la delincuencia urbana. Tal es el caso, por ejemplo de Miedo a salir de noche (De la iglesia, 1980).

Pero volviendo a la cita de Ballesteros, podríamos reformular la frase diciendo que, a su vez, los espacios constituyen metáforas visuales que de algún modo nos conectan al espectador con el paisaje interior de los personajes. Estudiaremos, pues, la representación que el cine ha realizado de estos paisajes urbanos de extrarradio durante la Transición democrática, de su carácter y de sus significados implícitos. Aquellos descampados aún indómitos y otros no-lugares afines, en palabras de Augé (2002), que, más allá de actuar como telón de fondo, se adherían a los personajes impregnándolos con su aura de desolación y que hablaban de las dificultades de muchos ciudadanos para encontrar su sitio en ciudades cuya magnitud a menudo las deshumaniza, pero que, paradójicamente, se han convertido en objeto de nostalgia para quienes crecimos en ellos y para algunos directores que hoy en día han intentado recuperar de algún modo aquella mirada.

2. El neorrealismo como precursor

El gusto por los paisajes urbanos del cine de la Transición, que centrarán nuestro análisis, tiene su precedente en algunas de las películas españolas de influencia neorrealista (Monterde, 2005, p.279). Cintas que, de alguna manera, abordaban, en tono dramático o sarcástico, el fenómeno del éxodo rural hacia las grandes ciudades españolas y el crecimiento urbano deshumanizado. Un paisaje en el que la ilusión de un futuro mejor se daba de bruces contra la dureza del ladrillo, caparazón visible que constituía la seña de identidad de los nuevos barrios periféricos llamados a menudo “de absorción”, no de acogida ni de integración. Se trataba de construcciones ciclópeas que se erigían imponentes en mitad de la nada que rodeaba la metrópoli cuya única misión era la que declaraban: absorber, digerir indiscriminadamente las sucesivas oleadas humanas que buscaban en las ciudades las oportunidades que su entorno tradicional parecía negarles y que se mezclará unos años más tarde con una inmigración de vuelta fundamentalmente desde Europa, pero también de otras latitudes, borrando su origen y amalgamando su idiosincrasia en la idiosincrasia mestiza de la barriada.

Pero esta realidad tuvo diferentes interpretaciones cinematográficas, unas complacientes y otras descarnadamente críticas, en relación con el modelo urbano que se estaba implantando y sus consecuencias sociales.

En Surcos (Nieves Conde, 1951), el plano inicial mostraba un texto sobreimpresionado de Eugenio Montes, responsable de la idea original del filme, que advertía de que los campesinos emigrantes eran “árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe”. Sin entrar a analizar las evidentes connotaciones ideológicas, de filiación falangista y que Monterde

(2005, p.285) califica de “reaccionario discurso sobre las causas de la emigración rural y la defensa de la familia tradicional amenazada por formas modernas y urbanas de vida”, la película se caracteriza por ser “un hito del rodaje realista” (Deltell, 2006, p.172), documentando así el Madrid de principios de los cincuenta.

No obstante, la película no sitúa la acción en los suburbios, sino en un exageradamente masificado (Deltell, 2006, p.178) centro urbano. De hecho, apunta a la periferia de Madrid como único lugar ‘amable’ de la ciudad, ya que sólo uno de los protagonistas, Manolo (Ricardo Lucía), encuentra su sitio en la capital y lo hace allí. La explicación conecta con una idea que recuperaremos más adelante, la del extrarradio como espacio a caballo entre lo rural y lo urbano (Sojo Gil, 2011, p.105).

También el final de *El último caballo* (Neville, 1950) había otorgado una significación análoga a la periferia urbana. En el desenlace de la obra de Neville, los protagonistas huyen a las afueras de Madrid, en concreto, a la Pradera de San Isidro, ya que la capital es “un lugar hostil ocupado por lo moderno” (Deltell, 2006, p.154). De nuevo, la ciudad periférica adquiere gran importancia en la ambientación y se sitúa en un punto medio entre lo rural y lo urbano, pero al contrario de lo que sucederá en las obras posteriores, aquí funciona narrativamente como espacio cargado de valores positivos en el que los personajes pueden tener su final feliz.

En esta línea se sitúa también el final, impuesto por la censura, de *El inquilino*, dirigida por el propio Nieves Conde (1957). Esta sátira sobre la dificultad de conseguir una vivienda termina con la reubicación de la familia protagonista en un barrio de absorción del extrarradio, propagandísticamente denominado ‘Barrio de la Esperanza’.

Por su parte, *El pisito* (Ferrerri, 1958) afila el espíritu crítico de estos filmes y, de forma lúcidamente cómica, caracteriza los arrabales madrileños como destino económicamente inalcanzable por la pareja protagonista.

Gráficos n° 3 y 4



Fuente (de izquierda a derecha): *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y *El pisito* (Ferrerri, 1958). Espacio urbano y rural confluyen en el extrarradio de las grandes ciudades como Madrid en los años 50.

Cerca de la ciudad (Lucía, 1952) es, por su parte, el ejemplo opuesto, el de un filme religioso afín ideológicamente al Régimen, pero en el que las diferencias entre el paisaje urbano céntrico y periférico aparecen claramente formuladas en los minutos iniciales del filme.

Gráfico nº 5



Fuente: *Cerca de la ciudad* (Lucía, 1952). Este filme religioso se ambienta en una barriada cercana a Ventas.

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 en escenario de los dramas periféricos del cine de la Transición.

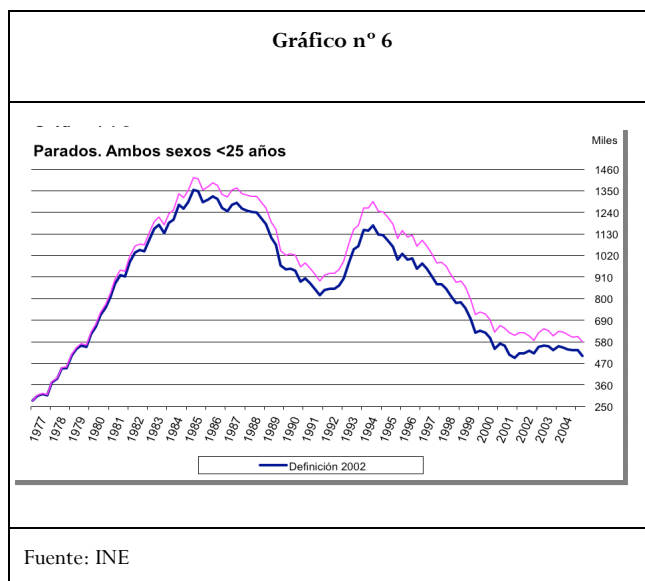
*El Nuevo Cine Español recogerá en la década siguiente el testigo de la reflexión sobre la dureza de los escenarios urbanos del desarrollismo. La ciudad y sus espacios seguirán haciendo acto de presencia en películas como *El último sábado* (Balañá, 1967) o *Setenta veces siete* (Acaso, 1968), una cinta que reúne referencias a *West Side Story* (Robbins y Wise, 1961) y al relato bíblico de la pasión y muerte de Jesucristo, y en la que el suburbio y sus lugares más hostiles vuelven a adquirir una presencia notable, casi mítica, pues son utilizados como elemento de contrapunto para el mensaje apostólico —el protagonista es una reinterpretación urbana de Jesucristo— que constituye su tema central.*

3. Transiciones urbanas: El cine quinquí

Durante la Transición democrática en España, la cinematografía patria se hizo eco de un fenómeno social, el inquietante aumento de la delincuencia juvenil, localizado cronológicamente entre mediados de los años setenta y la primera mitad de los ochenta y geográficamente en las grandes urbes, especialmente Barcelona, Madrid y Bilbao: fue el llamado “cine quinquí”. Se trataba de filmes que narraban la vida —y casi siempre la muerte— de un joven delincuente rodeado por un halo entre épico y

crítico. Estas películas fueron muy populares, como demuestran los datos de taquilla¹: Perros callejeros (De la Loma, 1977): 1.813.732 espectadores; Deprisa, deprisa (Saura, 1980): 1.049.029; Navajeros (De la Iglesia, 1980): 810.160; Los últimos golpes de “El Torete” (De la Loma, 1980): 772.423; El pico (De la Iglesia, 1983): 996.032; El Lute (camina o revienta) (Aranda, 1987): 1.422.194.

La recesión económica derivada de la Crisis del Petróleo, el acuciante aumento del paro, especialmente entre los jóvenes (gráfico nº 6), las consecuencias del crecimiento descontrolado de las grandes ciudades, la droga e incluso la incertidumbre política parecen perfilarse como causas.



Comparten con el neorrealismo la vocación cuasi documental, lo que se reflejó tanto en el uso de historias y personajes reales, como en empleo de actores no profesionales -en muchas ocasiones participaban los propios delincuentes como en Yo, el Vaquilla (De la Loma, 1985), quizá el ejemplo más significativo-; una realización naturalista sólo interrumpida por la omnipresente banda sonora y por las recurrentes persecuciones deudoras del cine de género estadounidense; y la utilización de localizaciones reales.

En este último punto se centra nuestro análisis. El espacio como un actante más, cargado de significación. La periferia de las ciudades aloja a los personajes de estas películas y se convierte en metáfora visible de su realidad social. Así se ponía de manifiesto de forma explícita y con ánimo de denuncia social en Navajeros.

Voz en off periodista (José Sacristan): De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, sólo un 2% vivían en zonas urbanas lujosas, un 5% en barrios bien situados socialmente, 19,5% en casa de tipo medio, 73,5% restante eran muchachos que vivían en los suburbios.

Navajeros (De la Iglesia, 1980)

¹ Datos obtenidos de la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura. Disponible en: http://www.mcu.es/cine/CE/BDDDPeliculas/BDDDPeliculas_Index.html

Barrios como La Mina, Bellvitge o Montcada en Barcelona, Entrevías, Villaverde o San Blas en Madrid y Otxarkoaga en Bilbao sirven de escenario a este conjunto de filmes. La mirada cinematográfica sobre estos vecindarios no es inquisitiva, sino más bien empática. Por ejemplo, en Los últimos golpes de 'El Torete' (De la Loma, 1980), se alude a la mala reputación de La Mina en los siguientes términos:

Reportero: Ya hemos dicho que vives aquí, un barrio muy discutido.

Julio: Aquí hay gente mala y gente buena, como en todas partes.

Los últimos golpes de 'El Torete' (De la Loma, 1980)

De hecho, se suele señalar a la sociedad como la responsable última de las tragedias que en esos lugares se producían, dando por bueno el lema que rezaba la canción de Los Chichos dedicada a El Torete y que servía de banda sonora de la última película de la trilogía *Perros callejeros*: "Planta cara a la sociedad, que te da la espalda".

En este artículo diferenciaremos cuatro espacios/paisajes comunes al conjunto de películas analizadas que nos permitirán reflexionar sobre la naturaleza de los personajes y las historias narradas con dos características compartidas: la marginalidad y la transitoriedad. Una fugacidad que conecta con el manifiesto desprecio a la vida de sus protagonistas y que contrasta, no obstante, con su anhelo de mitificación, de la misma manera que su marginación choca con su constante búsqueda de notoriedad en un proceso paradójicamente lógico de compensación.

El descampado, el coche robado, la cárcel o el reformatorio y el cementerio pueden ser descritos como no-lugares (Augé, 2002), espacios de tránsito; pero mientras que en las estaciones de tren, los aeropuertos o las autopistas los transeúntes tienen un destino, los espacios de marginalidad que abordamos aquí se caracterizan su transitoriedad fútil, circular, sin meta.

Jaro (José Luis Manzano): Es como cuando nos hacemos un buga, estamos como gilipollas dando vueltas hasta que se nos acaba la gasofa y luego, ¿qué?

Pepsicolo: Pues a mí eso me enrolla que te cagas.

Navajeros (De la Iglesia, 1980)

Por otro lado, mientras que, como señala Vila (1997, p.49), el no-lugar no puede definirse como espacio de identidad, los espacios aquí observados ayudan a retratar al personaje, cuya significación radica más en el espacio y el tiempo que habita que en su propia caracterización psicológica, de forma que podrían ser incluso fácilmente intercambiables.

3.1 El descampado

El descampado, habitualmente frente a las masificadas colonias de bloques de nueva construcción surgidas durante El Desarrollismo, se convierte en uno de los paisajes más habituales del cine quinqu.

Gráficos n° 7 y 8



Fuente: *Colegas* (De la Iglesia, 1982). Los jóvenes protagonista de estas películas dominan su territorio, el descampado, desde una atalaya de escombros.



Fuente: *Colegas* (De la Iglesia, 1982). El acertado encuadre de este fotograma enfrenta al individuo con la masa uniforme de bloques de viviendas humildes sin dejar aire en el plano, metáfora de la asfixiante realidad de sus protagonistas.

Espacio de tránsito entre lo urbano y lo rural, el descampado es un lugar desarraigado, descarnado, desamparado, desagradable, deshabitado, deshumanizado; es el espacio únicamente poblado por los des-, desprovisto de pasado y, sin duda, de futuro. Por aquí deambulan los personajes, pero no se quedan, porque el descampado es hostil, no alberga ningún elemento, no hay, como ocurre en la vida de los protagonistas, ningún referente. Se convierte, por tanto, en metáfora de la vulnerabilidad de los propios actantes. El descampado es el lugar en el que los personajes se drogan, mantienen atropelladas relaciones sexuales o delinquen.

Gráficos n° 9 y 10



Fuente: *Perros callejeros* (De la Loma, 1977). El descampado, lugar de tránsito, se sitúa frente a los bloques de viviendas del extrarradio.





Fuente: *Colegas* (De la Iglesia, 1982). El decadente paisaje postindustrial y periférico alberga las realidades que la sociedad biempensante prefiere arrinconar: sexo, drogas, delincuencia.

No en vano, varias de estas películas comienzan con planos del barrio en el que se sitúa la acción, en los que generalmente el descampado ocupa un lugar preferente. Este es el caso de Colegas, en cuyo primer plano secuencia la cámara gira 360° sobre sí misma mostrando un descampado en el que unos niños juegan al fútbol y varias parejas están tendidas. A continuación se muestra la carretera, otro de los paisajes característicos de estos barrios periféricos. Lugar igualmente peligroso e inhóspito que pone de manifiesto la naturaleza de estos lugares: por allí se pasa, pero no se está, se observan los barrios desde la seguridad y fugacidad del viaje en coche. Por último, la cámara llega hasta los bloques de casas de más de quince alturas.

Eloy de la Iglesia utiliza el mismo recurso en el inicio de Navajeros, aunque en esta ocasión la rotación de la cámara nos enseña un descampado que rodea una cárcel, también a las afueras, alejada de la sociedad. Y en El Pico nos muestra una panorámica de la ciudad de Bilbao como apertura del filme.

Por su parte, Yo, el Vaquilla comienza localizando la acción de la siguiente manera: “Mis primeros recuerdos se centran en la barriada de Torre Baró” (Barcelona). Aunque seguramente el momento de la película en el que más atención se presta al espacio son los minutos musicales en los que se muestran diferentes imágenes del Campo de la Bota, por entonces una barriada al norte de Barcelona. La música de Los Chichos que homenajea a este lugar acompaña las diferentes estampas: casa bajas casi derruidas, niños sucios jugando en la calle, descampados, gente atravesando las vías del tren, tejados llenos de basura, etc. Este lugar había sido utilizado por el franquismo como campo de fusilamiento, de ahí el nombre en referencia a las botas que quedaban de los cadáveres. Un pasado duro que concuerda con el presente de la película y que ayuda, una vez más, a caracterizar a los personajes.

Gráficos nº 11 y 12	
	
<p>Fuente: <i>Yo, el Vaquilla</i> (De la Loma, 1985). Campo de la Bota: la periferia de la periferia. En primer término, el recurrente descampado; en segundo, las barracas; y en tercero, los bloques de viviendas del extrarradio de Barcelona.</p>	<p>Fuente: <i>Yo, el Vaquilla</i> (De la Loma, 1985). El ripio sobre el que caminan los personajes, los restos del Campo de la Bota, sirve como metáfora visual de la vida del protagonista y su forzado tropismo.</p>

Más adelante en el filme, el Vaquilla, tras una temporada en Francia, regresa al Campo de la Bota, que ha sido derribado y sus vecinos, trasladados al barrio de la Mina. La contemplación de los escombros simboliza de nuevo el desarraigo de los personajes.

La estampa se repite en casi todas las películas, imágenes con fuerza, que además de situar la acción, resultan efectivos símbolos visuales de la pobreza de las grandes ciudades que crecieron sin control y cuyo extrarradio no es ni el bucólico paisaje rural ni el glamuroso centro urbano.

El descampado es, por tanto, un espacio de tránsito entre lo urbano y lo rural. La propia etimología de la palabra advierte de que descampar, escampar, proviene de es- y campo, dejar el campo. Un campo que ha dejado de serlo, pero que tampoco se ha convertido en ciudad y que aún quizá lo más ingrato de cada espacio: el desamparo del campo y la desatención de la ciudad.

Gráfico nº 13



Fuente: *Deprisa, deprisa* (Saura, 1980). Pablo enseña a Ángela el pueblo en el que nació. Para llegar tienen que atravesar un campo lleno de basura.

En varios momentos de las películas analizadas, la cualidad de espacio intermedio entre lo campestre y lo metropolitano se plasma visualmente en planos que incluyen elementos de uno y otro. Por ejemplo, en *Deprisa, deprisa* los protagonistas cruzan a caballo por el semáforo de una transitada carretera y en *Perros callejeros*, cuyo mismo título refleja la idea apuntada, los personajes utilizan un pony para trasladar la chatarra, la quincalla, de ahí la propia denominación de quinquis, que recogen. Estas imágenes tienen sus antecedentes en momentos como la llegada en tranvía a un descampado transitado por un pastor con sus ovejas en *El pisito*, la propia historia de *El último caballo* o la desgarradora escena en la que los protagonistas de *Surcos* son objeto de mofa por llevar una gallina en el metro.

Gráficos nº 14 y 15



Fuente (de izquierda a derecha): *Deprisa, deprisa* (Saura, 1980), *Perros callejeros* (De la Loma, 1977). Paisajes de tránsito entre lo urbano y lo rural.

El carácter fronterizo del descampado se vuelve a poner de manifiesto, si bien con diferente matiz, en varias secuencias de *Qué he hecho yo para merecer esto* (Almodóvar, 1984) una película cuya trama mantiene en primer plano la dialéctica entre un universo rural, representado por la abuela (Chus Lampreave) madre de Gloria, la protagonista (Carmen Maura), y el mundo de

la ciudad con el barrio nuevamente epítome de la hostilidad y el desarraigo, aunque en este caso tratado a través del humor algo ácido que caracteriza el estilo del director manchego.

Gráficos nº 16 y 17



Fuente: *Qué he hecho yo para merecer esto* (Almodóvar, 1984). Plano y contraplano, el montaje expone la esencia transicional del descampado cediendo ante el acoso urbano.

El descampado no se representa en este caso como una vasta extensión inhóspita, sino como una cicatriz, como una discontinuidad transitoria en el tejido urbano. Pero esta vez el descampado presenta una vocación de paisaje romántico, como los restos a medio extinguir de un entorno rural que serán inexorablemente devorados por la ciudad y que sirve a los personajes, a la abuela y al nieto, para establecer una relación afable al margen de la difícil realidad urbana. Esta hostilidad se materializa en los enormes bloques del Barrio de la Concepción en el que se desarrolla la acción.

Almodóvar le da la vuelta a la dialéctica urbano-rural y, en esta ocasión no será la ciudad el lugar de la esperanza y la oportunidad, como en el cine de los 50, sino que será el retorno a lo rural, lo que se identifique con la esperanza, el pueblo al que Toni, el hijo mayor de Gloria, será enviado con la abuela, al menos temporalmente, para alejarlo de la ciudad y sus amenazas.

Gráfico nº 18



Fuente: *Qué he hecho yo para merecer esto* (Almodóvar, 1984). Una vez más la desolación del espacio refuerza la desolación del personaje. Gloria despidió a su hijo que regresa al pueblo buscando un futuro más esperanzador.

3.2. El coche robado

El coche robado se convierte en las películas analizadas en un espacio fundamental tanto por la recurrencia con la que aparece como por su significación. Retomando la idea de Augé de los no-lugares como espacios de transitoriedad, el coche robado nos parece un ejemplo singularmente representativo. No sólo la función esencial del coche tiene que ver con la transitoriedad, sirve principalmente para trasladarse de un sitio a otro; también la propiedad del coche es transitoria porque, al ser robado, antes o después, lo abandonarán o lo venderán. Pero además se trata de un movimiento sin destino, a veces sólo lo hacen por diversión, otras para ganarse la vida, pero el coche no es para ellos un medio (de transporte), sino un fin. Hay un dónde pero no un adónde. Esta carencia de destino queda ejemplificada en las persecuciones policiales del ‘cine quinquí’, en las que los personajes no se dirigen a ningún sitio, sólo tratan de escapar, y en las que el espacio vuelve a convertirse en peligroso

3.3. La cárcel / El reformatorio

La cárcel, o el reformatorio cuando los personajes son menores de edad, constituyen en este conjunto de películas espacios fundamentales en los que transcurre la acción: la cárcel de Carabanchel en *El Pico 2*, el Penal del Dueso (Santander) en *El Lute* (camina o revienta), el Penal de Ocaña (Toledo) en *Yo, el Vaquilla*, el reformatorio Toribio Durán en *Perros Callejeros*, la Cárcel Modelo de Barcelona en *Perros Callejeros II*, etc.

En línea con la argumentación esgrimida en los apartados precedentes sobre la consideración de estos espacios como no-lugares, la cárcel o el reformatorio son también espacios de tránsito. Los personajes desde luego así lo consideran y su única meta, muchas veces lograda, es fugarse.

3.4. El cementerio

También el cementerio aloja en muchas ocasiones a los personajes del llamado ‘cine quinquí’. Por un lado, el trágico final de la mayoría de los protagonistas hace que este lugar se convierta en obligada localización de las películas. Por otro, destaca la utilización del cementerio como lugar de reunión de los personajes. Es, por ejemplo, el sitio en el que la banda del Jaro organiza sus “palos” e incluso a veces los perpetra en *Navajeros* y, con otra connotación, El Valle de los Caídos sirve también como lugar de reunión a los protagonistas de *Deprisa, deprisa*.

Este espacio que simboliza de nuevo el tránsito, en este caso entre la vida y la muerte, es también un eficaz instrumento de caracterización de los personajes. Relegado desde el siglo XIX a ocupar la periferia en Madrid, su entorno se convirtió en zona marginal (Jiménez Blasco, 2009). La ciudad creció y sus cementerios, hoy parcialmente absorbidos en el casco urbano, volvieron a trasladarse a la periferia, pero siempre manteniendo la cualidad de lugar inhóspito y marginal, apartado de la mirada, que ayuda a delimitar psicológicamente a los personajes que lo transitan.

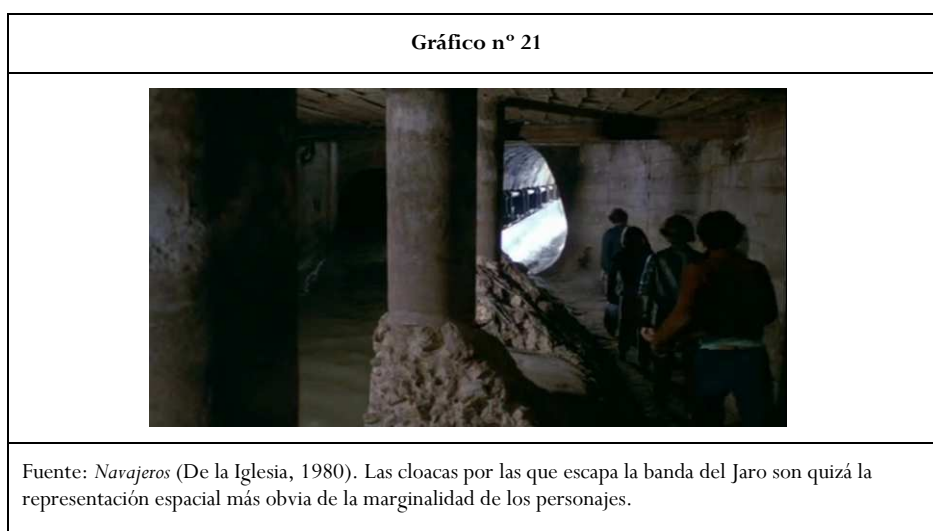
Por otro lado los cementerios que aparecen en estas películas distan mucho de responder a la visión romántica que invitaba a la reflexión sobre la vida y la infalibilidad de la muerte. Estos grandes cementerios urbanos no son un

memento mori, sino que refuerzan la idea de masificación y comparten con los barrios periféricos su apariencia de colmena y, con ella, su capacidad para evocar la deshumanización impuesta por la gran urbe sobre la azarosa vida, y también sobre la muerte, de sus habitantes.



3.5. Otros espacios

Aunque no tengan el peso narrativo de los precedentes, los paisajes urbanos que destacamos a continuación tienen también gran carga simbólica. Por un lado, las cloacas que atraviesan los protagonistas de *Navajeros* huyendo de la policía son representación escenográfica del submundo que habitan los personajes. Aquí hemos utilizado la metáfora espacial en un sentido horizontal (la periferia), pero de forma vertical, aquello que se sitúa literalmente por debajo, posee igualmente indudables connotaciones.



Por otro lado, los barrios que aparecen en estos filmes suelen estar rodeados por infraestructuras de transporte: carreteras y vías del tren principalmente. El propio Augé (2002, p.84) ya se refería a estos espacios en su enumeración de los *no-lugares* sobremodernos: “las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente, donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son espacios habitados”.

El hecho de que los personajes vivan rodeados de vías de transporte, pero no puedan escapar, es una paradoja visual muy recurrente en estas películas.

En *Matar al Nani* (Bodegas, 1988), la oposición entre centro y periferia se utiliza de forma explícita para subrayar la evolución del personaje. Al principio del filme, los protagonistas viven en el extrarradio, a escasos metros de las vías del tren. Más adelante, El Nani, que ha prosperado económicamente, se traslada a un piso desde el que, se vanagloria ufano, “se ve todo Madrid”.

Gráficos n° 22 y 23



Fuente (de izquierda a derecha): *Colegas* (De la Iglesia, 1982), *Deprisa, deprisa* (Saura, 1980). Las vías del tren y las carreteras suelen rodear el espacio que habitan los personajes, lugares inhóspitos, peligrosos y característicos del extrarradio.

4. Ejercicios de nostalgia

Superado el periodo de Transición democrática y tal y como comenta Antonio Trashorras (1998, p.104), el modelo cinematográfico basado en las aventuras y desventuras del antihéroe barriobajero y marginal acaba por agotarse y la sociedad y su realidad cambian a la misma velocidad que su paisaje.

Gráfico n° 24



Fuente: *Vida y color* (Tabernero, 2005). Jugar a las canicas en el descampado en una ciudad a medio hacer: nostalgia de la precariedad.

En los antaño vastos y vacíos descampados empiezan a proliferar los centros comerciales, los anillos y nudos de comunicación periférica y las urbanizaciones de clase media; sin embargo algunos filmes rinden tributo aún hoy a aquellas películas, a su estética y a su paisaje. Tal es el caso de *Vida y color* (Tabernero, 2005) y de *Volando voy* (Albadalejo, 2006), que localizan la acción en el periodo que nos ocupa aunque con planteamientos muy distintos a los de sus predecesoras.

Gráfico n° 25



Fuente: *Vida y color* (Tabernero, 2005). Urbano y rural: motos, niños y ovejas en un homenaje a los paisajes periféricos de los años 70 en *Vida y color*.

En estas películas, realizadas recientemente, se recuperan los descampados, menos extensos y abundantes en la actualidad, como es el caso de Tabernero que recurre, en *Vida y color*, a una estrecha franja de descampado que queda en el madrileño distrito de Fuencarral, rodeada de construcciones mucho más recientes, algo que debió complicar el rodaje en materia de encuadres y tiros de cámara.

En esta cinta, en la que la crudeza y la ingenuidad se mezclan con cierta dosis de realismo mágico, el equipo ha cuidado hasta el más mínimo detalle para reconstruir la atmósfera de la época y, en esta reconstrucción, el descampado vuelve a constituirse en el espacio transicional por excelencia, a caballo entre lo rural y lo urbano, pero también entre la infancia y la adolescencia.

En este paisaje las claves del drama cambian y el argumento, sin renunciar a lo sórdido o a lo terrible, se vuelve más individual e intimista que en las películas de la época a la que parece rendir homenaje, en las que el acento trascendía de la historia individual para señalar a la realidad social como explicación o justificación extradiegética.

Gráfico n° 26

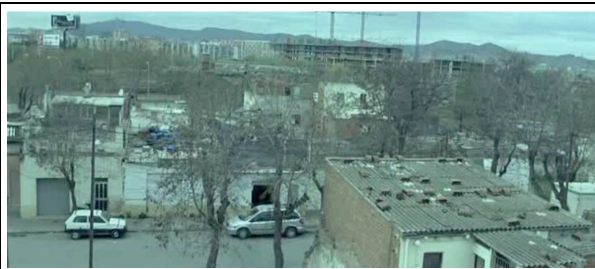


Fuente: *Volando voy* (Albadalejo, 2005). Coches, macarras y descampados: una fórmula revisada para la nostalgia.

Algo similar sucede con *Volando voy*: mantiene el tópico del *biopic*, del mundo de la periferia urbana, de la generación difícil, del delincuente juvenil pero con un final feliz que aleja definitivamente su discurso del de sus predecesoras.

En la actualidad el descampado ha sido sustituido por la propia barriada, ya absorbida por el área metropolitana. En películas como *El Bola* (Mañas, 2000), *Barrio* (León de Aranoa, 1998) o *El truco del manco* (Zannou, 2008), el descampado prácticamente ha desaparecido pero el significado del barrio sigue siendo, a menudo, el de un espacio que oprime y lastra a los personajes que lo habitan en su lucha cotidiana por salvar la esperanza en una ciudad deshumanizada, pero, aunque heredera directa de la anterior, esta es ya otra historia.

Gráficos n° 27 y 28



Fuente: *El truco del manco* (Zannou, 2008). De nuevo, el barrio.

Conclusiones

Las miradas cinematográficas sobre la periferia han venido respondiendo a diversas lógicas. En el periodo precedente al que hemos abordado, fundamentalmente el neorrealista, se producían dos aproximaciones diferentes: una mirada alineada con las intenciones y con la política del Régimen franquista, que ejercía su control para presentar la periferia como un territorio que albergaba la posibilidad del desarrollo, con un mensaje que hacía entender que la periferia, pese a su precariedad, podía llegar a ser un buen lugar si se le dedicaba la debida atención y confianza. Tal es el caso de películas como *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y *Cerca de la Ciudad* (Lucía, 1952). Paralelamente a esta visión, se ofrecía una mirada irónica que, si bien parecía no contradecir la línea 'oficial', utilizaba la ironía para deslizar un discurso crítico y el cuestionamiento del nuevo modelo de desarrollo periférico.

En el periodo de la Transición, la mirada se vuelve acerada y se deja de lado la ironía. La crítica social ocupa el primer plano. La mirada crítica de este periodo entiende que la desgracia de los protagonistas es producto de un sistema deshumanizado, de un paisaje deshumanizado y de un horizonte sin esperanza y con un presente en el que tienen muy poco o nada que perder. Es el caso de Perros Callejeros (De la Loma, 1977), Colegas (De la Iglesia, 1982) o Yo, el Vaquilla (De la Loma, 1985), por citar solo algunas películas.

Posteriormente la mirada crítica ha permanecido en títulos como Barrio (León de Aranoa, 1998) o El Truco del manco (Zannou, 2008), si bien los espacios concretos y los paisajes han cambiado, aunque sin dejar de ser urbanos y periféricos.

Junto a la mirada crítica actual coexiste una mirada nostálgica que, paradójicamente, trata de recuperar los paisajes (el descampado, el barrio en construcción, etc.) pero cambiando los argumentos, como sucede en Vida y color (Taberner, 2006) o en Volando Voy (Albadalejo, 2006), con finales más amables o conciliadores en comparación con sus predecesoras.

En el desarrollo del estudio que sirve de base a este trabajo se ha podido constatar que, efectivamente, existe cierta recurrencia narrativa en relación con la representación de determinados espacios en el cine español de los 70 y 80.

Esta recurrencia no tiene que ver solo con el hecho de que aparezcan con llamativa regularidad determinados escenarios, sino que la recurrencia interesa también al modo en que son representados y a los significados hacia los que parecen apuntar.

Los espacios recurrentes en algunos casos responden a una lógica contextual, pues al fin y al cabo las acciones transcurren en el extrarradio en el que, por entonces, lo que allí había eran enormes bloques de viviendas, aislados en medio de grandes extensiones diáfanas: los descampados. Pero aparecen también de forma recurrente otros espacios menos 'predecibles' como es el caso del cementerio urbano, que refuerza la idea de masificación que deshumaniza incluso lo más trascendente o el automóvil, casi siempre robado y sistemáticamente vinculado a la idea de transitoriedad, de fuga, entendida ésta como huida o como simple evasión.

La cárcel y el reformatorio son espacios de reclusión que, básicamente, encuadran al personaje de manera directa y explícita en el ámbito de la delincuencia.

De todos ellos, y el desde el punto de vista formal, el descampado viene a ser, junto con la propia barriada o el solar de edificios en construcción, el espacio más comúnmente recogido en las películas de vocación urbana e intención de denuncia o reflexión social, según el caso y la época.

Este espacio, que Casimiro Torreiro, entre otros, identifica con las ideas de "desolación y provisionalidad" (1998, p.73), ya estaba presente en la estética neorrealista española en filmes como El Pisito (Ferreri, 1958), evoluciona a través del llamado Nuevo Cine Español, en películas como El último sábado (Balañá, 1967), para alcanzar su máxima expresión en el cine de la Transición, fundamentalmente en el llamado "Cine Quinqui" con cintas como Yo 'El Vaquilla' o Los últimos golpes de 'El Torete', por citar solo dos de ellas, constituyéndose en un espacio esencial en el proceso de mitificación del joven delincuente barriobajero de los 70 y los 80, tan relevante en la construcción del personaje como la música de Los Chichos, Los Chunguitos o Bordón 4 que constituían su omnipresente banda sonora, canciones cuyas letras, lejos de ser anecdóticas o simplemente una marca de estilo, desgranaban y reforzaban el mensaje de denuncia social que servía de trasfondo a las tramas en relación con cuestiones como la droga, la delincuencia juvenil o los desajustes del sistema judicial.

Pero volviendo al tema, en todas aquellas películas el descampado es, efectivamente, un espacio de tránsito, un no-lugar en el que no es posible permanecer demasiado tiempo, en el que las fronteras entre lo rural y lo urbano, entre lo normativo y lo

anómico, se desdibujan. Un territorio indómito, paulatinamente invadido por una ciudad que no es capaz, sin embargo, de constreñirlo ni ordenarlo y que transmite su carácter a los personajes que lo habitan.

Los descampados cinematográficos son paisajes para la urgencia, para la prisa, para la huida a través del espacio, a través de la acción –también la sexual- y por cualquier medio que sea veloz, en coche o a la carrera. Son espacios extensos cuya magnitud y desnudez los hace visualmente poderosos pese a su simplicidad, capaces de trasfundir a las historias y a sus personajes su aura de desamparo sin límites, como al personaje de Gloria (Carmen Maura) en la secuencia de la despedida de su hijo Toni en *Qué he hecho yo para merecer esto*, a cuyas espaldas el descampado, con la urbe al fondo, viene a reforzar el desconsuelo tras la partida (Gráfico 18).

Pero la cinta de Almodóvar introduce una visión menos terrible, pese a su implícita dureza, que sus predecesoras, convirtiéndose también en un lugar paradójicamente intimista para el encuentro entre la abuela (Chus Lampreave), que representa el origen rural, y su nieto Toni (Juan Martínez), que encarna a una juventud urbana sin esperanza.

Pero los tiempos cambian, la sociedad con ellos y el cine registra el juego de transformaciones. Los descampados, que prácticamente desaparecen, vuelven a mostrarse en películas muy recientes bajo perspectivas y posicionamientos sustancialmente distintos. *Vida y color* y *Volando voy* son dos ejemplos de ello. La primera es un ejercicio de nostalgia en relación con un espacio y con un tiempo, el de la Transición, cuyo espíritu y cuya atmósfera parecen volver a cobrar vida en sus encuadres, con una cuidada localización y una minuciosa labor de arqueología de lo cotidiano por parte de la dirección artística, sin embargo la historia se desmarca de aquella cinematografía. Por su parte, *Volando voy* comparte la vocación nostálgica junto con algunos de los recursos narrativos, como la voz en off y el basarse en hechos y personajes reales, pero ofreciéndonos una historia mucho más amable que las predecesoras, que constituyen su referente en lo formal.

No obstante la ciudad en sí, y específicamente la barriada, sigue existiendo con la entidad de esos espacios que casi se constituyen en personajes por derecho propio, como es el caso de *El Bola*, *Barrio* o *El truco del manco*. En ellas el descampado, cuando aparece, hace las veces de postal para la nostalgia, manteniendo el eco de la desolación pero en relatos, si bien duros y críticos, menos trágicos y políticamente incorrectos que los de la Transición.

Referencias

Bibliográficas

- Augé, M. (2002). *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (In)surgente. Textos filmicos y contextos culturales en la España postfranquista*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Cueto, R. (Ed.) (1989). *Los desarraigados en el cine español*. Madrid: Ed. Festival Internacional del Cine de Gijón.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento, Area de Gobierno de las Artes.
- Jiménez Blasco, B. (2009). "Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana". En *Anales de geografía*, 29 (1), pp. 35-55.

- Ministerio de Cultura, Base de datos de películas calificadas. Disponible en: http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html. Consultado el 20/10/2011.
- 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.
- Otero Carvajal, L. (2010) "Madrid, de capital a metrópoli". En VV.AA. *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el S. XX*. Madrid: Museo de Historia de Madrid, pp. 10-34.
- Sojo Gil, K. (2011). "Éxodo rural y emigración al Madrid de los cincuenta. El caso de Surcos (1951), de José Antonio Nieves Conde". En *Quaderns de cine*, 6, pp. 103-113.
- Torreiro, C. (1998). "Pijos, Ye-Yés y algo más. La marginación en el cine español del desarrollismo" en Cueto, R. (Ed.). *Los desarraigados en el cine español*. Madrid: Ed. Festival Internacional del Cine de Gijón, pp. 83-112
- Trashorras, A. (1998). "Érase una vez el barrio" en Cueto, R. (Ed.). *Los desarraigados en el cine español*. Madrid: Ed. Festival Internacional del Cine de Gijón, pp. 83-112
- Vila, S. (1997). *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra
- VV.AA. (1983) *Revista Villa de Madrid*, Año XXI, n° 78. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Consultada en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30649>. Consultado el 20/10/2011.

Filmográficas

- Acaso, Félix (1968). *Setenta veces siete*. España: Redfilms.
- Albadalejo, Miguel. (2005). *Volando voy*. España: Mediaproducción S.L., Sogecine, S.A. y Estudios Picasso Fábrica de Ficción, S.A.
- Almodóvar, Pedro (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. España: Kaktus Producciones Cinematográficas S.A. y Tesouro S.A.
- Aranda, Vicente (1987). *El Lute (camina o revienta)*. España: M.G.C. Producciones Cinemat. y Audiov. S.A., Multivideo SL.
- Aranda, Vicente (1988). *El Lute (mañana seré libre)*. España: Multivideo S.L.
- Balañá, Pedro (1967). *El último sábado*. España: Profilmes, S.A.
- Bodegas, Roberto (1988). *Matar al Nani*. España: Blau Films S.A.
- De la Iglesia, Eloy (1980). *Navajeros*. España: Figaró Films, Aquarius Films (México).
- De la Iglesia, Eloy (1980). *Miedo a salir de noche*. España: Blau Films S.A.
- De la Iglesia, Eloy (1982). *Colegas*. España: Opalo Films, S.A.
- De la Iglesia, Eloy (1983). *El Pico*. España: Opalo Films, S.A.
- De la Iglesia, Eloy (1984). *El Pico II*. España: Opalo Films, S.A.
- De la Loma, José Antonio (1977). *Perros callejeros*. España: Profilmes, S.A.

- De la Loma, José Antonio (1979). *Perros callejeros II*. España: Films Zodiaco.
- De la Loma, José Antonio (1980). *Los últimos golpes de 'El Torette'*. España: Films Zodiaco.
- De la Loma, José Antonio (1985). *Yo, el Vaquilla*. España: Golden Sun S.A., Jet Films S.A., In-Cine Cia Industrial Cinematog. S.A.
- De la Loma, José Antonio (1985). *Perras callejeras*. España: Golden Sun S.A.
- Ferreri, Marco (1958). *El pisito*. España: Documento Films.
- Forqué, Álvaro (1976). *La tercera puerta*. España: Ofelia Films.
- León de Aranoa, Fernando (1998). *Barrio*. España: Elías Querejeta Prod. Cinematog., S.L., Sociedad General De Cine, S.A., Mact Productions (Francia), MGN Filmes (Portugal).
- Lucía, Luis (1952). *Cerca de la ciudad*. España: Exclusivas Floralva Producción, Goya Producciones Cinematográficas S.A.
- Mañas, Acheró (2000). *El Bola*. España: Tesela Producciones Cinematográficas SRL.
- Neville, Edgar (1950). *El último caballo*. España: E. Neville.
- Nieves Conde, José Antonio (1951). *Surcos*. España: Atenea Films.
- Nieves Conde, José Antonio (1957). *El inquilino*. España: Films Españoles Cooperativa.
- Robbins, Jerome y Wise, Robert (1961). *West Side Story*. EEUU: The Mirisch Corporation, Seven Arts Productions, Beta Productions.
- Saura, Carlos. (1980). *Deprisa, deprisa*. España: Elías Querejeta Prod. Cinematog., S.L., Les Films Milière (Francia) y Consortium Pathé (Francia).
- Tabertero, Santiago. (2005). *Vida y color*. España: IMVAL Madrid S.L. y Bausan Films, S.L.
- Zannou, Santiago A. (2008). *El truco del manco*. España: Mediafilms S.L.