

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

VÍCTOR AERTSEN

DONDE LA CIUDAD CAMBIA DE NOMBRE: CINE QUINQUI Y PERIFERIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CARTOGRAFÍA DEL CINE QUINQUI RODADO EN VALLECAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CUANDO LA NECESIDAD APRIETA: LOS BARRIOS DE AUTOCONSTRUCCIÓN

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Imagen 4. Pozo del Tío Raimundo en *Navajeros*

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

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



Imagen 5. Pozo del Tío Raimundo en *Chocolate*

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

CUANDO LOS PLANES SALEN MAL: POBLADOS Y PROMOCIONES PRIVADAS

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

NOTAS

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

REFERENCIAS

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

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

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

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

recibido/received: 08.11.2022 | aceptado/accepted: 16.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

