

Máster en Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual

Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla



# Los barrios marginales de la periferia en el cine español contemporáneo

*Nueva mirada hacia el espacio y los invisibles del cine español*

Alumna: Ana Ramos Garrido

Tutora: Dra. Inmaculada Gordillo Álvarez

Sevilla, septiembre de 2016

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Marco metodológico</b> .....	7
<b>I. Marco Teórico</b>	
1. Las categorías narrativas de espacio, tiempo, personajes y acciones.....	11
2. Los espacios urbanos a lo largo de la historia del cine.....	15
2.1. La historia del cine y la ciudad.....	15
2.2. La ciudad en el cine como documento histórico.....	18
3. La periferia en las ciudades españolas y su representación en el cine.....	19
3.1. La ciudad actual.....	19
3.2. La teoría de las zonas concéntricas.....	21
3.3. Los casos de Madrid, Barcelona y Sevilla.....	22
3.3.1. Madrid.....	22
3.3.2. Barcelona.....	24
3.3.3. Sevilla.....	25
4. El caso del cine <i>quinqui</i> .....	26
4.1. Las historias de <i>quinquis</i> .....	27
4.2. Los personajes.....	28
4.3. Relaciones sociales en el marco del cine <i>quinqui</i> .....	28
4.4. Los espacios.....	29
4.5. Relaciones espacios-personajes.....	30
5. Espacios, sub-espacios, lugares y no lugares.....	31
5.1. Una definición del espacio.....	31

5.2. Lugares vs no lugar.....	32
5.2.1. Los no lugares de Marc Augé.....	32
5.2.2. Los no lugares en <i>Barrio</i> según Téllez- Espiga.....	34
<b>II. Resultado de análisis fílmicos: Películas ambientadas en la periferia marginal española entre 1998-2016</b>	
6. Los espacios.....	35
6.1. El descampado.....	36
6.2. Los bloques de pisos.....	38
6.3. El polígono industrial.....	39
6.4. La carretera y los transportes.....	40
6.5. La playa.....	41
6.6. La gran ciudad /El centro ciudad.....	42
6.7. La cárcel /El reformatorio.....	43
7. Tipologías de personajes.....	43
7.1. Jóvenes sin futuro: la generación <i>ni ni</i> .....	44
7.2. El trabajador precario vs el parado.....	46
7.3. La mujer maltratada.....	46
7.4. El tonto del barrio.....	47
7.5. Las fuerzas y cuerpos de seguridad.....	48
7.6. Otras figuras tradicionales.....	48
8. Géneros asociados.....	50
9. Las relaciones interpersonales.....	50
9.1. La familia.....	50
9.2. El grupo de amigos.....	52
9.3. La pareja.....	52

9.4. La vecindad.....	53
10. Tópicos en la trama argumental y Patrones de Conducta.....	53
10.1. Pobreza.....	54
10.2. Inmigración y Xenofobia.....	56
10.3. Delincuencia y Vandalismo.....	57
10.4. Violencia y Maltrato.....	58
10.5. Adicciones.....	58
10.6. Otros.....	59
11. Referencias históricas.....	60
11.1. Época de pre-crisis.....	61
11.2. Desde que comenzó la crisis.....	62
12. Los motivos visuales.....	64
12.1. El baile.....	64
12.2. Hacia el horizonte.....	65
<b>III. Análisis de películas seleccionadas</b>	
13. <i>7 Vírgenes</i> .....	66
14. <i>Arena en los bolsillos</i> .....	71
15. <i>Manolito Gafotas</i> .....	75
16. <i>Yo soy la Juani</i> .....	79
17. <i>Princesas</i> .....	83
18. <i>Techo y Comida</i> .....	87
<b>IV. Discusión</b>	
19. Preguntas abiertas a discusión.....	91
19.1. ¿Nuevas tendencias en el cine español contemporáneo?.....	91

19.2. Realismo con validez de documento histórico ¿sí o no?.....	94
<b>Conclusiones</b> .....	96
<b>Bibliografía</b> .....	99

## Introducción

Se tiende a creer que ciertas vivencias y relaciones personales han sido los factores decisivos en la configuración de la personalidad e identidad social; y seguramente, en gran parte, sea así; pero no se debe obviar el espacio. Es posible que se sea poco consciente de la importancia que ejerce espacio sobre la idiosincrasia personal; la pasada, la presente e incluso la futura. Para ver con lucidez esta importancia quizás se deba hacer un ejercicio de imaginación y pensar cómo habría sido y sería su vida en un espacio diverso; pero si la imaginación escasea, y el ejercicio no funciona, siempre se puede uno valer del cine, como una herramienta capaz de hacer explorar esas vivencias y situar en ese nuevo espacio; y si, además, se está abierto a conocerlo y experimentarlo, es posible que incluso llegue a empatizar con personajes que no le recuerden en nada usted, pero en los que se podría uno reconocer si, dadas las circunstancias, se hubiese encontrado rodeado de las mismas personas y situaciones, y, por supuesto, en el mismo tiempo y espacio que ellos.

Cada espacio impone unas normas y la aceptación o no de estas supone la integración. Por tanto, se puede uno llegar a fascinar de lo diferente que ha sido y es la vida de otros solo por haberse criado a unos kilómetros de distancia; no hace falta una distancia mayor, bastaría desplazarse a ese barrio periférico marginal de cualquier ciudad para ser conscientes de esas diferencias.

Cuando los cineastas españoles han querido ambientar sus historias en espacios marginales, normalmente situados en la periferia de las grandes ciudades, no han podido obviar la influencia de estos espacios para la construcción de sus personajes. De ahí, que una serie de perfiles aparezcan con habitual frecuencia asociados a estos espacios. Es quizás, el barrio marginal uno de los que más dominio ejerce en sus habitantes y de eso han sido plenamente conscientes los cineastas.

Las coincidencias entre estos personajes no solo perfilan a los habitantes del barrio marginal sino que ayudan a construir una imagen del propio lugar en el que se insertan, el barrio. Eso es precisamente lo que se quiere hacer aquí. Estudiar a los espacios a través de los personajes y a los personajes desde los espacios para ser capaz de ver ejemplificadas esas influencias.

Este análisis podría servir para conocer el modelo a través del cual el cine español representa los espacios de marginalidad periféricos a partir de finales de los años noventa, y a determinar la evolución de esta representación por contraste con sus antecedentes, por lo que no es de extrañar encontrar ciertas referencias al cine *quinqui*, ni valoraciones sobre la re-significación que han sufrido los personajes de marginalidad en el cine español actual.

## **Marco metodológico**

### ***Hipótesis***

Desde hace algún tiempo se puede observar el interés del cine español de los últimos años por ambientar sus historias en espacios marginales de la periferia de un modo distinto al que frecuentaba en el cine de los *quinquis*.

La investigación parte de la hipótesis de que el cine español contemporáneo muestra una tendencia realista y comprometida con los habitantes de estos barrios, así como un gusto por tratar historias avocadas a la invisibilidad.

Dicha tendencia estaría originada en torno a finales de los 90, coincidiendo con el momento de máximo bienestar social y económico de la mayoría de la sociedad española, y se mantendría aún en la actualidad, habiendo por tanto registrado el declive económico causado por la crisis.

Estaría, además, recogiendo todo tipo de temas de actualidad, así como todo tipo de referencias históricas, y dando testimonio, a la vez que forjando, la opinión pública sobre estos barrios y sus habitantes.

### ***Procedimiento metodológico***

Para la verificación de dicha hipótesis se requirió inicialmente de un extenso periodo de visionado y documentación; se llevaron a cabo visionados y anotaciones de un total de 50 películas (40 de ellas para el análisis y otras 10 para el contraste como antecedentes). Durante las semanas que duró la visualización de los *filmes*, se fueron

tomando todo tipo de notas acerca, no solo de las categorías de espacio y personajes, sino de todo aquello que podía resultar relevante, de las cuales se extrajo la mayor parte del material para describir esta nueva tendencia. Se trata, por tanto, de un método de análisis basado en la observación y constatación de patrones que se repiten.

En la selección de las películas se tuvo en cuenta tanto la época como el espacio, y tanto de realización como de ambientación. Los requisitos de los 40 *films* de análisis fueron los siguientes:

- Estar realizados y ambientados desde 1998.
- Estar producidos y ambientados en barrios periféricos obreros y/o marginales de la geografía española.

En cuanto a los otros 10 *films*, se hizo un previo estudio acerca de cuándo se comenzaron a representar los paisajes periféricos marginales españoles y se determinó que era conveniente tener en cuenta películas antecedentes desde 1950, por lo que se escogieron 2 *filmes* por década desde 1950 hasta 1997, que pudiesen resultar de los más significativos y que, igualmente, debían reunir los mismos dos requisitos del otro bloque de 40 películas.

Tras los visionados, se procedió a la selección de 6 películas que pudiesen servir de ejemplo, ya que reunían gran parte de los datos a aportar, y de cada una se realizó un análisis explicativo de los espacios y personajes que aparecen, y la relación entre estos; como por ejemplo, si el personaje desea salir del barrio y el porqué, y si se cumplen las premisas. Dichas películas son: *7 Vírgenes* (2005), *Arena en los bolsillos* (2006), *Manolito Gafotas* (1999), *Yo soy la Juani*, *Princesas* (2005) y *Techo y Comida* (2015).

### ***Estructura del cuerpo del trabajo***

El trabajo ha sido estructurado teniendo en cuenta una jerarquía en la exposición del contenido- partiendo desde las nociones más generales a las más particulares- con el fin favorecer el acceso a unos conocimientos mínimos necesarios para entender los resultados finales del estudio. Se busca, por tanto, partir desde una idea general del espacio para poco a poco ir concretándola y contextualizándola en el seno de una tipología concreta de cine y etapa histórica.

La estructura se divide en cuatro partes fundamentales:

1. La primera parte está dedicada a ver cuál es la importancia del espacio en el relato cinematográfico y el porqué de esta influencia en la construcción de los personajes; se hace un viaje a lo largo de la historia del cine para tratar de ver como los espacios urbanos han sido decisivos y han despertado el interés de los cineastas y a partir de esta idea general sobre el espacio y la relación entre cine y ciudad se va acotando nuestro análisis; primero con el caso concreto de la periferia marginal española en el cine, también, en un orden cronológico, y posteriormente con especial atención a un tipo de cine que influyó decisivamente en el imaginario colectivo sobre los barrios marginales y sus habitantes, el cine *quinqui*, que servirá como punto de apoyo sobre el que estudiar los nuevos espacios. Con estas informaciones se tendrían las bases necesarias para abordar el análisis que se busca.
2. La segunda parte del trabajo trata de hacer un análisis, lo más completo posible, sobre el cine ambientado en los espacios marginales de la periferia desde 1998 hasta la actualidad, en el que se encuentran informaciones referentes a componentes del relato como: personajes y espacios, u otros relativos a la temática, etc. En este bloque es donde se vuelca la información extraída de las 40 películas visualizadas. Para ejemplificar los datos aportados se agregan fotogramas de los 6 filmes seleccionados.
3. El tercer bloque contiene una breve sinopsis y un análisis más específico de las 6 películas seleccionadas, incluyendo de nuevo fotogramas que sirvan de ejemplo y apoyo, y datos que resultan de interés en las mismas.
4. El cuarto y último bloque consiste en un breve apartado de discusión, donde se dejan abiertos a debate ciertos temas relacionados con las películas que tratamos.

## ***Objetivo***

El objetivo de este trabajo, por tanto, es establecer una serie de pautas o coincidencias que permitan identificar el cine al que se hace referencia, y observar de cerca su aspecto más significativo: el espacio en el que se desenvuelven; ya que como se podrá ir advirtiendo, la trama de sus historias y los personajes, y demás categorías sintácticas que aparecen, tienen una fuerte relación con los espacios.

## ***Justificación***

### *Elección de etapa de análisis películas*

#### **¿Por qué desde 1998 hasta la actualidad?**

La filmografía *quinqui* se prolonga hasta mediados de los 90 pero, sin embargo, los espacios marginales de la periferia española y las historias sobre jóvenes que delinquen no se agotan en esta etapa, por lo que cabe preguntarse: ¿si no pertenecen a este tipo de cine *quinqui* entonces qué son?

A la hora de investigar sobre los espacios de marginalidad en el cine español, varios son los trabajos que lo abordan, eso sí, no parece haber demasiada constancia desde una etapa posterior a la que se sitúa el cine de los *quinkis*. Para establecer esta etapa, se ha tomado como referencia las investigaciones que se hacen a través del film *Barrio* (1998). *Barrio* podría situarse en el punto intermedio entre esas dos etapas, ya que contarían con una fecha más o menos en torno a 1998. Resulta significativo, además, si atendemos a la época histórica que se vivía por entonces, como esta fecha coincide con un cambio de gobierno en España y con una etapa que algunos historiadores han calificados como aquel de “pre-crisis”, previo al estallido de la burbuja inmobiliaria y al receso económico.

## I. Marco teórico

### 1. Las categorías narrativas de espacio, tiempo, personajes y acciones

Antes de adentrarnos en el estudio del espacio fílmico, conviene que hagamos un breve repaso por algunos de los conceptos y teorías de la narrativa audiovisual que más influyen en la investigación del espacio dentro del relato.

Hay cuatro categorías narrativas fundamentales a la hora de someter a análisis cualquier relato:

- Acciones
- Personajes
- Espacio
- Tiempo

Estas cuatro categorías se encuentran interconectadas dentro del relato y funcionan a través de una continua relación de influencias. “Así como las acciones transcurren en el tiempo, los personajes y objetos se sitúan en el espacio” (Bobes Naves, 1993). Todas dependen de todas y se encuentran anexionadas entre sí, de este modo los personajes y las acciones son categorías narrativas inseparables, y el tiempo y el espacio se materializan bajo una misma forma. M. Bajtín propone el concepto de cronotopo como el resultado material de esa asociación, y concibe tiempo y espacio como una unidad indisoluble e interrelacionada (1989). El estudio del espacio, por tanto, quedaría vacío si no atendemos a su relación con el tiempo, e incompleto, si obviamos su conexión con los personajes y la acciones.

El espacio narrativo es una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permite señalar distancias y por relación a los personajes que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Es un lugar físico donde se colocan los objetos y personajes del relato, y de esta forma el espacio se asocia a la acción, a los propios personajes, y por supuesto, al tiempo (Bobes Naves, 1993:62).

Para que el análisis del espacio sea sostenible necesitaremos tenerlo en cuenta en su relación con el resto de categorías narrativas. Dichas relaciones han dado lugar a concepciones del espacio muy diversas, una de estas formas de concebir el espacio puede ser en base a la función que cumple en el relato.

Tomaremos como referencia las funciones del espacio dramático según Sánchez Noriega (2000:116): a) creación del efecto de realidad, b) organización del material narrativo en géneros, c) establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas y d) caracterización de los personajes.

En cuanto al espacio como caracterizador del personaje M<sup>a</sup> Ángeles Martínez lo define del siguiente modo:

El espacio contribuye a la configuración del personaje en tanto que le ofrece un punto de partida; además, éste va adquiriendo una serie de valores vinculados a la narrativa (...) Esto está relacionado con la función metonímica del espacio, en el sentido de que prácticamente nunca se presenta como indiferente para el personaje (2012:67).

El espacio también puede funcionar como una metáfora dentro del relato. Las emociones de los personajes pueden quedar impresas en el paisaje, en la atmosfera o en la geometría de un lugar. Cuando el espacio viene a expresar el sentir o el pensar de un personaje pasa a sostener una fuerte carga narrativa que puede ser fundamental para hacer avanzar la trama.

El espacio puede tener valores metafóricos, de igual forma también puede representar los conflictos o la psicología de los personajes y pasar de esta forma a estar en relación directa con la trama argumental (...). En muchas ocasiones el espacio no es más que una proyección de lo que ocurre a los personajes o alude a la relación que se establece entre ellos (Ídem, 75).

Mientras más estrecha sea la relación espacio-personajes, más relevancia adquirirá el espacio dentro del relato.

El espacio literario y fílmico cobra entidad en función de su interrelación con los personajes. Sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha solo aparece como mero marco. El espacio caracteriza a los personajes en la medida que les proporciona raíces (...). Es en los textos de género donde los personajes mantienen estrechas relaciones con el cronotopo y donde el espacio adquiere una dimensión dramática de primer orden (Sánchez Noriega, 2000:111-112).

Tal puede llegar a ser esa dimensión dramática que inclusive el espacio puede llegar a constituir un personaje más en la narración. Para que el espacio funcione de este modo tienen que darse tres características, que es lo que definen al personaje:

- Tener un nombre o identidad bien definida.
- Tener relevancia en la narración.

- Recibir especial atención en la narración.

El espacio también sería determinante a la hora de perfilar el tipo de género. “Los espacios dramáticos, del mismo modo que los estereotipos de los personajes, son una de las convenciones fundamentales de los géneros cinematográficos” (Ídem, 111).

Según Bajtín el cronotopo sería el encargado de determinar el tipo de género y sus variantes.

Un determinado cronotopo resultaría específico en un determinado tipo de relato y época concreta. En determinadas épocas prevalecerían determinados lugares como el espacio por excelencia donde situar las acciones, y en relación a tales espacios siempre hay una concepción del tiempo presente. El tiempo se condensa y convierte en visible en la obra y el espacio se intensifica y penetra en la historia (Bajtín, 1989).

Sánchez Noriega (2000:111) nos muestra muy acertadamente la influencia del cronotopo en la asignación del género del relato con el ejemplo del camino en el *Road Movie* o el desierto en el *Western*.

De esta forma, ciertos géneros persisten en situar a los personajes en los mismos espacios. La insistencia puede ser tal que, el tipo de personajes y el espacio en el que de forma recurrente se les ubique, pueden llegar a quedar asociados de por vida en nuestro imaginario colectivo.

Cada subespacio puede estar vinculado a determinados personajes o a las relaciones entre ellos (...). El espacio puede semiotizarse, convirtiéndose en signo de los personajes o de las relaciones entre ellos. Cada personaje aparece vinculado a un espacio propio y cargado de valores metafóricos y metonímicos por relación a su ocupante (Neira Piñero, 2003).

De este modo, un subespacio siempre viene vinculado a un tipo de personaje o una psicología concreta. Existen, también, espacios comunes que quedarían vinculados al conjunto de creencias y valores de una sociedad determinada.

Bachelard (1957) contribuye a esta apreciación: “La casa en la que vive un hombre es la extensión de su personalidad. Cuando un personaje entra en ámbito ajeno acaban siendo expulsados. En su espacio se encontraran plenamente integrados convirtiéndolos en extensión de su personalidad”. En relación a esto surgirían dos tipos de personajes, los móviles: los que se desplazan desde el lugar en el que se les ubica, desde su “zona de confort” hacia fuera de estos límites. Ese desplazamiento viene a constituir un acontecimiento decisivo en la trama argumental. El grado de accesibilidad

al nuevo espacio es variable, a veces ese movimiento supone una total transgresión, el franqueamiento de unos límites prohibidos. El personaje a menudo es empujado por el anhelo de un lugar que solo conoce a través de lo que ha oído decir, esa sensación de inaccesibilidad que le crea el espacio soñado es la que impulsa el deseo y la motivación. Y, los inmóviles: aquellos que quedan confinados en un único espacio.

Es por todo esto, que a través del espacio nos llega información sobre las características de la sociedad que se representa en la obra. A veces basta con atender a los primeros planos de un film para que conozcamos a qué tipo de historias, personajes, géneros,... vamos a enfrentarnos. De hecho, en muchos casos esos primeros planos se centran en ubicarnos en un espacio, esa información primera que se centra en el espacio es tan importante desde el punto de vista argumental como la propia trama. “El hecho de que esté sucediendo aquí es tan importante como el que el ‘el cómo es aquí’” (M. Bal 2001:103). Ese escenario es capaz de informarnos de modo inmediato de la época histórica y del ámbito humano, profesional, lúdico, etc. Adquiriendo, por tanto, un fuerte valor narrativo.

Como acabamos de ver, el espacio puede ser decisivo para definir a los personajes y las relaciones entre estos, el tipo de género, e incluso, realizarse como categoría histórica. En las películas a analizar brotan con fuerza estas capacidades propias del espacio. El barrio marginal que se conforma en los espacios de extrarradio de las grandes ciudades se convierte en un espacio estratégico donde situar a una serie de personajes prototípicos, cuyas acciones se ven supeditadas a los límites que conlleva su vida en el barrio y en los tiempos que corren. Los personajes y sus relaciones se asocian a determinados subespacios dentro del barrio, de este modo el descampado queda vinculado directamente a los adolescentes, el polígono industrial al lugar donde socializan, etc. El cronotopo existente viene vinculado a un tipo de género dramático y a una tendencia de retratar la vida de los habitantes de estos barrios, en especial la de los adolescentes- la delincuencia y la desesperanza ante la dificultad de prosperar en un universo cargado de límites, tanto físicos como psicológicos. El valor de estos espacios como categoría histórica cobra relevancia en cuanto a la capacidad que tiene de apelar a nuestro imaginario colectivo. Los elementos que conforman el barrio marginal en el cine español de los últimos tiempos están comúnmente aceptados por la comunidad receptora. A nadie le sorprende ver a adolescentes delinquiendo en la calle, o descampados colmados de basura donde los residentes acuden a buscar chatarra, o esqueletos de edificios

abandonados tras la burbuja inmobiliaria,...El hecho de que muchos cineastas españoles se hayan preocupado por retratar la vida en estos barrios no debe ser casual, tal vez porque estos se han convertido en lugares propicios para encontrar historias de personajes en situaciones límite para la supervivencia y la cordura, o en plena crisis existencial.

## **2. Los espacios urbanos a lo largo de la historia del cine**

Cine y ciudad han caminado de la mano desde los inicios del cinematógrafo, como atestiguan los primeros filmes que nos llegaron de la mano de los hermanos Lumière. En ese camino, que ya ha superado un siglo, podemos verificar como ambos se han influenciado y condicionado mutuamente. El cine ha condicionado nuestra percepción de las ciudades, a la vez que es fruto de la mirada de la sociedad de una época y lugar determinados. Desde la sociología se apela al cine como uno de los principales culpables del imaginario social que tenemos acerca de algunas ciudades. En qué medida esta percepción se adapta o no a lo real ha sido y es objeto de diversos estudios, de los que difícilmente se pueden extraer los imperativos categóricos que le rigen. Para poder decodificar convenientemente el mensaje que el cine nos ha transmitido a lo largo de la historia sobre las ciudades deberemos despojarnos de las dudas acerca de su adecuación o no a lo real aunque siempre dejemos abierto un cauce a la subjetividad. No nos compete, por tanto, valorar esa adecuación a lo real, sino más bien dejarnos fluir por las imágenes y sonidos que el cine ha presentado acerca de las ciudades y que nos llevan a conocerlas de diversos modos. Analizaremos esos modos a través de un breve recorrido por la historia del cine.

### **2.1. La historia del cine y la ciudad**

Tratando de ser lo más cronológicos posibles, retomaremos el ejemplo de los hermanos Lumière quienes nos dejaron imágenes de la ciudad, sus habitantes y de su actividad cotidiana: personas de camino a trabajar, disfrutando del ocio, etc. De lo que se puede extraer el incipiente interés de la ciudad por ser representada en el cine. Al margen de esto, no se consigue demasiada información, pues la representación que se hace no deja de ser pasiva; carece de una cierta carga simbólica que envuelva a la ciudad y que le atribuya un carácter determinado.

Pocos años después, durante la década de los años 20, surgiría una tendencia preocupada por dotar de esa personalidad, inherente a cualquier ciudad, que nos pasaba desapercibida en los primeros filmes. “La cámara abandona gradualmente la pasividad con la que había rodado las primeras imágenes de las ciudades fílmicas y emprende la tarea de inventar la ciudad, tarea que alcanzó su cenit a finales de los años veinte” (Barber, 2002:28).

En esta década surge un tipo de cine con influencias poéticas llamado “Poemas Urbanos”, cuyo fin consiste en hacer una exaltación de las ciudades a través de los recursos fílmicos. Es, además, la década de las “Sinfonías Urbanas”: obras que hacen de las ciudades sus protagonistas y tratan de dejar testimonio de la realidad que acontece, dando una visión plural de ésta; reflejan múltiples formas de habitabilidad, de entender la vida, etc. A través de Zviga Vertov y su “hombre de la cámara” nos llegaría la más intensa unión entre la percepción y la ciudad (Ídem, 41). La ciudad se presenta como un actante complejo, copado de múltiples variantes contradictorias que la conforman y enriquecen. “Vertov incita y desafía la percepción del espectador para provocar la acumulación saludable de todas las variantes contradictorias que conforman la ciudad: es una entidad mutable, desquiciada, tendente a la violenta transformación” (Ibídem, 42).

La particular simbiosis cine-ciudad ha llevado inclusive al nacimiento de un género singular, “el cine urbano”, que ha tenido su auge en las épocas de mayor agitación urbana, como la revolución industrial. El cine urbano, a través de la representación del espacio mutable, ha tenido la capacidad de dar testimonio acerca de los cambios que acontecían en la ciudad, e incluso, el poder de ir más allá y ser fiel transmisor del espíritu de la época: los valores, deseos, miedos y costumbres de sus habitantes. La representación de los nuevos paisajes industriales constituye el modo en el que hoy percibimos esa etapa: como un momento de innovación tecnológica, transformaciones en los modos de vida, fenómenos migratorios masivos, etc.

Muchos cineastas de las vanguardias europeas más experimentales llegaron casi a la obsesión en su búsqueda por retratar la ciudad. Destaca de éstas el tratamiento significativo que se hace del espacio plagado de elementos retóricos: se plantea la ciudad como metáfora de la vida del hombre y se dota al espacio urbano de carga emotiva capaz de condensar las inquietudes de sus personajes, etc. De hecho, se trata de un movimiento que influyó significativamente en el estudio de la construcción de los personajes a través del espacio y viceversa. Con todo ello, se logró, además, hacer un retrato de la ciudad a

través de los actos, gestos y las percepciones de sus habitantes. Donde más se explotó esa construcción retórica del espacio fue a través de algunos filmes surrealistas que inclusive usaron imágenes de la ciudad para reflejar las pulsiones, estados de conciencia, alucinaciones, etc., de sus personajes, siendo la ciudad vista, en muchos de estos casos, como un escenario sumamente hostil.

Las huellas dejadas por la II Guerra Mundial no fueron ajenas a la representación fílmica, la ciudad quedó definida por el genocidio o la despoblación a través de las impactantes imágenes que el cine nos dejó. Las consecuencias de la guerra en el hombre marcaron una tendencia habitual desde la etapa de posguerra, definida por centrarse en mostrar esa pérdida de identidad del hombre en su espacio que la guerra provoca. Esa aproximación a la idea de “la ausencia de hogar”, que experimenta el hombre de posguerra, será una constante en el cine de todas las épocas de crisis posteriores.

En una línea similar, encontramos gran parte de la producción del cine neorrealista italiano. El neorrealismo trató el tema de la vida cotidiana del hombre tras la guerra, así como otros temas que preocupaban al ciudadano de la época: la especulación inmobiliaria y el problema de la vivienda urbana. Es, de hecho, la causa de que gran parte de sus producciones se ambienten en las zonas suburbanas de las ciudades, donde residían los extractos más perjudicados de la ciudad en relación a estos temas. Su fuerte empeño en conseguir la más estricta autenticidad de las imágenes les ha llevado a ser considerados muy fidedignos con la realidad circundante en su representación.

Con la *Nouvelle Vague* se nos muestra un nuevo retrato de la ciudad a través de la exhibición de espacios inéditos, hasta entonces, en la representación fílmica. De este modo, la ciudad ya no son solo sus espacios exteriores (avenidas, parques,...) ya que la mayor parte del tiempo los ciudadanos viven en sus interiores (casas, oficinas, centros comerciales, lugares de ocio,...), entrando éstos a formar parte de nuestro concepto sobre la ciudad.

Los espacios ruinosos de los que se hacen eco buena parte de la producción de la época de los 60-70 en Europa, nos dejan una percepción nostálgica del espacio urbano que parece haber perdido o abandonado su identidad.

En las décadas posteriores, los años 80-90, hemos visto la tendencia a plantear interrogantes sobre la ciudad y la presencia física de sus habitantes a través una

producción más intimista y reflexiva, puede que motivada por la saturación visual de la cultura empresarial sobre la superficie de las ciudades.

En la actualidad la representación de la ciudad fílmica esta mediada por los avances tecnológicos que han originado el tratamiento digital de la imagen. En muchos casos, la ciudad contemporánea se nos presenta como un escenario sujeto a los vaivenes de las élites políticas y económicas dominantes. Los confines de la ciudad han ido progresivamente ampliándose y el cine ambientado en los barrios periféricos ha alcanzado un protagonismo peculiar.

## **2.2. La ciudad en el cine como documento histórico**

Gracias a ese interés del cine desde sus orígenes por mostrarnos la ciudad, es que hoy tenemos una percepción determinada de ciertas ciudades. Sin lugar a duda, el cine ha sido el arte que en mayor medida ha contribuido a configurar dicho imaginario popular. “Las imágenes urbanas que nos han transmitido los cineastas han condicionado nuestra percepción de la ciudad. Han conformado y siguen conformando el imaginario de generaciones enteras” (Camarero Gómez, 2013:6).

Cabe destacar el papel del cine durante La Revolución Industrial y como sirvió para retratar y precipitar la revolución urbana así como para explorar el modo en el que sus residentes respondían a los cambios tecnológicos, arquitectónicos y sociales que estaban teniendo lugar. Entre estos cambios, hallamos la formación de los espacios periféricos en las grandes ciudades industriales, que a su vez dio lugar al popular fenómeno de la inmigración rural, que acudía atraída por los nuevos núcleos fabriles formados en las zonas del extrarradio. En referencia a esta etapa Camarero Gómez dice: “Los cineastas empezaron a preocuparse por el exilio de sus habitantes y por la creación del espacio periférico dentro de la propia ciudad, el espacio para la sumisión social y la oposición disidente” (Ídem: 6).

Si el cine es uno de los mayores responsables de la imagen que hoy tenemos de las ciudades y, por ende, de los modos singulares de vivirla, pensarla, soñarla, e incluso sufrirla, cabría preguntarse hasta qué punto la representación de la ciudad en el cine está sujeta a la objetividad. No debemos olvidar que el cine es un modo de representación, y como tal, no puede estar atado de pies y manos a la más estricta realidad. La enorme

distancia existente entre la ciudad real y la proyectada por el cine forma parte de la propia naturaleza del séptimo arte. La mirada del cineasta no puede ser ignorada, ni aun cuando, sea su máxima voluntad.

Sin embargo, partiendo de un juicio personal, esa mediación en la mirada acerca de una ciudad es, también, sumamente testimonial, pues es capaz de transmitir una “opinión”; hacerse eco de la “opinión pública”, de qué modo miraba la sociedad de una época y lugar su ciudad, que emociones les transmitía, que sentimientos afloraban,... Si fuésemos viajeros en el tiempo valoraríamos esa ciudad, ese momento histórico, a través de la percepción que se nos ha sido implantada por nuestra cultura y sociedad actual. Pero el cineasta que quiso mostrar en los años 40 como veía su ciudad en su actualidad lo hizo tal vez influido por la conciencia social que tenía de ella gracias a su propio contexto. De ahí, el enorme valor del cine como documento histórico capaz de hacer una reconstrucción suficientemente rica de las ciudades y de sus habitantes, desde una perspectiva también histórica y cultural coincidentes en el espacio y tiempo con lo filmado.

Queda probada, por tanto, la autoría del cine como responsable en gran medida, de cómo hoy día imaginamos y concebimos las ciudades. El modo en que el cine nos ha acercado a éstas no siempre ha sido democrático, ha contribuido a convertir en motivo de atracción turística a unas, en escenarios del crimen a otras, etc., o, a considerarlas de un modo u otro, según la etapa histórica, quedando en nuestra memoria imágenes diferentes, incluso contrapuestas, acerca de una misma ciudad; conocemos el Madrid industrial, el Madrid marginal, etc. (Ibídem, 7).

### **3. La periferia en las ciudades españolas y su representación en el cine**

#### **3.1. La ciudad actual**

Las grandes ciudades españolas, al igual que otras muchas, vienen caracterizándose, desde hace algún tiempo, por la desintegración. Esta desintegración no solo se contempla desde un punto de vista arquitectónico sino que va más allá y recae sobre la propia percepción del hombre que habita la ciudad. Resulta interesante como el cine ha sabido poner de manifiesto ésta y otras características de la ciudad actual.

La morfología actual de nuestras ciudades es el resultado de una serie de transformaciones urgentes con el fin de adaptarlas a las necesidades que iban surgiendo. Con La Revolución Industrial muchas ciudades tuvieron que ampliar sus fronteras creando barrios periféricos que albergaran a los trabajadores de las fábricas y les facilitaran el acceso al lugar de trabajo, situando dichas fábricas próximas a sus viviendas. “Con las factorías y todos los establecimientos anejos, destacan de la ciudad industrial los llamados barrios obreros, construidos por la ineludible necesidad de albergar mano de obra” (Chueca Goitia, 1989:171).

Esos barrios se constituyeron como lugares dormitorio donde los obreros descansaban tras su duro jornal de trabajo, hoy día están catalogadas como un verdadero fracaso urbanístico.

Las zonas puramente residenciales, las ciudades dormitorios, han resultado en general un fracaso. Privadas de otros elementos que constituyen el total organismo de una ciudad (centros representativos, monumentales, religiosos, mercados, espectáculos, comercio y, al menos, una cierta industria no pesada), al final estas ciudades dormitorio degeneran, declinan y se degradan física y moralmente (Ídem, 212).

Debido a que los centros neurálgicos de la ciudad se situaban a kilómetros, proliferaron con inusitada rapidez numerosos medios de transporte que conducían a los centros históricos de estas ciudades. Pero esta no es la única causa por la que los barrios periféricos crecieron con tanta fuerza, y es que, en los últimos tiempos, hemos ido atendiendo a un fuerte movimiento migratorio de la población rural hacia la urbe.

Esta expansión urbana ha afectado considerablemente a España, que en los últimos años se sitúa como uno de los países más urbanizados, y ha traído como consecuencia la proliferación de numerosos barrios marginales formados alrededor de los núcleos urbanos. “Con relación a Europa, España ocupa un lugar destacado entre los países fuertemente urbanizados (...). En España los mayores núcleos de población se distribuyen en la periferia costera y Madrid” (Ibídem, 190).

Otra de las consecuencias de la aparición de esos barrios en la periferia, ha sido el movimiento centrífugo al que ha dado lugar, llevando a desplazar a muchos de los habitantes del centro hacia sus alrededores; lo que ha hecho crecer sensiblemente el número de habitantes de los barrios periféricos.

Ese exorbitado crecimiento urbano ha derivado en una paulatina desaparición de las zonas verdes de la ciudad. En una búsqueda desesperada por aumentar la capacidad de albergar de estas ciudades, se han ido sustituyendo parques públicos y otras zonas verdes por parkings para vehículos, etc. De hecho, se ha llegado a plantear si esto tiene relación con un aumento en las enfermedades nerviosas de los habitantes de las grandes ciudades en los últimos años.

Densificar cada vez más el centro de las ciudades, acumular habitantes por metro cuadrado, crear aparcamientos de automóviles con su correspondiente emanación de gases tóxicos, provocar el incremento de detritus de todo orden, mientras se hacen desaparecer plazas, árboles, jardines, avenidas y paseos es no solo atentar al bien común, al bienestar de los ciudadanos, sino poner en grave peligro su salud orgánica y psíquica, ya que una cosa que sería necesario estudiar es en qué medida la vida de las grandes urbes aumenta el porcentaje de las enfermedades nerviosas (Chueca Goitia, 1989:205).

### **3.2. La teoría de las zonas concéntricas**

El barrio suburbial en el cine constituye también una forma geométrica que lo define y lo condiciona. Se hacen referencias a él como “el cinturón de la ciudad” o “el flotador urbano”, ya que adquiere esta forma con frecuencia, situándose alrededor del casco histórico.

Según Walter Firey (en Chueca Goitia, 1987: 3-38), las grandes ciudades americanas se podrían dividir en tres grupos según los procesos ecológicos que den lugar.

Entre estos grupos encontramos la teoría de las zonas concéntricas desarrollada a posteriori por Burgess (1935).

Burgess divide sociológicamente la gran urbe americana en cinco zonas concéntricas: la primera es el centro comercial y de los negocios, la segunda es la llamada zona de transición, la tercera es la de los barrios obreros, la cuarta es la zona residencial de las clases medias y elevadas, y la quinta es la de las personas que viven en los alrededores y que van diariamente a la ciudad, donde tienen su ocupación (...). De estas zonas, acaso la más interesante es la segunda, la que está inmediata al centro comercial de la ciudad, la zona de transición. Es, la zona donde florece el vicio y la delincuencia y viven los parias de la ciudad. Es la zona de prostitución, de los garitos, de los fuera de la ley, del *underground*. (Ídem, 222-223).

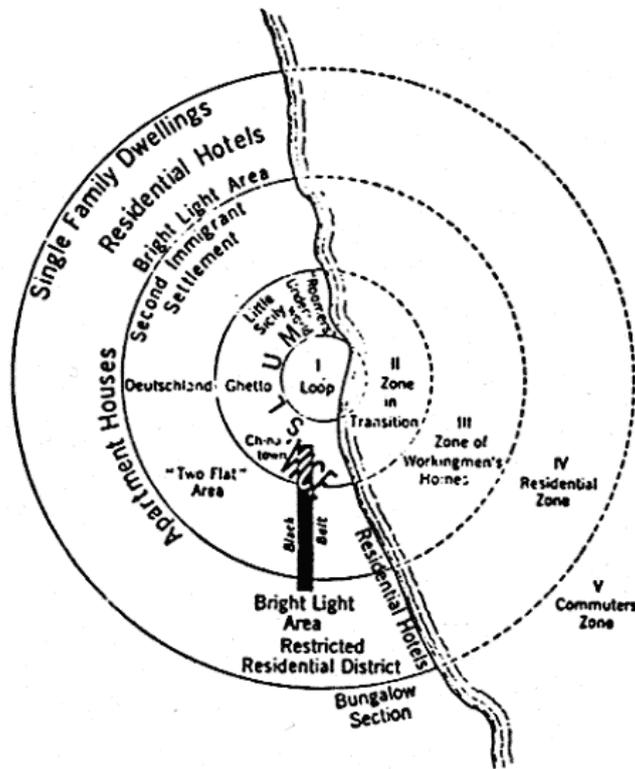


Figura 1: Teoría de las zonas concéntricas.

Chueca Goitia (1989:226) compara la estructura de la ciudad americana propuesta por Walter Firey con la de las ciudades europeas, haciendo hincapié en el caso de Madrid; la teoría de las zonas concéntricas podría aplicarse al caso de algunas ciudades españolas, en especial la de Madrid.

### 3.3. Los casos de Madrid, Barcelona y Sevilla

En la filmografía de las principales ciudades españolas quedan señas de dichas transformaciones. Nos interesan especialmente el caso de Madrid, Barcelona y Sevilla.

#### 3.3.1. Madrid

Desde los albores de los 50, los espacios periféricos de la capital han ambientado multitud de películas. Es en este momento cuando surge un género propio de este tipo de espacios, las llamadas “Comedias Desarrollistas” o “Subgénero de Profesiones”, donde

una nueva imagen del rol femenino en su representación- caracterizada por su independencia económica y la incorporación a trabajos que hasta entonces no estaban permitidos, y por la representación de historias basadas en la inmigración y los conflictos entre razas y culturas que conviven en los mismos espacios de la capital- Madrid logró posicionarse positivamente como ciudad cosmopolita, moderna y progresista. “Estas tipologías cinematográficas ilustran la utopía de la capital como símbolo del progreso español y la convierten en la más pura figura de la modernidad que pretende difundir el franquismo entonces” (Camarero Gómez, 2013:138). En este sentido, se podría asociar la representación de la mujer de periferia que hace Madrid con la de los filmes americanos de la época; que trataron la vida de las mujeres en los nuevos barrios residenciales de las afueras al más puro estilo propagandístico sin detenerse en las consecuencias negativas para la mujer, que éste estilo de vida que se vendía desde el cine hollywoodiense como placentero y feliz, encerraba en su interior.

En las últimas décadas hemos visto cómo han proliferado en la periferia de nuestras ciudades grandes extensiones residenciales. Este modelo urbanístico se ha demostrado no sólo lesivo para el medio ambiente sino además ideológicamente erróneo. Concebido en EE.UU. como respuesta a la demanda de bienestar de una reciente clase media, su tipología fue penetrando paulatinamente en la ciudad europea a través del cine. Basada en premisas poco flexibles, pronto se revelaría como un modelo insatisfactorio para la mujer a la que en teoría iba dirigida (Salgado de la Rosa, 2013: 133).

Pero durante la misma década otro tipo de cine vendrá a equilibrar la balanza, con un punto de vista más crítico se trataba de representar la otra cara de la moneda en la vida de los habitantes de estos barrios. Será un tipo de cine que refleje, sobretodo, las dificultades de supervivencia en los barrios periféricos. Una tendencia cercana al neorrealismo italiano que hará su presencia más notable con “Surcos”; que a través de una enorme carga de realismo social, se centra en las historias mínimas de esos inmigrantes rurales que intentan sobrevivir en la ciudad.

Alrededor de los 80, los espacios periféricos se explotan como nunca antes a través de las historias de jóvenes delincuentes residentes en los barrios marginales formados en la periferia, que conformarían el conocido como “cine *quinqui*”, en el cual no nos detendremos aún, pues será objeto de un mayor análisis posterior.

La posmodernidad retoma parte de ese gusto por las historias centradas en los personajes que habitan los barrios de extrarradio de las ciudades, sobre todo de los más

jóvenes, y representa como han sido éstas testigo de las transformaciones de los últimos tiempos: desde “La Cultura del Pelotazo” al drama del paro y los desahucios acarreado por la crisis actual, etc.

### **3.3.2. Barcelona**

La ciudad de Barcelona será pionera en España en preocuparse por hacer un cine social que refleje los ambientes más bajos de la ciudad. La representación de los cambios sociales y económicos que se sucedían en la capital catalana ha sido una constante desde los años 40 hasta nuestros días. El valor documental que nos deja la producción cinematográfica de esta ciudad es prácticamente incalculable, si bien es cierto que como todas ha tenido épocas donde han priorizado unos géneros u otros, unas tendencias u otras, etc.; Aunque desde un principio Barcelona se ha visto constituida como centro financiero y económico a ojos del cine, no ha descuidado las otras caras de la ciudad. En los años 50 los espacios marginales y/o zonas populares y obreras se vincularían directamente a la figura del delincuente a través del género negro español o, policiaco barcelonés. Son historias acerca de la vida cotidiana de sus gentes en situación de posguerra. Destacan por un uso recurrente de la violencia y la presentación de una juventud perdida, sin futuro o avocada a la delincuencia como única salida. Durante la década de los 60, se registra un aumento en el progresivo interés de los cineastas catalanes por mostrar los espacios más oscuros de Barcelona; se puede hablar de un tipo de cine marginal que utiliza como escenarios las barriadas de la periferia de la ciudad. Esta tendencia desembocaría en una fuerte connotación cultural sobre el suburbio urbano, que no ha dejado aun hoy de ser una constante en nuestro cine. Es la época de los *maquis* en el cine, que después desembocarían en los *quinquis* y que, en cualquiera de los casos, son el retrato de toda una generación criada en barrios de extrarradio, suburbios y zonas conflictivas de las grandes ciudades que coparían gran parte de las producciones cinematográficas entre la década de los 70-80.

Este cine supone una confrontación total entre la ciudad visible a la que nos venía acostumbrando el cine español, fundamentalmente representado por el centro, y la ciudad invisible ubicada en el extrarradio urbano. La ciudad, por otro lado, aparece dividida entre dos espacios contrapuestos, un espacio para vivir, el hogar que supone el barrio, y un espacio para delinquir que es el centro de la ciudad, las zonas civilizadas de la urbe.

El cine de los *quinquis* fue desapareciendo a medida que estos personajes dejaban de presentarse en las portadas de los periódicos de mayor tirada nacional, aunque, como ya he adelantado antes, han dejado una provechosa herencia en la cinematografía actual.

### 3.3.3. Sevilla

Sevilla será la ciudad que más tarde en mostrar la vida que se desenvuelve en sus barrios periféricos, pero no por ello será menos relevante, al contrario, merece la pena fijarnos en cómo, porque y en qué momento, dejó de centrar todas sus fuerzas en hacer una presentación idílica de la ciudad a través de la filmación de sus barrios más populares y turísticos, para centrarse en las pequeñas historias cotidianas que acontecían a los habitantes del extrarradio.

La capital andaluza, en sus inicios, centró todos sus esfuerzos en hacer una representación utópica de la ciudad. Sus filmes estaban cargados de folklore, jolgorio, festividad,... Esta cara tan amable de la ciudad se mostraba a través de la visualización en exclusiva de los escenarios más populares y céntricos, principalmente Triana y Casco Antiguo (Barrio Santa cruz, Alfalfa, etc.). No fue hasta casi principios del siglo XXI cuando comenzaron a representarse los barrios de extramuros de la ciudad, tanto barrios obreros como marginales. Este hecho coincide con una nueva tendencia en la cinematografía de la ciudad a registrar un cambio en los temas y géneros que solían tratar. Esa nueva tradición surgiría en un intento de romper con la ciudad de los tópicos, buscándo un tratamiento más realista de la ciudad y de su gente. Sevilla muestra un nuevo interés por retratar la vida de los olvidados de sus producciones anteriores y dar visibilidad a quienes hasta entonces la tenían vetada (Pérez Murillo en Camarero Gómez, 2013: 280-281).

El filme *Solas* (Zambrano, 1999) parece ser el responsable de romper con esa tradición de hacer de Sevilla una amalgama de tópicos, dando paso a una nueva tendencia basada en contar las “historias mínimas” que acontecen a los personajes que permanecen invisibles, dentro de esa burbuja idílica en la que se había representado a la ciudad de Sevilla.

Esta obra de Benito Zambrano nos habla de la vida y la muerte, de forma sencilla y desde la cotidianeidad (...). Y como escenario, una ciudad que abandona los tópicos para mostrar “historias mínimas”. En definitiva, un retazo de vida cuyos protagonistas son la

gente común y corriente, que día a día tiene que plantar cara a la soledad en la urbe, supuestamente, de la alegría (Ídem, 284).

Otros títulos como *El traje* (2002) o *7 vírgenes* (2005), ambos del director sevillano Alberto Rodríguez, avalan esa tradición y ofrecen, del mismo modo que *Solas*, esa visión de Sevilla como un lugar hostil para sus ciudadanos menos arraigados o de un extracto social más bajo. “Sevilla es a veces vista como una especie de jungla urbana en la que se hace muy difícil la existencia sobre todo para las clases sociales más desfavorecidas” (Hernández Vicente en García Gómez y M. Pavés, 2014: 349).

#### **4. El caso del cine *quinqui***

Cuando buscamos conocer las claves del cine de los convulsos años de transición en España, nos encontramos con un tipo de cine que no dejó indiferente al espectador de la época: el cine *quinqui*. Ya sea por su insistencia en copar las pantallas televisivas de los hogares españoles o por lo “grotesco” de sus historias, fue un tipo de cine que marcó una época y, me atrevería a decir, dejó una fuerte herencia en la cinematografía actual, eso sí, con diversos matices.

Hasta no hace mucho, no se conocían antecedentes en la investigación sobre el cine *quinqui* o cine de la transición, y menos aún se había indagado acerca del espacio que presenta este particular género. En la última década han prosperado algunos estudios que investigan a este cine a través del espacio, otorgándole una importancia privilegiada a la categoría de espacio dentro del relato.

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 al 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 a la naturaleza de los personajes que los habitan.

(Alfeo y González de Garay, 2011: 1)

Cuando hablamos de cine *quinqui* es casi inevitable pensar en jóvenes delinquiendo navaja en mano o en pandillas de adolescentes deambulando por un barrio marginal, profiriéndose insultos y palabrotas. Claramente identificamos este tipo de cine a través de unos personajes fuertemente estereotipados y de unos escenarios, también, tipificados. Las acciones y las tramas, al igual, podrían agruparse según su tipología: el robo del coche, la muerte del adolescente, la detención, etc. Ninguna de las categorías que rigen la narración escapan, pues, de una clasificación en el imaginario del espectador. Al presentarlas unidas en el relato, se ha dado lugar a una asociación entre las categorías, que quedan impregnadas de forma permanente en nuestra memoria. No concebimos uno de estos adolescentes fuera de esa esfera de marginalidad y violencia, ni concebimos un barrio marginal de la periferia de los 80 sin adolescentes desalmados capaces de delinquir sin remordimiento.

El cine *quinqui* fue sin duda un fenómeno social. Por su papel en el imaginario colectivo de toda una generación criada en barrios de extrarradio, suburbiales y zonas conflictivas de las grandes ciudades (...). Forjando una iconografía que perduraría en el tiempo (Caparrós Lera en García Gómez y M. Pavés, 2014).

Aunque ya habían surgido algunas películas que mostraban zonas marginales, ninguna hasta entonces lo hizo con la fuerza y el desgarró del cine *quinqui*. Una brutal confrontación entre la ciudad visible, tradicionalmente localizada en el casco histórico, y la invisible, incrustada en el cinturón urbano. Entre las posibles influencias, la más directa podemos pensar sea el caso del neorrealismo italiano; muchas de las cuestiones que trata este tipo de cine ya fueron representadas algunas décadas antes por los cineastas neorrealistas. Fueron de los primeros en interesarse por hacer un tipo de cine social, retratando las condiciones de vida en los barrios pobres de las ciudades de posguerra. Fue, además, fiel reflejo del éxodo rural hacia las ciudades, la principal causa de la aparición de las barriadas suburbiales, que se transforman en el lugar de confrontación entre dos mundos, el rural y el urbano. Dejando, además, rasgos estilísticos y estéticos que asumiría el cine *quinqui* de forma muy natural.

#### **4.1. Las historias de *quinquis***

En la mayoría de los casos se trataba de cintas que narraban la vida, y posterior muerte, de un joven delincuente conocido públicamente por sus fechorías a través de los

medios de comunicación. Con frecuencia se trataban temas relacionados con la juventud, el paso de la pubertad a la adolescencia y juventud, como: el despertar sexual, el maltrato social, el penoso porvenir, el inicio en la droga, etc., que a veces confluían en historias de iniciación, aprendizaje y crecimiento. En la filmografía actual aún puede sentirse el rastro del gusto en la época por retratar una juventud callejera y marginal. Algo que también ha dejado huella es el pseudo-carácter de denuncia social de estos filmes ya que a menudo, se solía acusar de la conducta delictiva al aumento del paro entre los jóvenes a raíz de La Crisis del Petróleo, así como: a la droga, al crecimiento descontrolado de las grandes ciudades e incluso a la incertidumbre política instaurada en los convulsos años de la Transición.

#### **4.2. Los personajes**

El protagonismo de estas historias suele recaer en un varón joven con rasgos de antihéroe y aspecto barriobajero al que se dota de una moral nihilista, narcisista y hedonista; que no tiene reparos en robar, agredir, matar o violar. Es un personaje construido a base de miserias: las suyas propias y las que le rodean. La barriada suburbial agrupa a estos extractos sociales en un mismo y próximo entorno, dando lugar a unas relaciones insanas, no solo entre estos jóvenes, sino en todas y cada una de las esferas sociales de su vida: familia, pareja, vecindario, etc. Por lo que resulta conveniente tanto un análisis de los personajes que lo componen como de las relaciones entre sus iguales y familiares.

Se pueden diferenciar algunas tipologías de personajes en estas historias: los yonquis, los delincuentes, etc., los cuales no son difíciles de reconocer por unos rasgos muy característicos y acentuados. La mayoría de las veces estas tipologías diversificadas en el barrio confluyen en el protagonista y se conforman como diversas facetas de su personalidad; así muy frecuentemente lo encontramos consumiendo drogas, delinquiendo, etc.

#### **4.3. Relaciones sociales en el marco del cine *quinqui***

En cuanto a las relaciones sociales que se dibujan, interesa especialmente la relación de los jóvenes con sus familias o (en su defecto) con los adultos. La tradicional visión de

la familia como emblema de protección, amparo y amor queda invertida en este tipo de películas. Los personajes huyen del hogar o aparecen ya desprovistos de éste. Como apunta I. Ballesteros (2001: 252): se despoja al universo familiar de su condición de refugio y se convierte en una réplica del caos exterior.

En muchos casos son personajes que no tienen familia, y cuando la tienen, son familias disfuncionales y desestructuradas; el entorno familiar se reduce, en muchas ocasiones, a madres solteras. En cualquiera de los casos, la familia siempre es mostrada como un entorno hostil, incapaz de educar y cuidar de sus hijos, en ocasiones hasta un lastre y una carga económica. Lejos de un enclave doméstico acogedor, el grupo de amigos pasa a suplir la necesidad de “calor familiar” y a representar la máxima expresión de familia para el protagonista y sus iguales.

Uno de los hechos que prueban la ineficacia de este entorno familiar es la incomunicación entre sus miembros. Como dice I. Ballesteros (2001:280), se trata de una incomunicación por comodidad o hábito; la puesta en escena se hace eco de la incomunicación y silencio de los miembros de la familia, silencios acompañando la mesa, la comida, viendo la tv, parecen diálogos de sordos, donde lo importante ya no es comunicar sino verbalizar y canalizar la frustración propia.

#### **4.4. Los espacios**

Los diversos espacios del barrio marginal se entrelazan y componen un particular universo plagado de centros de reinserción, espacios vacíos, rincones mugrientos y siniestros, bloques compactos de hormigón donde cuesta imaginar momentos cotidianos de felicidad...; muchos de ellos, se han consagrado como una constante en el cine español desde entonces: hablamos del reformatorio y de la cárcel, del descampado y el cementerio, y como no de los altos bloques de viviendas que albergan a centenares de familias apiñadas. El resto de lugares que el ser humano que habita la urbe necesita para cubrir sus necesidades se omite, quedando fuera de este universo, ubicado lejano e inaccesible.

- El descampado: Uno de los principales puntos de reconocimiento de la barriada periférica es precisamente ese espacio que lo cerca y separa del resto de lugares de la ciudad.

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 personajes, ningún referente. Se convierte, por tanto, en la vulnerabilidad de los propios actantes. El descampado es el lugar donde los personajes se drogan, mantienen atropelladas relaciones sexuales o delinquen (Alfeo y González de Garay, 2011: 10)

- La cárcel/ El reformatorio: Se configuran como espacios fundamentales donde situar la acción. Algunas, como “Carabanchel”, quedan ya vinculadas a las historias de estos jóvenes marginales
- La carretera y los transportes: Con frecuencia, la mirada al horizonte de los jóvenes se topa con redes kilométricas de carreteras o vías ferroviarias entrelazadas en los límites del barrio, y que se pierden en la lejanía. “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” (Alfeo y González de Garay, 2011: 16)

#### **4.5. Relaciones espacios-personajes**

De las asociaciones que se establecen entre espacios y personajes se pueden extraer algunas coincidencias significativas. A un tipo concreto de personaje se le suele situar recurrentemente en un determinado espacio y acción dramática. “A cada uno de ellos se le adjudica un espacio concreto que determina su comportamiento” (I. Ballesteros, 2001: 252)

A los adultos de la familia, los padres y/o abuelos, se les suele mostrar confinados en el espacio doméstico, entre paredes estrechas y mal iluminadas, y a menudo consumiendo alcohol. Mientras que a los jóvenes, los miembros de la pandilla, se les sitúa en los espacios exteriores, como las calles del barrio marginal, o en ciertos interiores orientados al ocio, como las discotecas.

Son espacios que los jóvenes pueden reclamar como suyos, como forma de resistencia juvenil al poder de los adultos quienes, sin embargo, los observan como ocupantes indeseables (...) Como consecuencia de ello, la juventud se aísla y a veces alinea a dichos espacios subculturales que determinan su movimiento, reduciendo su capacidad de

evolucionar en otras direcciones. (I. Ballesteros, 2001: 234)

Es el protagonista, quien la mayoría de las veces, nos traslada a los diversos espacios- moviéndose a caballo entre el espacio de los adultos (la familia) y el de los jóvenes (la pandilla). Como muestra I. Ballesteros (2001: 252) a veces el protagonista actúa como la pieza de engranaje entre los dos mundos; el puente para pasar de uno a otro.

Cuando el protagonista es ubicado fuera del barrio, en zonas céntricas, generalmente lo hace en busca de un lugar donde delinquir, “la ciudad queda polarizada entre el hogar que supone el barrio y el terreno para la delincuencia que es la gran ciudad” (Caparrós Lera en García Gómez y M. Pavés, 2014). Sea un hecho casual o deliberado, lo cierto es que ha contribuido a formar una imagen parasitaria del individuo periférico; el protagonista solo acude al centro de la ciudad en busca de dinero fácil, acude para hacer daño, para abastecerse y aprovecharse de sus recursos. Del mismo modo, el barrio marginal se conforma como el parásito por excelencia de la ciudad.

## **5. Espacios, sub-espacios, lugares y no lugares**

### **5.1. Una definición del espacio**

En el primer apartado hicimos un repaso por las teorías más significativas en relación al estudio espacio como categoría narrativa, al mismo tiempo que perfilábamos algunos de los rasgos más relevantes de éste. Como pudimos ver, todas las teorías reincidían en la idea de que el estudio sobre el espacio no debe efectuarse de forma aislada debido a la relación esencial que tiene con el resto de categorías sintácticas. Una de esas era la conexión que se establecía entre el espacio y los personajes y que resultaba primordial en el estudio de algunos *filmes*. Así nos explica Bobes Naves esta importancia, que aunque se hace en referencia a la novela nosotros bien podemos aplicarla al cine:

El espacio se presenta en la novela como lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo de ser de los personajes estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico. Por esta razón suele estudiarse el espacio del mundo ficcional a partir del movimiento de los personajes y de los efectos que producen en el narrador o en los mismos personajes (Bobes Naves, 1993:175).

Por otro lado, no debemos olvidar que el espacio siempre puede ser segmentado, y que si nuestra división del espacio atiende a una clasificación en relación con sus ocupantes, los sub-espacios resultantes según Neira Piñero (2003) llevarían una carga simbólica asociada, ya que se vinculan a una tipología concreta de personaje que se asienta en el imaginario colectivo y es capaz de mantenerse perenne en el tiempo.

## 5.2. Lugares vs no lugar

Llevar a cabo una clasificación entre los lugares y los no lugares que encontramos en el espacio del barrio marginal de la periferia, se torna una tarea un tanto arriesgada.

Desde que Marc Augé estableciese los criterios que los acotasen a través de varias de sus obras, algunas voces críticas han puesto en entredicho la adecuación de sus teorías, sobre todo en lo que se refiere al estudio de espacios de marginalidad y/o periféricos. Una de estas voces la encarna el investigador Enrique Téllez-Espiga (2014) a través del análisis del filme *Barrio* (Aranoa, 1998), uno de los máximos exponentes en lo que se refiere a la representación de los espacios de marginalidad de la España contemporánea. En este apartado analizaremos sus teorías y trataremos de conectarlas con las películas que nos competen. Ya que la importancia de encontrarnos en éstos ante un espacio que se constituye como un lugar frente a otro que conforma un no lugar, es decisivo para afrontar el análisis posterior acerca de la influencia de estos espacios sobre los personajes que los ocupan.

### 5.2.1. Los no lugares de Marc Augé

Una delgada y frágil línea separa la concepción de un espacio como lugar o no lugar. Para entender que conforma un no lugar deberemos atender primero a la definición de lugar que nos propone Augé: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (2005: 83).

Por tanto, tenemos dos conceptos claves en la definición de lugar: **Relación e historia.**

El **aspecto histórico** es el que viene determinado por la antigüedad del lugar, ya que de este modo integrarían una memoria y trayectoria, cultural y comunitaria, que hacen de ese lugar un espacio antropológico. Cuando los lugares carecen de una antigüedad; bien, porque sean tan jóvenes que aún no tengan esa trayectoria, o bien, porque no hayan dado lugar a convertirse en espacios donde se sitúe un legado histórico proveniente del paso de diferentes culturas, estaríamos por tanto hablando de un no-lugar.

En cuanto al **carácter relacional** de un lugar, entenderemos éste como aquellos espacios propicios para que el individuo establezca lazos de sociabilización con otros individuos. Un no lugar, por tanto, está sujeto a la falta de interacciones sociales y comunicativas necesarias para que surjan relaciones de cooperación con los otros. Según esta idea los no lugares serían espacios donde las acciones llevadas a cabo fueran fundamentalmente con uno mismo -acciones como: comprar, viajar, descansar, etc.- y las interacciones fueran mínimas, avocadas a la cordialidad y el utilitarismo como si formasen parte de un mundo prometido a la individualidad solitaria. Esto de nuevo nos conecta con uno de los rasgos más característicos de la posmodernidad: el individualismo. Por tanto habría una estrecha relación entre la aparición de los no lugares y los principios impuestos por la posmodernidad. Algunos indicadores visuales nos ayudan a identificarlos; como los carteles con los que el individuo interactúa, o los espacios donde encontramos la mediación tecnológica (el uso acentuado del teléfono móvil, los nuevos medios de transporte, etc.).

Augé, en este sentido, lo tiene claro, la sobremodernidad- término que el propio Augé utiliza en referencia a la aceleración de todos los elementos constitutivos de la modernidad- es productora directa de estos no lugares.

Augé (2005) señala directamente algunos de ellos y pone otros tantos en el punto de mira:

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de las personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos, los centros comerciales o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (41)

### 5.2.2. Los no lugares en *Barrio* según Téllez- Espiga

En su análisis sobre el espacio en la película *Barrio*, Téllez- Espiga (2014) explora las teorías de Augé sobre los no lugares tratando de encontrar conexiones con los espacios de este *film*.

Téllez- Espiga admite, que según la definición de no lugar de Augé- marcado por los caracteres de no relacional y no histórico-, muchos de los espacios encontrados en el film (descampados, espacios sin urbanizar, metro, centro comercial, etc.) podrían considerarse como no lugares.

La crítica de Téllez-Espiga sobre la teoría de Augé recae sobre algunas de las lagunas conceptuales en las que el autor no tiene en cuenta la resignificación sociológica y vivencial que muchos de estos espacios han adquirido en los últimos años.

En el caso concreto de España, esto tiene que ver con los planes urbanísticos que se llevaron a cabo durante la dictadura y que dieron como resultado una segmentación espacial y social entre la periferia y las áreas centrales, que lejos de cumplir la promesa de democratizar el espacio urbano sirvieron para abrir una brecha irreconciliable entre ambos, como puede mostrarnos el film *Barrio* a través de los espacios protagonistas que se representan: descampados, puente, redes de carreteras, etc., espacios que a su vez adquieren una nueva significación dentro de la periferia marginal, que podría contradecir parte de la teoría de Augé.

Si hablamos de los descampados o el metro, entre otros, Téllez-Espiga nos muestra como la definición de no lugar, que Augé trataba de aplicar a estos espacios, hace aguas:

Por una parte, son espacios en los que la gente va a pasar tiempo, como de hecho sucede en el metro en el que, por ejemplo, los jóvenes sin dinero pasan el tiempo con los amigos, o jubilados que realizan la misma ruta sin ir, en realidad, a ninguna parte. Por otra, se convierten en refugio para los más desfavorecidos que buscan un espacio cubierto. De esta manera, los no-lugres se transforman en lugares. *Barrio* muestra cómo espacios como el metro, los puentes sobre las autovías de acceso a Madrid y los descampados, adquieren una funcionalidad social más allá de ser espacios de tránsito (Ídem, 363).

Lo que Tellez- Espiga trata de explicarnos con esto, a mi entender, es que esos espacios que Augé veía despojados de una funcionalidad, como el descampado, en *Barrio* han logrado adquirir el estatus de lugares funcionales; donde la gente acude, afectados

por la falta de dinero, a divertirse, encontrarse con los amigos y sociabilizar. En cuanto al metro, lugar que Augé definía como espacio de tránsito, en *Barrio* se consagra como el lugar de destino. Los personajes no utilizan el metro para desplazarse entre dos puntos, ni para llegar a un punto de destino, es el propio espacio del metro el que se convierte en su destino; ellos simplemente “van al metro”. El metro es, al igual que el descampado, un punto de encuentro al que acuden los personajes para pasar su tiempo de ocio, entretenerse y relacionarse.

La principal causa por la que estos no lugares se convertirían en lugares recae sobre las necesidades sociales del hombre, reconocidas por Maslow (2012) en su pirámide de necesidades como las necesidades de afiliación o pertenencia a un grupo. La sociedad no elige esos lugares como espacios para reunirse, divertirse y sociabilizar, sino que es la propia morfología del barrio, alejada a kilómetros del centro de la ciudad- lugar donde se sitúa la oferta de ocio por excelencia-, la que no deja más opción que estos espacios. Además de la fisonomía, el otro aspecto que influye fuertemente en la asignación de estos espacios es la carencia de dinero y recursos, que les inhabilita a formar parte de la sociedad de consumo, y, por ende, a aprovecharse de las ofertas de ocio que están destinadas a esta.

El metro parece ser un espacio en el que los tres amigos pasan parte de su tiempo sin ir, necesariamente, a ninguna parte. Esto puede ser una consecuencia de su incapacidad de formar parte de la sociedad de consumo. Es decir, al no poder disfrutar de la ciudad consumista y de sus ofertas de entretenimiento, el metro se convierte en el espacio en el que pasar tiempo sin necesidad de gastar dinero (Ibídem, 370).

## **II. Resultado de análisis filmicos: Películas ambientadas en la periferia marginal española entre 1998-2016.**

### **6. Los espacios**

Los filmes de marginalidad acostumbran a representar los mismos espacios con frecuencia. Son los espacios con los que los personajes conviven, ya sea físicamente, a través de su presencia en ellos, o mentalmente, a través de sus sueños, deseos o imaginaciones. En cualquier caso, todos son necesarios para comprender los conflictos de los personajes, sus motivaciones y sus frustraciones. No solo los habitan, también los

aman u odian, los desean o rechazan, los buscan o los rehúyen,..., e incluso puede llegar a ser el motor de su conflicto, por eso resulta tan importante estudiar la relación que se establece entre ellos.

### **6.1. El descampado**

Consagrado como una constante en el cine ambientado en los barrios marginales, es, sin duda, uno de los lugares más representativos y de mayor carga simbólica. El descampado es el espacio más primitivo de la urbe, el único en el que se permite la ciudad dejar crecer la hierba salvaje. Desprovisto a priori de cualquier funcionalidad, es el espacio marginado por la ciudad que acogen los marginados sociales, les confieren una identidad y lo convierten en suyos.

Ya sea rodeados por una roída valla metálica, acotados por una pared de ladrillo a medio terminar, atravesados por unas vías de tren o presididos por un vertedero, la fisionomía del descampado no cambia con el tiempo, su aspecto siempre decadente nos recuerda que nunca, ni tan siquiera en su juventud, fueron algo bello.

Si bien, en el periodo de transición era un espacio carente de una verdadera función, hoy nos encontramos ante un espacio con mucho más potencial que en sus inicios; sus funciones se han ido ampliando, sus públicos se han ido sumando y sus horizontes se han ido abriendo hasta convertirlo en un espacio primordial para la vida de muchos de los habitantes del barrio. Tanto en su estética como en su propio espíritu, el descampado encarna la cultura del barrio y representa el interior de los personajes que se introducen en él. Además, se ha convertido en un espacio versátil, ya que los personajes pueden adaptar el descampado a sus propias necesidades.

Si bien, en ciertas ocasiones, mantiene esa imagen hostil a la que acostumbraba, no es ésta la única posible ante nuestros ojos. Ahora no existe un solo modo de definir al descampado y tampoco un único prisma sobre el que contemplarlo.

En *Manolito gafotas* (1999) el descampado es el espacio destinado a los niños y abuelos del barrio; un campo de juego para los que no tienen derecho a un parque. En *Arena en los bolsillos* (2006) los adolescentes buscan estos espacios desde los que pasar tiempo juntos y soñar lejos de la mirada inquisitiva de los adultos. En *7 Vírgenes* (2005) es el punto de encuentro entre Tano y Richi, un lugar para la amistad, el ocio y la

diversión. En *Yo soy la Juani* (2006) se nos muestra en él la cultura *tuning*<sup>1</sup>; durante la noche la estética *tuning* y el botellón dominan este espacio, y el sexo y la violencia vuelven a encontrarse afianzados en este entorno. En *Princesas* (2005) es el lugar de trabajo, donde poder ejercer con cierta libertad. En *Techo y Comida* (2015) el descampado es un lugar capaz de proveer de recursos al medio; donde Rocío acude por chatarra que revender para alimentar a su hijo.



Foto 1: El descampado en *7 Virgenes*.



Foto 2: El descampado en *Techo y Comida*.

Retomando el ejemplo del filme *Barrio*, A. E. López Juan describe del siguiente modo la representación del descampado:

Los descampados son lugares para el ocio sin intermediarios, sin costes, son propiedad de los que carecen de todo. Son lugares donde se abocan los desechos de una ciudad acomodada, desperdicios que se convierten en tesoros para los marginados. Son incontables las secuencias en las que se muestran grupos de desheredados sociales que recogen las escorias en vertederos, basuras de una sociedad rica que son el sustento de otra pobre. En ellos el paisaje marginal se iguala y globaliza: Madrid, París, Barcelona o Roma no representarían escenarios diferentes. Continuamente se muestran en los filmes estos *espacios marginales periféricos*, lugares entre las autopistas y los bloques de viviendas, entre zonas industriales o centros comerciales. Los personajes fílmicos que representan realidades muy concretas, convierten estos espacios en sus lugares de ocio. Las zonas menos civilizadas del mundo occidental son estas periferias de las grandes ciudades, estos *espacios marginales* en los límites de lo urbano donde se dan las verdaderas comunidades libertarias, la única anarquía posible, los únicos reductos donde las leyes que rigen para la ciudad no se pueden aplicar (2006:411).

Como bien dice el texto, el descampado es el lugar donde no imperan otras leyes más que las que les otorgan sus residentes. Es el espacio donde ni las leyes regidas para

---

<sup>1</sup> La cultura *tuning* hace referencia a un estilo urbano que representa a personas aficionadas a la personalización de vehículos.

la ciudad ni las prescripciones que imponen los adultos (sus padres y familiares) tienen efecto. Los jóvenes que lo pisan se sienten confortados y capaces de expresarse libremente en estos entornos; son los espacios propicios para soñar, sincerarse o liberar las pulsiones.

## 6.2. Los bloques de pisos

Son otro de los elementos que permiten reconocer con facilidad al barrio marginal periférico. Ya sea para introducir la historia o para cerrarla, la mirada hacia bloques de pisos que pueblan el barrio marginal, se nos ofrece cargada de simbolismo y emotividad.

Los bloques se muestran masificados, altos y compactos, como moles de ladrillo que crecen en medio de la nada sin un criterio claro. Con cada vez menos espacio entre ellos, causan en quien los observa un fuerte efecto claustrofóbico. Las distintas disposiciones y usos de las fachadas les conceden un ambiente caótico y sin armonía, y la posibilidad de modificar individualmente su aspecto exterior llevan a una especie de *feísmo arquitectónico* difícil de subsanar. En definitiva, constituyen un paisaje poco atractivo no solo para el turista sino para su propio residente.



Foto 3: Bloques de pisos en 7 Vírgenes.



Foto 4: Bloques de pisos en Manolito Gafotas.

Pero lo que encontramos en su interior no es mucho mejor; la sensación claustrofóbica se agudiza conforme penetramos en cualquiera de las viviendas de estos bloques; sus escasos metros, las habitaciones estrechas y de techos bajos, y las diminutas ventanas, atrapan y enjaulan al que se introduce en ellas.



Foto 5: Interior de vivienda en *Manolito Gafotas*.

El aspecto de estos bloques a menudo simula el de una cárcel, y viene a representar la prisión en la que se encuentran sus habitantes; sobre todo la mujer quien, de forma recurrente, se representa confinada en este único espacio.

Por otro lado, la imagen homogénea e impersonal que transmiten los bloques de viviendas- todos iguales incluso en su interior, sin apenas ornamentos ni marcas personales- sumado a la falta de recursos para vivir dignamente, los convierten en la antítesis del hogar; que a su vez, viene a ser reafirmada por la desintegración familiar que alberga.

### **6.3. El polígono industrial**

Desde que el botellón y la cultura *tuning* se convirtieran en icono de la época de los noventa, el cine, los ha presentado, insistentemente, junto a los habitantes de barrios marginales. El polígono industrial, espacio situado en el extrarradio de las ciudades, cuya actividad siempre ha sido diurna y limitada al calendario laboral, se convierte gracias a estos jóvenes, en un espacio completamente diverso por la noche. Suficientemente alejado de los bloques de viviendas como para no llamar la atención de la policía, y, al mismo tiempo que, accesible para ellos, se posiciona como un lugar estratégico para la sociabilización entre los adolescentes. El consumo y la venta de drogas y alcohol se llevan a cabo, fundamentalmente, en este tipo de espacios, ayudando a liberar, como nunca antes, las pulsiones de los personajes, y envolviéndolos en una espiral de violencia y sexo altamente peligrosos.



Foto 6: Polígono industrial en *Yo Soy La Juani*. Foto 7: La noche en *Yo Soy La Juani*.

En *7 Vírgenes* el polígono industrial es el epicentro de la fiesta y el desenfreno adolescente. En este espacio se sitúan las discotecas a las que tienen acceso, el botellón y las chicas. La peligrosidad de este espacio reside en la carencia de límites que impone: alejado de los adultos y las fuerzas del orden, y dominados por el alcohol y las drogas, se nos presenta como un escenario habitual de violaciones, sobredosis y violencia.



Foto 8: Discoteca dentro de Polígono Industrial en *7 Vírgenes*.

#### **6.4. La carretera y los transportes**

La carretera y otras redes de transporte (redes ferroviarias, etc.), aparecen entrelazando y delimitando los confines del barrio marginal. A menudo, se trata de autovías o autopistas que cubren distancias kilométricas y no contemplan un acceso directo al barrio, hecho que remarca la enorme distancia (tanto física como psicológica) que existe entre el suburbio y el centro-ciudad. Resulta paradójico que precisamente sean éstas las grandes vías de comunicación las que separen, aíslen y marquen las fronteras entre la ciudad y sus extramuros.



Foto 9: Redes de Carreteras en las proximidades del barrio en *Arena en los bolsillos*.

Esa marcada división parece contarnos que entre ellas hay dos mundos diversos; uno de sufrimiento, desesperanza y miseria, y otro de oportunidades, felicidad y riqueza. Esta percepción se nos muestra en muchas ocasiones tras la mirada al horizonte de los personajes, en la que se divisa el barrio marginal, las redes de carreteras y el centro de ciudad al fondo. Es por ello que la carretera se convierte en muchos casos en el punto iniciático de la aventura.

En *Manolito Gafotas* la carretera se convierte en el medio para alcanzar su sueño de ir ese verano a la playa. En *Arena en los bolsillos* es el primer paso que tomar para lograr la libertad que anhelan. Y en *Yo soy la Juani* supone el comienzo de su camino a la madurez.

### **6.5. La playa**

El escenario costero asociado a las vacaciones estivales aparece a menudo en estos *filmes* como el lugar soñado por los más jóvenes del barrio. La distancia, la ausencia de vacaciones o la economía, son los factores que los separan y hacen de la playa un lugar inalcanzable e idealizado para éstos.

Manolito (*Manolito Gafotas*, 1999) debe resignarse a pasar otro verano más en Carabanchel. Su madre acusa al suspenso de Manolito en matemáticas a no poder ir ese verano a la playa, enmascarando la verdadera razón: el factor económico. Para Manolito el verano en Carabanchel es algo terrible e insoportable. Finalmente, el azar reúne durante un día a la familia en la playa, que después Manolito describirá como el mejor día de su vida.



Foto 10: Manolito conoce la playa en *Manolito Gafotas*.

Los adolescentes de *Arena en los bolsillos* emprenden una huida del barrio, y sobre todo de los adultos del barrio, a un destino incierto, donde la única previsión que se fija es ir a una playa. De nuevo, la playa se convierte en ese destino soñado e idílico. Es el espacio que les permite, al menos por unos instantes, convertirse en aquello que son: adolescentes con ganas de enamorarse, jugar y sonreír.



Foto 11: La playa en *Arena en los bolsillos*.

## 6.6. La gran ciudad /El centro ciudad

El centro histórico de la gran urbe aparece representado en el cine como las antípodas del barrio periférico. El centro-ciudad, constituido tradicionalmente como el núcleo financiero y cultural, viene a conformar el espacio de la oportunidad, que se traduce en la posibilidad de tener un trabajo y economía estables. Además, es el espacio donde los sueños pueden ser alcanzados ya que consta de las herramientas necesarias para hacer posibles los deseos y anhelos de sus habitantes.

Para Juani (*Yo soy la Juani*, 2006), Madrid representa la oportunidad de cumplir su sueño de ser actriz. Una vez llega a Madrid se da cuenta que la oportunidad se ofrece solo si se acepta trabajar duro. Para mostrarnos este camino a la madurez, la ciudad de

Madrid- que en un principio parece ser el escenario de un sueño- mostrará las dificultades a las que Juani debe enfrentarse para conseguir su meta.

### **6.7. La cárcel /El reformatorio**

De un modo u otro, la cárcel y el reformatorio siempre son lugares presentes en estas películas. Aunque la imagen de éstos se ha suavizado con el tiempo, no han dejado de representarse como entornos que no siempre cumplen la promesa de reinserción; y mucho menos, son vistos por los personajes como una oportunidad para cambiar su modo de vida.

El barrio de *Manolito Gafotas* se encuentra a escasos metros de la cárcel de Carabanchel. Desde el descampado donde los niños juegan, pueden ver a los reclusos e intercambiar gestos con ellos. La cárcel tiene reclusos a muchos miembros del barrio, por lo que se ve como algo familiar. El reformatorio en *Arena en los bolsillos* también alberga a muchos jóvenes del barrio.

De tan presentes que están (tanto físicamente, por la cercanía, como psicológicamente, porque son un tema de conversación común) estos espacios normalizan su paso por ellos y se convierten en naturales para la vida de los habitantes del barrio, perdiendo así el objetivo inicial con el que fueron construidos.



Foto 12: Vistas a la cárcel de Carabanchel en *Manolito Gafotas*.

### **7. Tipologías de personajes**

El barrio marginal a menudo se nos presenta poblado por unos personajes altamente tipificados. Años atrás, el cine *quinqui*, no dudaba en potenciar la peligrosidad de estos barrios a través de una representación multitudinaria y constante de sus habitantes más indeseables (yonquis, delincuentes, adolescentes violentos, etc.). Aunque a día de

hoy se mantienen representadas buena parte de estas categorías, se han ido humanizando a través de un punto de vista más empático.

En función del sexo y/o edad se hace un reparto de atribuciones y caracteres de los personajes. De este modo, pasamos del **adolescente sin futuro** al **joven delincuente** para acabar derivando en un **adulto infeliz y esclavizado**. Raras son las veces que esta progresión generacional no se nos presenta como la evolución natural del hombre que habita el barrio marginal español. Además, resulta muy recurrente la distinción del personaje según su género, sobretodo en la edad adulta; con frecuencia a la mujer adulta suele presentarla como una sufridora crónica, esclava del hogar y la familia. Al hombre, en cambio, se le muestra más despreocupado y egoísta.

La tipología de personajes presentados en estos filmes es muy alta por lo que solo ahondaremos en aquellos que nos resultan más interesantes o novedosas en contraste con los que nos acostumbraba el cine de marginalidad de años atrás.

### **7.1. Jóvenes sin futuro: la generación *ni ni***

Suelen retirarse pronto de la escuela y no trabajan, se dedican a pasar su tiempo con los amigos y caen fácilmente en las redes de delincuencia; en este sentido, encarnan los ideales de la generación *ni ni* que define Alejandro Schujman (2013), un fenómeno que incide especialmente en las familias de extracto social bajo. Como antecedentes, ya mencionábamos al cine *quinqui* y su antecesor el cine de los *maquis* en referencia al cine que habla de jóvenes habitantes de barrios marginales, y que recoge la problemática de la juventud de estos barrios.

En esta categoría tratamos de integrar, de modo genérico, a los adolescentes y jóvenes del barrio marginal. El cine ha dejado en los últimos años de mostrarlos fundamentalmente como jóvenes cuyo principal carácter definitorio sea la delincuencia; si bien siguen ejerciéndola, ya no funciona tanto como el principal atributo de éstos, ya que prima de ellos la imagen de unos jóvenes ante un futuro incierto y desesperanzador.

Quizás este hecho tenga relación con una tendencia del cine en los últimos tiempos a reflejar de un modo más crítico la situación social en estos barrios, una cercanía al ideal del cine disidente de los años de transición. Así, describe A. E. López Juan a los personajes de barrios marginales presentados por el cine disidente durante dicha época:

Para el cine disidente son personajes frustrados, sin esperanza, ni posibilidad de mejora para el futuro (...). Cuando se tratan de personajes protagonistas su comportamiento dista de ser heroico, procuran su supervivencia y la de su entorno inmediato. La principal cualidad de tipo moral que exhiben es la fidelidad. Conocen el mundo de la miseria en el que viven pero no conocen el de la opulencia, solo lo imaginan, y casi siempre de forma peregrina (2001:413).

Esta tipología de personajes viene a ser tan frecuente y repetitiva tal vez porque conforma una de las etapas básicas en la vida del hombre que habita el barrio marginal, su adolescencia. Los adolescentes, o jóvenes en su primera etapa, del barrio deben enfrentarse a un momento que será decisivo en sus vidas y que en muchas ocasiones determinará su porvenir. Es un momento de lucha entre el bien y el mal, representados por el camino a la legalidad, la escolarización y la huida del barrio, o, el camino de la ilegalidad y/o precariedad laboral- que parece ser el único posible si se elige la permanencia en el lugar de origen. Ante esta propuesta, pocas veces encontramos una respuesta alentadora, y si llega, suele servir de cierre a la historia. Así ocurre en *Yo soy la Juani*, por ejemplo, donde se elige la oportunidad y la esperanza de un futuro mejor, que aparece asociada a la huida del barrio y a la decisión de sacrificio.

Los jóvenes sin futuro, en muchas ocasiones, suelen aparecer desarraigados de la familia, faltos de la motivación y apoyos parentales necesarios para tener una firme voluntad de ruptura con el determinismo social que parecen estar padeciendo. Por ello, en muchas ocasiones se ven abocados al camino fácil que supone la delincuencia, la única salida que vislumbran ante la falta de dinero y como vía de integración con los otros jóvenes del barrio.



Foto 13: Huida tras robo en centro comercial en *7 Virgenes*.

## 7.2. El trabajador precario vs el parado

Si atendiésemos a una clasificación de los personajes según su rol laboral, los personajes fílmicos de los barrios marginales en la actualidad no dividirían demasiado de estos dos tipos, ya que rara vez aparecen ejerciendo trabajos cualificados y/o estables; además, los salarios que perciben tampoco suelen cubrir sus necesidades básicas, convirtiéndose así en trabajos precarios. Frente a estos, el otro único rol posible sería el parado, figura que, en respuesta al aumento de parados en España por la crisis, ha ido paulatinamente cobrando fuerza su aparición en el cine.

En *Yo soy la Juani*, se nos presenta a un padre desequilibrado a causa de una situación de paro contra la que poco o nada puede hacer. En *Arena en los bolsillos*, el trabajo de la madre de Lionel con la chatarra que no le da para comer. En *Princesas*, la prostitución ilegal como única forma de vida de muchas de las mujeres del barrio. Y en *Techo y comida*, Rocío hace frente a su situación de paro de larga duración con algún trabajo ilegal que apenas ayuda a subsanar sus deudas económicas.



Foto 14: Rocío vende los objetos encontrados en el vertedero en *Techo y Comida*.

## 7.3. La mujer maltratada

Uno de los tipos novedosos que encontramos está asociado con uno de los temas que han tomado mayor sensibilización en las últimas décadas.

Hemos podido observar a través de los visionados una tendencia desde comienzos de este milenio a representar una nueva tipología de personaje. Tradicionalmente se nos presentaba a un ama de casa que sufría el maltrato a través de algún golpe o la coacción de ciertas libertades, pero la crudeza del maltrato no se había visto tan visibilizada como en esta nueva etapa, donde imperan las palizas que ponen en riesgo la vida de la mujer, y

el maltrato psicológico. Además, ahora ya no solo son las amas de casa quienes lo padecen, aunque sigue siendo común verlo a través de estas: En *Arena en los bolsillos*, es la madre de Iván quien representa a la ama de casa maltratada. En *Yo soy la Juani*, es la mejor amiga de Juani quien sufre los abusos de su novio. Y en *Princesas*, vemos a través de Zulema, una prostituta e inmigrante sin papeles, como la violencia también se da en el ámbito de la prostitución y la indefensión que padecen sus víctimas.



Foto 15: Mujer maltratada en *Arena en los bolsillos*.

Lo que no termina de encajar, a mi juicio, es la persistencia de ubicar los casos de maltrato en los entornos marginales ya que ha quedado estadísticamente constatado que la violencia de género no responde a variables de clase social, sino que se da en personas de todos los niveles económicos y socio-culturales posibles (INE, 2016).

#### **7.4. El tonto del barrio**

Otra figura novedosa en este ámbito la encarna un tipo de personaje, que ya sea por una leve minusvalía psíquica o por su apariencia (embobamiento, dificultades comunicativas, etc.), se convierte en un blanco fácil de ser estafado y manejado al antojo por los otros miembros del barrio. En algunas ocasiones, estos son el tipo de personajes que más pueden sorprendernos en la historia. Como ejemplo el caso de *7 Vírgenes* cuando Richi se aprovecha de la ingenuidad de José María vendiéndole un radiocasete que no funciona y finalmente José María, por esta causa, acaba asestando un golpe mortal a Richi.

## 7.5. Las fuerzas y cuerpos de seguridad

Dentro de esta categoría podemos encontrar a: policías, guardia civiles y vigilantes de seguridad, entre otros.

Aunque su importancia en la trama sea secundaria, están siempre presentes de uno u otro modo en estas historias, por lo que dan la sensación de formar parte inevitable del paisaje de marginalidad. Su paso por el barrio marginal parece ser habitual, por lo que los habitantes del barrio están en muchas ocasiones familiarizados con ellos. Ya no suelen funcionar tanto como los enemigos del barrio, ni tampoco suponen una verdadera amenaza para éstos. En ciertas ocasiones, incluso, sus actuaciones pueden resultar ineficaces y disparatadas.

En *Arena en los bolsillos*, la policía aparece en la búsqueda de los adolescentes hasta llegar a su detención. En *Princesas*, las visitas policiales son frecuentes entre las zonas donde las prostitutas captan a sus clientes, aunque su presencia no logra limitar este ejercicio, incluso se plantea la posibilidad de que haya trato de favores entre las inmigrantes sin papeles y los policías. En *7 Vírgenes*, vemos a unos jóvenes acostumbrados a lidiar con los policías y vigilantes de seguridad de los centros comerciales, a los que logran rehuir constantemente. Por otro lado, resulta curiosa la particular presentación que hace de la guardia civil *Manolito Gafotas*, a través de las agentes: Cardona y Benítez.



Foto 16: Patrullas policiales en *Princesas*.



Foto 17: Detención en *Arena en los bolsillos*.

## 7.6. Otras figuras tradicionales

No dejan de ser un clásico en estos filmes la aparición de: yonquis, prostitutas, inmigrantes y amas de casa esclavizadas.

La figura del **yonqui** se ha ido suavizando con el tiempo, la mayoría de las veces se caracteriza a través de un solo personaje como el caso de Blanca en *Princesas*, una chica cuya vida se muestra arruinada a causa de la droga, que suscita pena y de la que se compadecen en el barrio; mismo hecho que ocurre con otra chica en *Techo y Comida*.



Foto 18: Blanca en *Princesas*.



Foto 19: Personaje drogodependiente en *Techo y C.*

En cuanto a los personajes que aparecen ejerciendo la **prostitución**, o aquellos que son **inmigrantes**, este cine se ha acercado más a ellos y nos ha destapado sus dramas y conflictos.



Foto 20: Prostitutas e inmigrantes ilegales en *Princesas*.

El **ama de casa** no deja de ser un constante en este cine. Se nos presenta subyugada al marido y a las tareas del hogar, y suele aparecer caracterizada como una mujer histérica y perturbada, al borde de la locura, y nefasta madre y educadora.



Foto 21: Mujer ama de casa en *Manolito Gafotas*.

## **8. Géneros asociados**

*Drama, Cine Social, ...*

Salvo contadas excepciones, las historias que se ambientan en estos espacios de marginalidad suelen constituir verdaderos dramas sociales, que vienen a conformar críticas ante las injusticias que se llevan a cabo contra los habitantes de estos espacios. Desde las últimas décadas hasta ahora, el cine se ha ido preocupando por inculcar una mirada más empática sobre estos personajes, y la tendencia a mostrar estos espacios ha ido en aumento. Además, estamos asistiendo a un gusto por parte de los cineastas españoles a contar “historias mínimas”, basadas en la vida cotidiana de personas a las que se les ha condenado históricamente a la invisibilidad; fundamentalmente, interesan las historias de los adolescentes y los temas que ello conlleva: el despertar sexual, el maltrato social, el penoso porvenir. Los problemas sociales que ha acarreado la crisis también han comenzado recientemente a dejarse ver. Lejos quedaron los tintes de cine *noir* o el género policiaco en el que se solían contar estas historias, hoy se trata de un cine plenamente social y que constituye, casi siempre, un drama.

## **9. Las relaciones interpersonales**

### **9.1. Familia**

El entorno familiar que se gesta en el barrio marginal suele representar uno de los intereses primordiales en la trama argumental. La familia no siempre sigue el mismo patrón estructural; desde la familia tradicional patriarcal hasta las familias monoparentales o los entornos desestructurados. Además, según el grupo de edad del protagonista de la historia, el entorno familiar aparece reflejado desde una u otra óptica. Es decir, si por ejemplo se trata de contar una historia sobre adolescentes tratando de adecuarse a la visión de un adolescente, el entorno familiar suele ser presentado altamente hostil e incompetente, incapaz de hacerse cargo del control y la educación de los hijos.

En muchas ocasiones, son los adolescentes quienes asumen responsabilidades propias de los adultos ante la ineptitud de éstos.



Foto 22: Juani lleva a casa a su padre alcoholizado en *Yo soy la Juani*.

I. Ballesteros acuña, precisamente, a esa falta de protección familiar y social como la responsable de la delincuencia juvenil. Jóvenes que ante una falta de perspectiva reducen su vida a apurar el presente, y como única salida: la delincuencia (2001:236).

En cualquier caso, se dan una serie de parámetros que se cumplen en la mayoría de los casos. La familia del barrio marginal suele aparecer caracterizada por:

- La incomunicación entre sus miembros
- El ambiente hostil
- La supeditación al problema económico
- La desintegración

En cuanto al tema de la incomunicación familiar, que ya tratábamos anteriormente cuando hablábamos del cine *quinqui*, aparece señalada como una de las causas principales de los conflictos de estos jóvenes. No dista mucha de la definición que dábamos de ésta en el apartado sobre el cine *quinqui*, por lo que no ahondaremos demasiado sobre ella. Cuando la negativa a la comunicación viene dada en la siguiente dirección: de hijos a padres; suele estar traducida en la falta de confianza en sus progenitores; los hijos no confían en que sus padres les brindarán la comprensión necesaria, por tanto, ante un problema lo ocultan y mienten. En cambio, cuando la incomunicación aparece direccionada en el sentido inverso: de padres a hijos; se asocia a una falta de interés por éstos, normalmente aparecen más preocupados por sus propios problemas que por los referentes a la educación de sus hijos.

Ante este panorama -dominado por los problemas económicos, la desintegración de sus miembros y la incomunicación- el ambiente hostil se torna inevitable.

## 9.2. El grupo de amigos

Ante la ausencia de una verdadera cohesión familiar, el grupo de amigos se presenta como el sustituto a la familia. Las carencias afectivas, comunicativas y protectoras, se ven cubiertas a través de un amigo o grupo de amigos. Las relaciones de amistad se constituyen como las únicas vías de sociabilidad y apoyo necesarias para la integración en el espacio e incluso la resolución de sus conflictos. Son relaciones interdependientes debido a una necesidad de sobrevivir ante las carencias familiares y económicas, y la exclusión social que reciben fuera de los confines del barrio.

No se concibe la organización social del barrio marginal fuera del grupo. El grupo es garante de la integridad de sus miembros, facilita la sociabilidad de los individuos, que difícilmente pueden integrarse en otros ambientes que no sean aquellos de donde proceden, dado el grado de conocimiento que los mismos poseen. Los grupos pueden tener como objetivo delinquir, y de hecho la fuerza de cohesión que mantiene se debe a la necesidad de confianza mutua para cometer con éxito el delito. Pero nunca es este el facto de unión principal, es el propio barrio (López Juan, 2001: 420).

## 9.3. La pareja

De nuevo debemos diferenciar el tratamiento que se hace de las relaciones de pareja, dependiendo, si se tratan de relaciones de noviazgo entre dos adolescentes o jóvenes, o si son relaciones maritales entre adultos. Por normal general, la relación de pareja entre adultos aparece caracterizada por la infelicidad; son relaciones insanas en muchos casos, basadas en la dependencia o la resignación; y suelen tornarse conflictivas y difíciles de sobrellevar. En cuanto a las relaciones de noviazgo entre adolescentes o adultos jóvenes, se dan dos situaciones, o suelen aparecer imposibilitadas por el propio barrio que se instaura como la barrera principal para la conservación o el buen funcionamiento de estas; o se muestran como sumamente tóxicas e insanas.



Foto 23: Juani y su exnovio en *Yo soy la Juani*.

#### 9.4. La vecindad

No hay secretos en el barrio. Todos sus habitantes se conocen y establecen redes de confianza y solidaridad vecinal. La convivencia vecinal se da en el cine de estos entornos con más fuerza que en otros tantos.



Foto 24: Vecina en *Manolito Gafotas*.

#### 10. Tópicos en la trama argumental y Patrones de Conducta

Los temas de los que tratan las películas visionadas suelen estar en relación con la vida cotidiana y las costumbres de unos personajes en el seno de una sociedad determinada, como viene a ser el barrio marginal. Por lo que hay una clara relación entre las temáticas de las historias y los patrones de conducta que siguen unos determinados individuos sociales. Cuando hacemos referencia a “los patrones de conducta” hablamos de las costumbres sociales, las relaciones personales y los códigos que las rigen.

La gran mayoría de las películas visualizadas trata varios de los temas que presentaremos a continuación. Utilizarlas como referencia documental sobre la vida en estos barrios puede resultar un tanto arriesgado, ya que habría que acudir a otras fuentes que constatasen la adecuación de éstas y si su presencia es porcentualmente mayor en relación al resto de espacios. Lo que si podemos determinar es que estos tópicos forman parte del conjunto de la opinión pública que tenemos sobre ellos. Aunque esto sigue sin ser motivo que declare la validez de las informaciones que ofrecen. Aramis E. López (2006: 148) describe la opinión pública como: “Los intereses generales, el bien común, los problemas colectivos, las costumbres o las actitudes universales.”

## 10.1. Pobreza

El principal factor que acarrea la imagen marginal, asociada a estos barrios, lo constituye la pobreza. La pobreza es un tema especialmente amplio ya que se manifiesta de múltiples formas y en diferentes grados. Una condición *sine qua non* para que la pobreza exista es la desigualdad; sin desigualdad no se podría establecer un criterio de diferenciación social que determinara que un barrio es pobre y otro no.

La pobreza en el barrio marginal español se puede catalogar según se trate de los diferentes tipos que encontramos. Por un lado, estarían aquellas personas que a pesar de contar con una vivienda suficientemente equipada y los recursos básicos para la supervivencia se encuentran socialmente catalogados como individuos de estrato social bajo; su nivel de ingresos está por debajo de la media del país y generalmente cuentan con una educación y nivel cultural también inferior a la media. “Son individuos que no creen en la posibilidad de ascenso social y que tampoco inculcan a sus hijos la necesidad de prosperar” (Ídem, 345). Y por otro, nos encontramos aquellos que carecen de vivienda y recursos, y para sobrevivir necesitan de acudir a la mendicidad. En muchos casos vienen representados por personas que a causa de las adicciones han perdido todo y se han vuelto vagabundos, por inmigrantes del tercer mundo sin papeles y, últimamente, por personas afectadas por la crisis, como el caso de Rocío y su hijo en *Techo y comida*.

El cine ha manifestado también la pobreza a través de ciertos indicadores, como: la alimentación, el vestir o el nivel educativo.

La alimentación viene siendo históricamente uno de los principales objetos de desigualdad social. El interés de los ricos por establecer pautas que les diferencien de los pobres les ha llevado a optar por el consumo de ciertos alimentos en detrimento de otros, lo que ha influido decisivamente en el precio de mercado; el criterio para determinar los alimentos consiste generalmente en la exclusividad del producto, la dificultad de transporte, el sabor, o la elaboración del plato. Aunque no siempre ha sido así, tal ha sido la obsesión del rico por hacerse distinguir, que en ciertas ocasiones la elección de una dieta ha sido puramente artificiosa y con el único fin de encontrar un nuevo modo de fomentar esa desigualdad (P.Camporesi, 2000).

Hoy día, la alimentación sigue siendo un factor fuertemente discriminatorio. En la actualidad la diferenciación entre el modelo de alimentación que frecuenta el pobre en

comparación al rico, no se ve tan acentuado, aunque siguen existiendo marcadas diferencias; Al rico se le suele asociar a un tipo de alimentación más sana y exquisita, refinada y moderna, mientras que al pobre se le asocia a un tipo de alimentación “basura”. El factor decisivo sigue siendo el económico ya que comer alimentos frescos y de calidad o saludables, suele suponer un coste mayor; sin embargo no deja de ser este el único factor, ya que también depende de otros de tipo culturales, como la falta de formación; que además también es señalado como un indicativo de pobreza.

Esa diferenciación se manifiesta hoy, sobre todo, como disparidad en los niveles de recursos económicos, educativos o informativos, lo que sitúa a las personas en desiguales condiciones para acceder a bienes alimenticios de mejor o peor calidad. Así, al mismo tiempo que entre los estratos bajos suele extenderse la obesidad porque se ven más abocados a consumir la más barata y grasienta ‘comida basura’, en los sectores medios y altos, con niveles socioeconómicos, culturales y adquisitivos más elevados (y, por lo tanto, con mayor capacidad de elección), se observan tendencias hacia una gradual preocupación por la calidad. (Inglehart, 1990 en Entrena y Jiménez-Díaz, 2013: 154).

*Manolito Gafotas* nos muestra una de las escenas que mejor representan este hábito. Las madres de los amigos de Manolito y su propia madre llaman a sus hijos a la hora de la cena al grito de “las salchichas” dejando la sensación de que es algo que se repite a diario y que la alimentación cotidiana de estos niños son unas salchichas de paquete, o como diría Manolito “de marca”.



Foto 25: Cena habitual en *Manolito Gafotas*.

En cualquier caso, el cine nos ha venido a transmitir que el mayor indicador de pobreza es un sentimiento del que el personaje no se puede desplegar y que condiciona fuertemente su vida.

En el cine se puede confirmar que la pobreza se vive como un estado de ánimo, más que como un estado material. Si se observa cual es el equipamiento de los hogares de los

barrios marginales en algunas películas españolas sorprende que los personajes se sientan pobres. Es quizás el temor de no cambiar nunca, de estar condenados a vivir siempre en una situación conocida (López Juan, 2008: 153).

Ese sentimiento se nos muestra algunas veces en forma de deseos o sueños; por ejemplo cuando Adrián (*Techo y comida*) sueña con tener un chalet con jardín o Richi y Tano (*7 Vírgenes*) fantasean con la idea de tener un piso propio con todo tipo de comodidades y una criada; en definitiva, sueñan con formar parte de “la clase media-alta” que tanto se les ve negada, y que, según lo visualizan, supondría el fin de sus problemas.

## **10.2. Inmigración y Xenofobia**

Los inmigrantes de estos *filmes*, en su gran mayoría, proceden de países asiáticos, sudamericanos y africanos donde se vive en condiciones tercermundistas. Su llegada al barrio viene motivada por la búsqueda de un futuro mejor, aunque no siempre lo encuentran; la inmigración por lo general se nos muestra como un verdadero drama; la distancia con los seres queridos, la explotación laboral y el trato racista, son algunos de los temas que nos muestra este cine con mayor frecuencia.

El racismo suele ser mostrado desde la perspectiva del miedo de los otros habitantes del barrio a perder sus puestos de trabajo. “El emigrante ha generado habitualmente animadversión en los habitantes autóctonos, es una reacción de temor ante la idea de que la ciudad sea incapaz de procurar sustento para todos” (Ídem, 150).

A pesar de todo, no siempre se da ese rechazo al inmigrante extranjero. Por lo general, los habitantes del barrio y los inmigrantes acaban integrándose y formando lazos de amistad y cooperación.

En *Princesas*, las prostitutas del barrio miran con recelo la llegada de mujeres de otros países para prostituirse, una de ellas incluso llega a dar un aviso a la policía a sabiendas de que podrían deportarlas. Además, vemos agudizado el tema de la indefensión de los inmigrantes sin papeles y las situaciones a las que acaban expuestos. Este hecho, cala en la sensibilidad de Caye, que aunque también encuentre afectado su trabajo por la competencia que le hacen las nuevas prostitutas, no duda en solidarizarse con una de ellas, mostrándonos así que la amistad en este universo también es posible.

### 10.3. Delincuencia y Vandalismo

La delincuencia que refleja el actual cine dista mucho de la que nos solía mostrar el cine *quinqui*. Se trata de un tipo de delincuencia a pequeña escala: pequeños hurtos (robo de carteras u otros objetos) y trapicheos con drogas, sobre todo; y casi siempre se trata de hombres jóvenes que realizan estos actos a modo de diversión y por querer cierta notoriedad entre los otros jóvenes del barrio más que por una necesidad real. Sin embargo, no deja de estar siempre presente en el barrio. Hay continuas referencias a familiares o habitantes del barrio que están o han pasado por la cárcel o el reformatorio.



Foto 26: Asalto a tienda deportiva en 7 Vírgenes.

El vandalismo, por otro lado, se nos muestra como un fenómeno de ocio habitual para los jóvenes del barrio, es un tipo de vandalismo lúdico. Los actos vandálicos más frecuentes son: *graffitis* o pintadas en fachadas, y destrucción de bienes públicos en la calle.



Foto 27: Jóvenes pintando graffitis en Arena en los bolsillos.

En 7 Vírgenes la delincuencia se nos muestra a través de Richi en diversas ocasiones, el robo de la cartera en el centro comercial y el robo del collar del amigo, entre otros. En *Arena en los bolsillos* se nos muestra el robo de un coche por Lionel, haciendo reminiscencia al tópico del robo del coche del cine *quinqui*. Más tarde, con los robos en

el supermercado. Los *graffitis* también se nos muestran en varias ocasiones dentro del *film*.

#### 10.4. Violencia y Maltrato

Con frecuencia la violencia que se nos presenta no suele estar focalizada; de nuevo recae principalmente en los jóvenes quienes se muestran ocasionalmente incapaces de controlar su ira, y arremeten contra cualquiera. Su ira suele mostrarse a causa por una injusticia social y no siempre recae en quien la motiva.

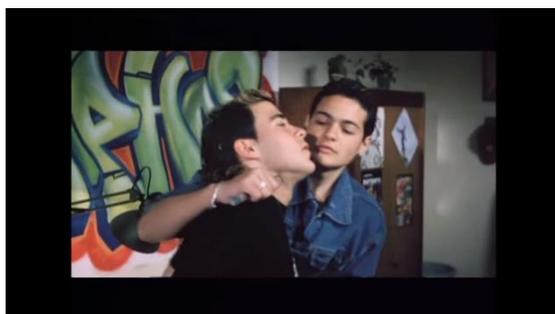


Foto 28: Lionel amenaza con un tenedor a su compañero de reformatorio en *Arena en los bolsillos*.

El maltrato en cambio sí se nos muestra dirigido explícitamente a un individuo y de manera reiterada. Encontramos todo tipo de maltratos aunque los más habituales son: el maltrato de género y el maltrato a menores.



Foto 29: Escena machista en *Yo soy la Juani*.

#### 10.5. Adicciones

El mundo de las adicciones se encuentra directamente vinculado al de marginalidad. La relación puede darse en ambos sentidos: “En su relación con las drogas la marginalidad puede ser tanto destino como origen” (Ibídem, 154).

La más habitual es la adicción al alcohol y recae generalmente en adultos- padres de familia cuya ingesta se realiza en el interior de la casa, o en el bar, y en soledad- seguida de la droga que se suele ubicar en la calle.



Foto 30: Mujer alcohólica en *Arena en los bolsillos*.

La violencia, la delincuencia y las adicciones son los tres factores que unidos proyectan una imagen de peligrosidad al barrio. En los filmes actuales encontramos una disminución de esa imagen de peligrosidad que tradicionalmente se le había asociado; es otra de las diferencias con el cine *quinqui*.

## 10.6. Otros

### *Enfermedad, Desamor, Fracaso Escolar e Injusticia Social*

En este apartado se incluyen aquellos temas que de un modo directo o indirecto se asocian al mundo marginal, aunque los filmes los presentan quizás en un grado menor o prestan menos atención a ellos.

Podemos observar como ciertas enfermedades se asocian al mundo de la marginalidad con más frecuencia que otras; hablamos de enfermedades infecciosas, como el Sida, o de tipo congénito como las discapacidades psíquicas.

El tema del amor siempre suele mantenerse en un segundo plano, y en la mayoría de ocasiones no se habla de historias de amor, sino de desamor.

El fracaso escolar no se hace demasiado explícito, aunque sí, sobreentendemos que algunos personajes que aparecen estas desescolarizados, por las horas que habitan los espacios de la calle y por el tiempo que dedican a pasar con los amigos. Pocas son las

ocasiones en las que uno de estos adolescentes muestra su preocupación o interés por sacar adelante sus estudios.



Foto 31: Adolescentes fumando y bebiendo alcohol en horario escolar, en *Arena en los bolsillos*.

Por último, cabe mencionarse los episodios de injusticia social que se tratan en estos filmes; injusticias desde la administración, desde personas de otras clases sociales en forma de prejuicios, relacionadas con el trabajo, etc.

## 11. Referencias históricas

Los *films* analizados nos dejan ver con bastante facilidad la época en la que están ambientados. La gran mayoría suelen contar historias ambientadas en el momento en el que fueron creadas; de hecho, muchos de sus directores buscaron actores que fuesen en realidad chicos que habitasen barrios marginales y cuyas vidas no distaran demasiado de las del personaje que encarnaban, con la idea de potenciar ese realismo y la crítica social. Uno de estos directores es Alberto Rodríguez, uno de estos actores es Jesús Carroza (Richi), y uno de estos *films* es *7 Vírgenes* (A. Rodríguez, 2016).

Las referencias a la época cambian, por tanto, según el año del film, ya que no siempre a la sociedad le preocupan los mismos temas, esto está sujeto a los conflictos en los que se encuentre la sociedad del momento y muy en relación, por supuesto, al tipo de políticas que se lleven a cabo, ya que determinadas políticas pueden afectar a las vidas de ciertas partes de la sociedad, y quizás uno de los sectores más perjudicados se encuentren en esos espacios periféricos.

Desde 1998 a 2016, este cine, por tanto, ha recogido numerosas referencias entorno a las medidas políticas que se iban adoptando en el gobierno y posterior efecto

sobre las áreas marginales, así como las transformaciones sociales y fisionómicas adoptadas por el barrio durante esta etapa.

Para establecer una tipología de referencias históricas hemos tenido que dividir los *films* visionados en dos etapas: aquellos que responden a los años que precedieron a la crisis y los que ya forman parte del cine producido durante la crisis. Esta división no es arbitraria y por supuesto tampoco se hace a priori, es fruto de las conclusiones extraídas una vez se lleva a cabo la tarea del visionado. De esas conclusiones podemos extraer que hay un cambio significativo en las referencias que se hacen sobre la época histórica si hablamos de películas producidas antes de 2008 o a posteriori. Pero no solo se observa este cambio, los mismos personajes que se presentan desde 2008 en adelante, también, muestran diversas variaciones, que van desde su comportamiento, sus preocupaciones hasta su estilo de vida.

### **11.1. Época de pre-crisis**

Desde el año 1998 hasta el 2008, los temas de la actualidad social que más se trataban eran: El terrorismo de ETA, el boom inmobiliario, el coste de la vivienda y las dificultades económicas a causa de la hipoteca.

Aunque es cierto que este tipo de cine hará menciones a temas que posteriormente calarían en el resto de esferas sociales: como el paro o los desahucios. Aunque siempre en menor medida que como lo harán después de 2008. Este hecho, nos muestra una sociedad que ya venía posicionándose como la más perjudicada de la sociedad y que en el momento de la llegada de la crisis se fueron agravando hasta llegar a situaciones límite para la supervivencia en algunos casos. Resultan frecuentes:

- **El terrorismo de ETA**
- **El coste de la vivienda**
- **El *boom* inmobiliario:** Las referencias que nos llegan del *boom* inmobiliario que vivió España en la época de los noventa se nos ofrecen, sobretodo, de forma visual, a través de la mostración de los esqueletos de bloques de viviendas inacabados y abandonados a su suerte en medio de algún descampado. Los carteles publicitarios de estas construcciones también se nos muestran en algunas ocasiones.



Foto 32: Cartel publicitario en 7 Vírgenes.

Foto 33: Construcción inacabada en 7 Vírgenes.

- **La hipoteca:** Las dificultades económicas que se presentan en los filmes vienen causadas fundamentalmente por la necesidad de pagar la hipoteca de la única vivienda familiar, ya que no suele disponerse de ninguna más. Catalina (*Manolito Gafotas*) hace menciones a la hipoteca y las letras del camión, y las acusa de las dificultades que les acarrearán al no poder hacer frente a esos gastos cómodamente sino a base de un fuerte sacrificio.

## 11.2. Desde que comenzó la crisis

Desde el año 2008 venimos asistiendo a una paulatina mostración de los dramas que ha acarreado la crisis actual. Su punto más álgido viene con el film *Techo y comida* a través de un popurrí de situaciones de los dramas más feroces que conlleva la crisis. De hecho, algunos de los *filmes* visionados de esta última etapa centran su atención y protagonismo en contar historias mínimas de personas afectadas por las medidas adoptadas por parte del gobierno durante la crisis.

- **Recortes Sociales:** Se presentan como dificultades en la vida de los personajes; el colapso en la sanidad, la tardanza y las restricciones de las ayudas y subsidios; etc.
- **Paro:** El paro es una constante en la vida del barrio marginal aunque antes solía focalizarse en un tipo de personaje varón, bebedor y de mediana edad, eran casos más concretos y no se les veía haciendo méritos por encontrar un empleo, ahora el paro se muestra más generalizado, y a pesar de los esfuerzos de los personajes por solventarlo, sigue presente.

- **Desahucios:** El desahucio es uno de los temas más duros y tristes que muestran estos *films*; traen consigo la idea del desamparo total del personaje. Resulta llamativo, en comparación con aquellos personajes cuyo fin era huir del barrio, encontramos otros que a pesar de soñar con vivir fuera de él, se aferran a mantener su pequeño espacio de no mucho más de 40 m<sup>2</sup> en el barrio antes de verse en ninguna parte.



Foto 34: Desahucio por impago de alquiler en *Techo y Comida*.

- **Otros:** Se dan con frecuencia ciertas imágenes que bien podrían considerarse **motivos visuales** de la crisis como: personas buscando en la basura.



Foto 35: Hombre buscando comida en la basura en *Techo y Comida*.

Además, ciertos espacios aparecen con mayor protagonismo como los **centros de beneficencia**.



Foto 36: Rocío recoge el almuerzo en un centro caritativo en *Techo y Comida*.

## 12. Los motivos visuales

Jordi Balló, autor de “Los motivos visuales en el cine” (2000), define éstos como aquellas imágenes cinematográficas capaces de apelar a nuestro saber iconográfico y así ser comprendidas inmediatamente por el receptor. “Su capacidad de comunicar un saber que apela tanto a la cultura visual del espectador como a su emotividad, constituyen un saber compuesto por repetición y originalidad, de rememoración e identificación” (Ídem, 13).

El valor de éstos recae en su capacidad de aportar información valiosa para la trama de una forma simplificada y directa. Es un tipo de recurso con función de economía narrativa de la que se vale el cine.

Otro rasgo de éstos es su carácter incompleto como secuencia; exigen, por tanto, del espectador, una contribución a llenar esos huecos a través de su imaginario.

Algunas de las imágenes que J. Balló identifica como motivos visuales se encuentran muy presentes en estos *films*. Como por, ejemplo, “el baile” o “la mirada al horizonte”.

### 12.1. El baile

Un baile se traduce en una celebración; es el festejo de un triunfo. En *Princesas* ese momento llega cuando Caye y Zulema, por fin por un día, han podido desplegarse de su condición de prostitutas, no pensar en los problemas y sentir que, al menos por unas horas, la suerte les sonrío. Ese día bailan porque se sienten “princesas”; hecho que se

reafirma a través de lo que la propia Zulema dice, “hoy no somos putas, hoy somos princesas”.



Foto 37: Zulema y Caye bailando en *Princesas*.

Resulta significativo, por tanto, que en *7 Vírgenes* todos bailen el día de la boda de José; todos menos él. El novio no celebra su propia boda porque no quiere casarse, no es triunfo ese nuevo paso, sino el resultado de la resignación y la abulia. “Si la danza es nupcial adopta un sentido ritual que certifica una promesa de amor” (Ibídem). En este caso ni siquiera la danza nupcial llega a producirse.



Foto 38: Los novios durante la celebración de las nupcias en *7 Vírgenes*.

## 12.2. Hacia el horizonte

Entre las diferentes metáforas que plantea J. Balló sobre la confrontación de un personaje con el horizonte; nos interesan especialmente dos: “La Desesperanza”; los personajes que miran al horizonte desde los límites del barrio marginal nos transmiten esa idea de que viven en un mundo cerrado, enclaustrado y limítrofe, del que es sumamente difícil salir; y la idea de “Nueva Conquista” sobre aquel espacio que se divisa a lo lejos y que resulta tan desconocido como deseado para el personaje que lo acaba de hallar. Desde

ese momento, pasa de ser un espacio tan solo soñado para convertirse en ese objeto encontrado y poseído.



Foto 39: Mirada al barrio marginal (desesperanza). Foto 40: Mirada a la playa (Nueva Conquista).

En: *Arena en los bolsillos* (ambas).

### III. Análisis de películas seleccionadas

#### 13. 7 *Vírgenes*

- Alberto Rodríguez
- 2005
- España
- Drama

#### *Ambientación y Rodaje*

Ambientado en un barrio marginal de Sevilla, dentro del Distrito Sur y cercano a Las Letanías (posiblemente Polígono Sur o Las 3000).

Rodado entre Polígono San Pablo, Pino Montano y San Juan de Aznalfarache.

#### *Argumento*

Es verano en un barrio obrero y marginal de una ciudad del sur. Tano, un adolescente que cumple condena en un reformatorio, recibe un permiso especial de 48 horas para asistir a la boda de su hermano Santacana. Con su mejor amigo, Richi, se lanza a vivir esas horas con el firme propósito de divertirse y de hacer todo lo que le está prohibido: se emborracha, se droga, roba, ama y vuelve a sentirse vivo y libre. Pero, a medida que pasan

las horas, Tano también asiste al desmoronamiento de todos sus puntos de referencia: el barrio, la familia, el amor, la amistad, todo ha cambiado. Más allá de un permiso de 48 horas, la libertad de Tano se convierte en un viaje obligado hacia la madurez. (Filmaffinity, 2016)

### *Análisis*

Las risas, la búsqueda continua del placer y la evasión, el éxtasis de la delincuencia en estos jóvenes, su filosofía de vida de “aquí y ahora”; no llevan detrás una vida plena y feliz, sino vacío y desesperanza. Esa es la rutina de los adolescentes en *7 Vírgenes*. El entusiasmo, las ilusiones y alegrías de estos jóvenes se ven continuamente truncados por el barrio. A cada momento de felicidad siempre precede otro de tristeza, a cada reflejo de ilusión siempre acompaña una sombra de desesperanza. La película de Alberto Rodríguez nos muestra una juventud capaz de llevar a cabo actos deplorables, de extrema violencia y criminalidad, fruto de las miserias que rodean la vida de los adolescentes de barrios marginales. La cámara no niega las fechorías de estos adolescentes, es más, incluso puede magnificarlas, pero del mismo modo que no las niega tampoco las condena. Gracias a una mirada profundamente humana sobre los adolescentes que habitan en estos barrios, los personajes de Tano o Richi, no causan en el espectador ese desprecio al que nos acostumbraba el cine *quinqui*, sino que, muy al contrario, son capaces de apelar directamente a la compasión. Tano continuamente se niega a delinquir, no quiere hacerlo pero siempre ocurre algo que lo empuja, ni siquiera él puede detenerse ante la influencia del barrio. El barrio no son solo sus calles, el barrio es todo un entorno capaz de acorralar y aprisionar a sus habitantes, una especie de jaula de cristal que no parece atrapar hasta que intentas sobrepasarla. Los personajes están alineados al barrio en todo momento, y tan solo los más jóvenes se atreven a desafiarlo. José, el hermano de Tano, no puede cambiar su destino y evitar casarse, inducido por la resignación a una vida que parece serle impuesta.

El origen “barriobajero” de estos personajes está sometido a un fuerte prejuicio por parte de los otros habitantes de la ciudad; las miradas de desconfianza en el centro comercial, las dudas de Patri sobre su relación con Tano, y posterior ruptura, etc. Estos prejuicios suponen, quizás, la mayor barrera para los habitantes del barrio, conscientes de no ser bien recibidos fuera de él, se aferran a los confines del barrio como el único hogar posible.

En cuanto a las fronteras físicas del barrio, podríamos determinar que se encuentran presentes a través de sus carreteras; diversos planos al comienzo del film muestran una infinidad de carreteras kilométricas que separan al barrio del centro de la ciudad. La proximidad de una autopista refuerza la sensación de estar atrapado en los confines del barrio, como si para salir de él hubiese que hacer un largo viaje.



Foto 41: Paisaje colindante al barrio en el film.

El film nos muestra una serie de espacios fuertemente vinculados con el barrio marginal y sus habitantes. Muchos de estos han sido recuperados desde aquellos prototípicos del cine *quinqui*, lo que nos muestra que el universo de aquellos chavales de hace más de tres décadas no difiere tanto del actual. Los barrios marginales ubicados en la periferia de las ciudades no han cambiado y sus espacios continúan condicionando la vida de los que los habitan. Entre bloques de edificios iguales quedan diversos huecos vacíos; los descampados. Poca vegetación acompaña este espacio, y, la que hay, crece salvaje como lo hacen los niños y adolescentes que junto a él van convirtiéndose en adultos. El carácter carcelario de los edificios viene dado, en buena parte, por una fisonomía hermética, de pequeñas ventanas enrejadas y balcones cerrados. Una cárcel, que no puede, ni debe, ser un hogar para nadie.

La ausencia de hogar para Tano queda latente desde el principio, cuando a su vuelta a casa, por su estancia en el reformatorio, ni siquiera puede ocupar su habitación, pues ya le ha sido usurpada. A la inhospitalidad de la casa se suma la carencia de afectividad que sufren los dos adolescentes, Tano y Richi, por sus familias. El ambiente hostil y la incomunicación dentro de la vivienda familiar contrastan con el ambiente de familiaridad que se da en los espacios exteriores del barrio. Todo parece indicarnos que, para estos adolescentes, su única familia posible son los amigos- quienes a su vez son las

mayores y peores influencias que pueden tener. Por esta razón, la mayor parte de su tiempo lo pasan fuera de casa.



Foto 42: El grupo de amigos de Tano.



Foto 43: Tano y su hermano José en una disputa.

En ningún momento se hacen referencias geográficas en cuanto a la situación exacta del barrio, aunque si se dan pistas sobre su ubicación, cercana a Las Letanías. Ese anonimato ayuda a convertir el barrio de Tano en un barrio marginal genérico, cualquier barrio marginal alberga a las mismas gentes y las mismas historias. A sus habitantes, del mismo modo, se les homogeniza, privándolos de una verdadera identidad. En la mayoría de los casos, tan solo poseen apodos igualmente genéricos, o se les agrupa y asocia directamente a su barrio; como el caso de Tano del que nunca se llega a decir cuál es su nombre de pila; o, cuando se hace referencia al colectivo de chavales rivales del barrio apelando a su procedencia de “los bloques altos”. Resulta interesante como la rivalidad entre grupos está también asociada a unos espacios, en este caso la confrontación se da por grupos de bloques que conforman las distintas barriadas colindantes. La unión de los chavales del barrio para castigar la agresión a uno de ellos, muestra, más que nunca, como nos encontramos ante un universo con sus propias leyes y estructuras. Forman un pequeño ejército comandado por el más mayor y violento de sus componentes.



Foto 44: Presentación jerárquica de la pandilla. El ejército del barrio.

Fuera del barrio, **el centro comercial** es uno de los pocos espacios donde estos jóvenes se permiten acudir. Es el lugar donde se puede dar cierto intercambio entre los habitantes del barrio y los demás residentes de la ciudad. En esa aventura que supone la estancia en el centro comercial, no están exentos de miradas de desconfianza y tosquedad. Tano muestra aquí su lado más sensible; frente al cristal donde se encuentran enjaulados unos cachorros; algo que nos ayuda a recordar que detrás de este joven que vemos robar y agredir, hay un ser humano sensible y empático. La jaula de cristal que no permite acariciar al perro es el fiel reflejo de la jaula de prejuicios que envuelve a los chavales y nos les permite ser tratados con amor y comprensión por parte de la sociedad.



Foto 45: Tano posa su mano sobre la jaula del perro en señal de apoyo.

Otro de los espacios en los que vemos a Tano fuera del barrio, es el piso en el que vive la familia de Patri; entonces ausentes por encontrarse de vacaciones en la playa. Tano acude a la casa de Patri huyendo de su propia casa y del entorno que le rodea. La noche que Tano y Patri pasan juntos supone una tregua de paz y felicidad en la vida de Tano. La habitación blanca adquiere un aura de ensueño y se transforma en el escenario de la fantasía de un amor infinito. Al llegar la mañana la magia desaparece del espacio y la promesa del amor eterno se esfuma por la ventana, ha resultado ser tan solo una fantasía que Tano había creído posible.



Foto 46 y 47: Tano y Patri durante la noche en la habitación blanca (ambas).

El personaje de Tano, escapa completamente del estereotipo del delincuente juvenil, que nos presentaba el cine, desde décadas atrás. Tano transmite candidez, ternura e inocencia; su condición de delincuente se vincula a la necesidad de sobrevivir e integrarse en un mundo dominado por unas leyes difíciles de comprender para el que no las tiene impuestas.



Foto 49: Gesto y apariencia habitual de Tano.

A modo de curiosidad, cabe apuntar que su director, Alberto Rodríguez, por lo que él mismo cuenta, quiso convertir a Tano en una especie de Peter Pan actual. Para ello le dotó de toda una simbología detrás: camiseta verde con alas, el personaje de Wendy, los niños que le acompañan, etc.

#### ***14. Arena en los bolsillos***

- César Martínez Herrada
- 2006
- España
- Drama

#### ***Ambientación y Rodaje***

Ambientado en un barrio obrero de Madrid.

Rodado en el barrio de Vallecas en Madrid.

#### ***Argumento***

Iván, Lionel, Jenny y Elena, cuatro jóvenes de un barrio de la periferia de Madrid, inician un viaje hacia el mar huyendo de las miserias que les rodean. En el camino encontrarán amor y solidaridad, todo aquello que no tienen en su entorno. A su paso dejarán su firma en las paredes... un “graffiti” será su seña de identidad. (Filmaffinity, 2016)

### *Análisis*

El *film* nos muestra cuán difícil puede llegar a ser la adolescencia en el barrio marginal periférico.

Los cuatro adolescentes representan cuatro modos de vida posibles en entornos de marginalidad. Lo que comparten no son tanto unos caracteres, comunes o afines, sino más bien, unos sentimientos y necesidades análogos, de ahí surge esa complicidad. La amistad se convierte, más que nunca, en la única posibilidad para ello. “Los protagonistas son hijos del desarraigo. No tienen nada que perder porque no tienen nada, salvo amistad y, sin siquiera intuirlo, esperanza” (Martínez Herrada, 2005 en *El País*).



Foto 50: Paisaje del barrio.



Foto 51: Parque descampado donde se ve el barrio.

El barrio se convierte en un lugar altamente problemático; pequeñas mafias que se dedican al robo y jóvenes delincuentes que captar, coinciden en este punto, formando una peligrosa alianza. Pero si además, nos encontramos ante una ausencia de referentes paternalistas, la situación se agrava, y el joven acaba por perder parte de esas nociones éticas, que en el inicio actuaban de escudo contra la salida fácil que propone el entorno marginal: la delincuencia y el abandono escolar.

La hostilidad en el entorno familiar se encuentra presente en la vida de cada uno de estos jóvenes: Lionel vive prácticamente solo, alejado de su madre, que apenas sobrevive trabajando, y su padre, que está encarcelado; Iván no puede habitar su propia casa, dominada por la tiranía de su padrastro y por la sumisión de su madre, incapaz de

defenderse ella y defender a su hijo ante el esposo que la maltrata; Elena sufre la incomprensión de sus padres, que ante sus problemas cotidianos con los estudios, la reprenden constantemente; y, por último, Jenny que se ve obligada a trabajar en el bar de su madre, quien bebe constantemente y no se preocupa por escuchar las necesidades de su hija.



Foto 52: Disputa Familiar en la casa de Elena. Foto 53: Jenny sirviendo copas en el bar de su madre.

De nuevo, la hostilidad, la incomunicación, la ausencia de hogar y el desamparo, coinciden en el entorno familiar, y de nuevo, son los amigos quienes suplantán las funciones parentales. “En ambientes marginales se tienen experiencias de vida distintas. Es una vida dura con muchos problemas sociales, y los jóvenes que muchas veces no tienen referencias familiares, las buscan en los amigos” (Ídem).

A pesar de la falta de recibo y amparo familiar, estos jóvenes tratan de ayudar a sus progenitores, asumiendo responsabilidades impropias de su edad. Los roles familiares quedan en cierto modo invertidos, y son los hijos quienes toman papeles propios de unos padres; como Lionel tratando de ayudar económicamente a sus padres, Irene cumpliendo estrictos horarios de trabajo en el bar, o Iván preocupado por la protección de su madre.

Pero de igual modo que el barrio no es un entorno óptimo para crecer, tampoco lo es para asentarse; además de vivir estas miserias a través de los adolescentes, el personaje de la madre de Lionel nos permite ver las dificultades que conlleva la vida del inmigrante allí, y no solo por la falta de oportunidades de trabajo, sino además, por el recelo de algunos de los habitantes del barrio que dirigen comentarios ofensivos contra ellos.



Foto 54: Madre de Lionel trabajando en el vertedero.

Dentro del barrio, el reformatorio se muestra de un modo aún más cercano a estos jóvenes que en otras producciones. No deja de ser ineficaz, en su objetivo de reinsertar y ayudarlos, pero si está formado por personas que se preocupan y establecen lazos de unión y empatía con estos adolescentes. La policía, en cambio, se muestra más fría y ajena a la situación de los jóvenes.

Y fuera de él, la playa, que en un principio era el lugar soñado y anhelado por estos jóvenes, que a su edad aun no conocían el mar, acaba convirtiéndose en el sitio indicado para huir y comenzar desde cero. Los cuatro marchan, descuidando todas sus responsabilidades, inclusive los estudios. Huyen del barrio, del que no han salido antes ni en el que han podido vivir su adolescencia con plenitud, y de los adultos, que no les han permitido conocer más allá de los límites del barrio ni ser ellos mismos. Una vez en la playa, logran las risas, los juegos y la capacidad de enamorarse que no encontraban antes. Pero los días pasan, y para vivir en esa independencia, acabarán delinquiendo.



Foto 55: Adolescentes enamorándose en la playa. Foto 56: Adolescentes robando en el supermercado.

Hay ciertos guiños a algunos de los tópicos del cine *quinqui*, como el robo del coche o la persecución policial, pero muy lejos quedan de estos perfiles de adolescentes, sumamente violentos y desalmados, que nos mostraba aquel cine.



Foto 57: Lionel robando un coche.



Foto 58: Lionel se sincera sobre sus problemas.

### **15. *Manolito Gafotas***

- Miguel Albaladejo
- 1999
- Comedia
- España

#### ***Argumento***

El verano se presenta francamente mal para *Manolito Gafotas*. Está condenado, un año más, a pasar las vacaciones en su pequeño piso de Carabanchel Alto, con su madre, su abuelo y su hermano pequeño. Y encima, para disgusto de su madre, ha suspendido las matemáticas. Manolito espera la llegada de su padre, camionero de profesión, con la ilusión de que los lleve a la playa. (Filmaffinity, 2016)

#### ***Ambientación y Rodaje***

Ambientado en el barrio madrileño de Carabanchel Alto.

Rodado entre Madrid, Gerona y Toledo.

#### ***Análisis***

El *film* ya comienza haciendo especial hincapié en la notoriedad del barrio en la vida de Manolito, un niño que ha vivido toda su vida en Carabanchel. A través de su voz en off, nos hace una exhaustiva presentación del barrio y sus habitantes. Manolito es un gran conocedor del barrio, como el mismo afirma: “En este barrio nadie puede guardar un secreto. Todos lo sabemos todo de todos” (*Manolito Gafotas*, 1999).

El barrio, desde un comienzo, se nos presenta como un entorno altamente familiar; todos se encuentran integrados en él -el elemento indicativo son los moteles que reciben sus habitantes, el orejones, la bragas-sucias, el gafotas, etc., y si alguno deja el barrio sin despedirse es considerado un acto de deslealtad e ingratitud-, las madres dejan jugar a los niños en los descampados contiguos a los bloques, y cuando es la hora de la cena los llaman desde la ventana, los abuelos pasan el día en la calle o el bar, la calle está continuamente abarrotada de gente paseando y niños jugando, etc.



Foto 59: Ancianos en el descampado.



Foto 60: Niños solos corriendo en la calle.

Pero esto cambia cuando llega el verano, Carabanchel entonces sufre un proceso de desintegración; gran parte de sus habitantes marchan fuera de la ciudad, y sus calles se vacían por el calor. Con este panorama, los niños que quedan se convierten en las principales víctimas del aburrido verano, pasando encerrados sus tres meses de vacaciones. Por eso no es de extrañar, que Manolito desee, más que nunca, pasar el verano fuera de su barrio.



Foto 61: Calle repleta de gente antes del verano.



Foto 62: Calle vacía durante el periodo estival.

El sueño de Manolito ese verano es ir a la playa. La playa se convierte en una huida necesaria para descansar del insoportable verano que viven los niños de ésta periferia marginal. Pero este deseo se torna complicado a raíz de un suspenso en Matemáticas y por las dificultades económicas que atraviesa la familia -traducidas en la obligación del pago de las letras del camión. En lugar de la playa, a Manolito se le permite

acompañar a su padre en el camión durante un transporte de dos días, que se convierte en toda una aventura para este niño, deseoso de escapar de Carabanchel, aunque sea para viajar en un camión.

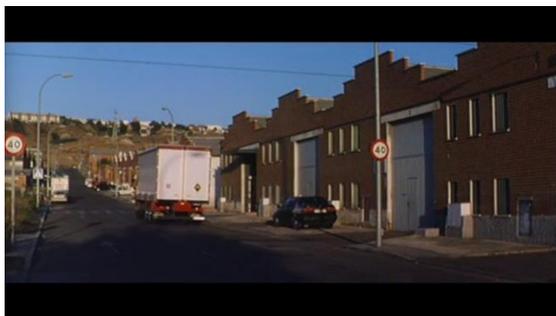


Foto 63: Paisajes del viaje en camión de Manolito.

Finalmente, el azar consigue hacer realidad el sueño de Manolito, y convertir ese día en la playa como su día más feliz.



Foto 64: Manolito cantando en el mejor día de su vida.

La historia, aunque contada con mucho humor, refleja a la perfección muchas de las dificultades que atraviesan los niños y sus familias que viven en estos espacios. A su vez, también consigue poner de manifiesto el lado humano y fraternal de la vecindad. La vida de cada vecino se encuentra fuertemente condicionada a la barriada, este hecho se hace latente sobre todo a través de las redacciones de los niños en la escuela; la redacción de Yihad hablando sobre la cárcel en que su hermano que se encuentra preso- la cárcel del mismo Carabanchel- ya nos muestra como violencia, ser querido y futuro (los tres temas para los que Yihad emplea la misma redacción), se encuentran presentes en las vidas familiares y cotidianas de éstos niños.

La escuela, por otro lado, deja entrever las pocas expectativas académicas de los niños, acumulando suspensos o poco preocupados por hacer bien sus deberes.



Foto 65: Ademanes de aburrimiento durante las clases.

Otro espacio que nos muestra en varias ocasiones es el bar. Solo se nos muestra un bar, como si de un único bar en el barrio se tratase; el bar aparece, en la mayoría de los *films* visualizados, como un lugar de encuentro, sobre todo en torno a hombres. Siempre se muestra un mismo bar, quizás advirtiéndonos del arraigo del barrio y sus personajes, acostumbrados a frecuentar siempre los mismos sitios.



Foto 66: El bar del barrio.

Su carácter de comedia busca crear a unos personajes estereotipados que consigan una identificación por parte del espectador. El propio Manolito define a cada uno de estos personajes según ese estereotipo; así la madre de Manolito es una esclava del hogar y madre histérica; su padre lleva una vida de perro y es un desconocido para sus hijos, al pasar la mayor parte de su tiempo trabajando como camionero; su vecina una solterona, y su abuelo un jubilado bonachón, cuyo día a día transcurre entre el bar y el banco donde se sienta con otros jubilados a pasar el tiempo, etc. Los subespacios asociados a estos personajes también se encuentran tipificados; la madre aparece en todo momento dentro del hogar, cuando el padre llega con algún permiso es únicamente cuando ella se permite dejar la vivienda para disfrutar de alguna oferta de ocio en la calle junto al marido; el padre, en cambio, aparece normalmente asociado a otros subespacios exteriores, principalmente la carretera.



Foto 67: Escenario habitual de Cata.



Foto 68: Paseo entre Cata y su esposo.

## 16. *Yo soy la Juani*

- Bigas Luna
- 2006
- España
- Drama

### *Ambientación y Rodaje*

Ambientado en la periferia catalana

Rodada entre Madrid, Reus, Tarragona y Torredembarra.

### *Argumento*

Juani es una adolescente del extrarradio que, además de tener problemas en su casa, tiene un novio muy celoso e indeciso con el que discute constantemente. Pero llega un momento en que la situación se le hace insostenible y decide dejarlo para poder hacer todo lo que no ha hecho mientras ha estado con él. Lo primero que se propone es triunfar como actriz. (Filmaffinity 2016)

### *Análisis*

El film comienza adentrándonos en la vida de Juani y su entorno (novio, amigas y padres). El día a día de esta adolescente transcurre monótono, Juani parece encontrarse en un punto de estancamiento e inoperancia, algo que parece incompatible con el carácter ambicioso y valiente de Juani. Cada día, debe madrugar para trabajar de cajera en una tienda, después pasará tiempo con su novio o alguna amiga, y por la noche se encontrará de nuevo con su novio y amigas en el *botellón*. Este ritmo de vida puede resultarnos

bastante semejante al que llevan (o llevaban) muchos jóvenes españoles; la estética y el estilo de éstos se encasillan en aquel que se denominó “cani”<sup>2</sup>, y al que se relaciona la moda “tuning” y los comportamientos rebeldes y chulescos. Con estos términos solo pretendo que nos adentremos en el universo de Juani para poder comprender quien es, por donde ésta, y en quien se convierte, por a donde va.



Foto 69: Estética “cani”.



Foto 70: Juani en su puesto de trabajo.

Juani tiene un sueño, ser actriz. Fantasea constantemente con la idea de triunfar y convertirse en una actriz famosa. Para alcanzar su sueño, Juani sabe que deberá partir por salir de su barrio e ir a una gran ciudad, donde se encuentren las ofertas de *castings* y mayores oportunidades de trabajo. Pero esta decisión se hace complicada sin el apoyo de su pareja.

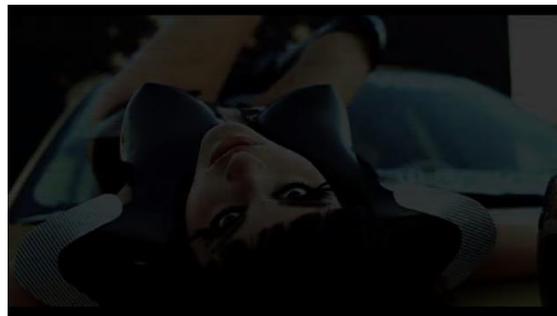


Foto 71: Aspecto de Juani en su fantasía.

La historia parte de un entorno en el cual Juani se encuentra plenamente integrada y familiarizada, su zona de confort. Juani, sin embargo, no es totalmente feliz, no se resigna a renunciar a su sueño de ser actriz. Este sueño, no parece deberse a una pasión por la interpretación, sino más bien, por un deseo de triunfar y sentirse reconocida; pero

---

<sup>2</sup> Cani hace referencia a el nombre que se usa en España para denominar a una tribu suburbana con características peculiares en su modo de vestir, actitud, comportamiento, costumbres y estilo de vida.

sea como sea, Juani tiene claro su sueño, y como comienza el camino hacia ese éxito: partiendo del barrio.

Como hemos visto con otros adolescentes en las películas analizadas, Juani también se encuentra inserta en un entorno familiar complicado: su padre, en paro y pendiente de un desahucio, se emborracha constantemente y vive desequilibrado por los problemas económicos que le atormentan, y su madre, sufre en silencio estos problemas y la complicada convivencia con su marido. Juani adora a sus padres, pero no puede evitar sentir esa pesada carga de lidiar a diario con los problemas de éstos. Su amiga Vane se convierte en su mejor apoyo; por eso, cuando lo único que la retenía en el barrio, su novio, le es infiel, Juani no duda en poner rumbo a Madrid junto a Vane para conseguir su sueño.



Foto 72: Madre de Juani.



Foto 73: Padre de Juani emborrachándose en el bar.

Su llegada a la capital cambia radicalmente sus días. El cambio de Juani se simboliza a través de un cambio de *look*, que pasa por demoler esa imagen de adolescente de extrarradio, para transformarla en una mujer con ganas de crecer y adaptarse a las costumbres de la gran ciudad.



Foto 74: Juani y su amiga en la peluquería.



Foto 75: Nueva estética de las jóvenes.

En Madrid, Juani no tarda en darse cuenta que su sueño requiere de mucho sacrificio y perseverancia. Juani nunca antes se había confrontado con tantas exigencias, y vacila con la idea de volver a su barrio, donde todo transcurre sin dificultades, pero

también, sin pena ni gloria. Un problema de salud en su padre le hará volver por unos días, en los que, finalmente, logrará fortalecer sus ideales, y así, decidir afrontar el sacrificio con tal de conseguir su sueño, cueste lo que cueste.

El barrio periférico se plantea para Juani como el espacio que no le deja progresar en sus objetivos ni abandonar la etapa de inmadurez en la que se encuentra. Es un espacio que empequeñece y empobrece a Juani, y que tampoco le permite crecer. Como ella misma dice en su última partida hacia Madrid: “Estoy creciendo”.

En *Yo soy la Juani* se da la experiencia del viaje iniciático; es significativo que el punto que debe abandonar sea el barrio periférico. La llamada a la aventura está constituida por ese deseo de ser actriz, que se ve impulsado cuando su relación de pareja se quiebra. Tras su estancia en la gran ciudad, Juani ya no puede ser la misma. El camino a la madurez de Juani, que llega a su culmen en Madrid, no le permitirá nunca más retomar la vida de abnegación a la que le conducía su estancia en la barriada periférica.

El problema del paro en la construcción y las amenazas de desahucios, que tanto se han extendido en los últimos años, ya se hacen notorias en este *film* de 2006, lo que nos hace sospechar que posiblemente estas circunstancias advenidas a las familias españolas a causa de la crisis, ya eran problemas habituales en familias de barrios marginales, y que a posteriori, se verían mucho más agravados en estos entornos. Por otro lado, nos acerca la vista hacia esos jóvenes que crecen sin esperanza ni futuro dentro de los entornos marginales; jóvenes que tienen sueños y habilidades, pero pocos recursos para optar a seguirlos y realizarlos.

En cuanto al conjunto de personajes, la película nos retrata una sociedad profundamente machista; donde el hombre acostumbra a ejercer el dominio sobre la mujer, y ésta a sufrirlo. Incluso a la hora de conseguir un trabajo se hacen visibles situaciones abusivas. Las mujeres de *Yo soy la Juani*- su madre, su mejor amiga, y ella misma- son las principales damnificadas a causa del comportamiento de sus parejas. Vane, inclusive, será víctima de abusos por parte de su novio. De este modo, las relaciones de pareja se presentan altamente tóxicas; fundamentadas en los celos enfermizos, la posesión, el control, y la dependencia



Foto 76: Durante el casting de actrices.



Foto 77: Juani y su novio discutiendo por celos.

### **17. Princesas**

- Fernando León de Aranoa
- 2005
- España
- Drama

#### ***Ambientación y Rodaje***

Ambientada en la periferia madrileña

Rodada en los barrios madrileños de Entrevías, La Elipa y Tetuán.

#### ***Argumento***

Ésta es la historia de dos prostitutas: Caye, de casi treinta años y con un atractivo más bien barriobajero y Zulema que es dulce y oscura y vive día a día el exilio forzoso de la desesperación. Cuando se conocen casi llegan a enfrentarse: son muchas las chicas españolas que ven con recelo la llegada de inmigrantes a la prostitución. Caye y Zulema se hacen amigas cuando comprenden que, en definitiva, las dos se tambalean en la misma cuerda floja (Filmaffinity, 2016).

#### ***Análisis***

El filme nos introduce en la vida de Caye a través de diversos paisajes marginales que van sucediéndose momentáneamente; tras esto, lo segundo que se nos dice sobre Caye es que es prostituta. Como ella, encontramos otras muchas chicas en el barrio, que parece estar superpoblado de prostitutas. Una serie de elementos, como su fisonomía y las personas que aparecen en él, ya nos avisan que nos encontramos en un barrio marginal de la periferia.



Foto 78: Vistas a fábricas próximas al barrio.



Foto 79: Vistas a bloques de pisos del barrio.

El nombre de Caye en respuesta a su homónimo “calle”, nos define a un personaje plenamente inserto en la vida callejera, conocedora de sus leyes y miserias. Su nombre viene a representar un modo de vida. El espacio que define a este personaje es un espacio donde la mayoría de la gente solo transita, va de un lugar a otro; para Caye es un espacio donde situarse, donde trabajar y donde relacionarse.



Foto 80: Una de las calles por donde transita Caye.

La llegada de nuevas prostitutas, provenientes de países más desfavorecidos, al barrio, provoca el rechazo y recelo de las antiguas prostitutas, afectadas por la competencia desleal que les supone las tarifas más bajas que cobran a sus clientes las recién llegadas.



Foto 81: Las nuevas prostitutas del barrio.

Una de estas es Zulema, natal de Santo Domingo, a donde envía asiduamente dinero a su hijo y familiares. Zulema nos muestra el drama de la inmigración ilegal y de la prostitución como último recurso de vida.



Foto 82: Zulema apenada al teléfono con su hijo. Foto 83: Zulema tras conocer su contagio de VIH.

En un ámbito así, resulta complicado ver nacer la amistad entre dos mujeres como Caye y Zulema, sin embargo, el *film* nos recuerda que la convivencia vecinal es sobre todo: solidaridad.



Foto 84: Abrazo amistoso entre Caye y Zulema.

Los espacios exteriores son frecuentes en la historia; la calle y el cuerpo representan los únicos recursos para ganarse la vida. El sitio que se ocupa en la calle y el cuerpo que se posee son los atributos por los que pelean las chicas que para ganarse la vida deben ejercer la prostitución. Por eso para Caye es tan importante “ponerse tetas”<sup>3</sup>. Y por eso, también, parte del recelo hacia las nuevas, debido a que éstas tienen mejores atributos físicos para llamar la atención de los clientes.

---

<sup>3</sup> Término con el que Caye denomina a la cirugía para el aumento de los senos.



Fotos 85 y 86: Descampado frecuentado por prostitutas que sirve de punto de encuentro con los clientes.

Las mujeres, de nuevo, se nos muestran como las más perjudicadas y sufridoras. El maltrato y los abusos se convierten, una vez más, en el tópico del barrio marginal.

Una imagen no muy bien avenida salpica a los cuerpos de la policía; la policía merodea con sospechosa frecuencia por las zonas donde las prostitutas captan a sus clientes. Algunas voces insinúan comportamientos corruptos dentro de la policía, que permitiría la estancia de los inmigrantes ilegales a cambio de favores sexuales. El abusador de Zulema también llega a insinuarse que pertenece a la policía.



Foto 87: Policías tratando con prostitutas ilegales.

Otro de los personajes típicos del barrio marginal lo encarna Blanca, una joven drogadicta, que frecuenta la peluquería y el bar del barrio siempre en busca del baño. La peluquería y el bar son dos de los espacios que mejor representan la vida de los habitantes del barrio; aglutinan allí a sus gentes y dan lugar al intercambio de ideas que dan testimonio de las opiniones públicas. La vida dentro de estos espacios es plenamente familiar para Caye, en oposición a lo que ocurre dentro del hogar familiar, donde las relaciones se construyen a base de secretos, frialdad y mentiras.



Foto 88: Blanca entrando en la peluquería.



Foto 89: Familia de Caye durante un almuerzo.

La dicotomía periferia vs centro/ciudad se hace notable en las visitas de Caye a las zonas comerciales y de ocio, situadas en las zonas céntricas. Visitas que suelen durar poco tiempo y que Caye utiliza para su propio aprovechamiento.



Foto 90: Caye se perfuma generosamente con un perfume de probador en un centro comercial.

## **18. Techo y Comida**

- Juan Miguel del Castillo
- 2015
- España
- Drama

### ***Ambientación y Rodaje***

Ambientada en Jerez en el 2012, en un barrio periférico humilde

Rodada en la barriada de La Granja en Jerez (Cádiz)

### ***Argumento***

Jerez de la Frontera, 2012. Rocío, una madre soltera y sin trabajo, no recibe ningún tipo de ayuda ni subsidio. Vive con a su hijo de ocho años en un piso cuyo alquiler no paga

desde hace meses, de modo que el dueño la amenaza continuamente con echarla a la calle. Para hacer frente a los gastos de manutención y alquiler, realiza trabajos ocasionales mal pagados y vende en el top manta objetos encontrados. (Filmaffinity, 2016)

### *Análisis*

En *Techo y Comida* el espacio y la época histórica son la base sobre la que se articula toda la trama. El conflicto del *film* se explica en cuanto a que nos encontramos en España en el año 2012, en pleno apogeo de la crisis. Rocío es uno de tantos personajes vulnerables a sufrir los avatares de la crisis, una madre soltera y en paro desde hace más de tres años, que lleva meses acumulando deudas con su casero, la compañía eléctrica, etc. El barrio se presenta para Rocío como lo único a lo que aferrarse con el fin de sobrevivir y criar a su hijo. Rocío debe abastecerse del agua de las fuentes públicas, de los desperdicios que sus vecinos tiran al contenedor, de los objetos que encuentra en el vertedero y que les sirve para vender en la calle; en definitiva, de todo aquello que puede.



Foto 91: Extracción de agua en la fuente pública. Foto 92: Objetos que Rocío pone a la venta.

Los vecinos del barrio demuestran, ahora más que nunca, la solidaridad que acompaña a estas historias; Rocío recibe a menudo comida y bienes de parte de una vecina. Siguen mostrándose escenas de robos mínimos, como productos del supermercado, pero se justifica la necesidad del que efectúa el robo. Rocío ya no piensa en el hambre que le azota pero sí en el de su hijo de 8 años.



Foto 93: Vecina donando comida a Rocío.

Foto 94: Rocío es pillada robando alimentos.

Adrián representa uno de esos, popularmente conocidos como, “hijos de la crisis”; niños que han nacido y/o crecido durante la crisis y cuyas vidas difieren notablemente de las de su generación antecesora. Estos niños, según algunos teóricos, conformaran un nuevo tipo de generación, que ya se ha denominado como generación Z. El cambio fundamental reside en la forma de observar la realidad de estos niños, criados en un mundo de carencias, frente a los *millennials*, habituados a la abundancia y el derroche (E.Verdú, 2015 en *El País*).



Foto 95: Adrián apoyado en el mostrador donde se encuentran los dulces inaccesibles para él.

Adrián se ve afectado emocionalmente por los problemas de su madre, su único referente. Cuando la cordura de Rocío roza el límite, es Adrián quien la tranquiliza, cuando Rocío se queda dormida a la hora de llevar al colegio a Adrián, es éste quien la despierta,... Adrián asume responsabilidades más allá de las propias de un niño de 8 años. Lo que Adrián desea es una casa con jardín donde su madre pueda ser feliz junto a él y a una pareja.

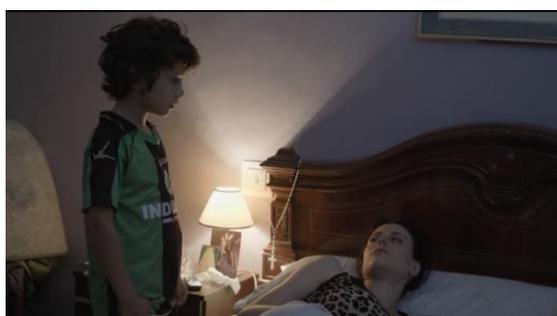


Foto 96: Adrián despertando a su madre para cenar.

El final de la película, nos deja ver que la lucha de Rocío ha sido en vano, y que la situación en la se encuentra ha podido con ella. Agotada y sin recursos, Rocío marcha junto a lo único que le queda, por lo menos en ese momento, que es su hijo Adrián. El

desalojo del piso en el que se encontraba no le deja otra que partir hacia quien sabe dónde, por el camino menos transitado del barrio; un camino para la vergüenza, no de Rocío, sino de quienes han consentido eso.



Foto 97: Rocío y Adrián marchando hacía un lugar incierto en el final del film.

La película cuenta con una clara intención de transmitir situaciones acaecidas durante la crisis a personas de estrato social bajo, para ello localiza con total precisión el lugar en el que nos encontramos Jerez, una de las ciudades españolas más afectadas por la crisis. Su valor de documento histórico se acentúa al final de ésta a través de los rótulos que justifican los alarmantes datos que nos han dejado el año 2012, y la crítica subyacente.

En España 526 personas pierden su vivienda cada día en 2012.  
La tasa de paro alcanza el 26%, la más alta de su historia.  
13 millones de personas se encuentran en riesgo de pobreza o exclusión social.  
Se rescata a la banca con 100.000 millones de euros.  
**¿Y A TI QUIÉN TE RESCATA?**

Foto 98: Texto conclusivo del film.

## IV. Discusión

### 19. Preguntas abiertas a discusión

#### *¿Demasiadas coincidencias?*

Las coincidencias entre las temáticas, tipologías de personajes y espacios, que se nos presentan con recurrencia en el cine español del nuevo milenio, nos inducen a pensar que podríamos encontrarnos ante una tendencia definible y catalogable. Es complicado llegar a esta afirmación, cuando de lo que se habla es de algo que está sucediendo en la actualidad y que recoge demasiados elementos de épocas pasadas, aunque como ya hemos podido probar, con una mirada totalmente diversa. La principal pregunta que me surge en este momento, es cuántas coincidencias son necesarias para dar por cierta esta afirmación, y la segunda pregunta, está relacionada con cuál sería el elemento que definiese la esencia de esta tendencia; para mí el elemento que mejor podría recogerla, es sin duda, el espacio donde se sitúan, el barrio marginal periférico. El barrio periférico de aspecto marginal se convierte en el espacio por antonomasia donde llevar a cabo la proliferación de estas historias. La crítica social se hace de cara a los estragos de la vida dentro de estos espacios. El espacio marginal es ese que mejor hace una diferenciación de clases sociales; sus habitantes se circunscriben a tipologías concretas, eso sí, todos comparten un estrato social. Por otro lado, el retrato histórico que nuestros cineastas hoy realizan sobre los procesos sociales que afligen a la población española, se encuentra en muchas ocasiones reflejado desde unos espacios y personajes determinados; como ya decíamos con recurrencia se explican desde los espacios de marginalidad. Cabría preguntarse, por tanto, en qué modo está representando el cine español la vida contemporánea, y los problemas sociales y económicos que acontecen. De nuevo, estamos ante un debate abierto y flexible.

#### 19.1. ¿Nuevas tendencias en el cine español contemporáneo?

##### *Periferias marginales y vocación social*

Tomando como referencia las nociones sobre el cine español de las últimas décadas ofrecidas por Ángel Quintana (2008), donde se reflexionaba acerca de las nuevas tendencias que nos mostraba el cine español desde los noventa, podemos llegar a la

conclusión de que gran parte del cine, en estos últimos años, parece haberse encauzado hacia una dirección más realista.

Con la llegada del nuevo milenio, se han empezado a definir algunas “nuevas tendencias” dentro del cine español. El hecho más singular ha consistido en abandonar el limbo de la posmodernidad para desplazarse hacia la observación del mundo, planteando la recuperación de ciertas tendencias realistas que habían estado ausentes de la pantalla en los últimos años (A. Quintana, 2008:251).

En esta pretensión de acercarse a la realidad, el cine habría guiado su atención hacia sectores particulares de la sociedad, donde la realidad pesa con más agravio que en otros, y por consecuencia, su focalización en espacios determinados que alberguen a dichos sectores; “El cine español pretende reflejar en sus películas un cierto sustrato social. Quiere establecer una mirada abierta hacia mundos concretos, o hacia la descripción de seres humanos superados por el medio en el que se inscriben” (Ídem).

Sin embargo, para Quintana aún difiere mucho de lo que sería un cine capaz de confrontar la realidad- como lo fue el neorrealismo en la Italia de los cincuenta- ya que estaría carente de un verdadero discurso político y de una reflexión acerca de las causas que implican dicha configuración de la realidad; El autor lo califica como un “realismo tímido” (A. Quintana, 2005:19).

### ***El relevo generacional***

Las causas de la aparición de estas últimas tendencias que acabamos de señalar estarían relacionadas con la inclusión de una serie de nuevos directores en el panorama audiovisual español, que según E. Rodríguez Merchán y G. Fernández-Hoya (2008:23) se sitúa también alrededor de los años 90: “La década de los noventa es el punto de partida de la renovación generacional del cine español en la que hoy día continuamos inmersos.”

Ambos autores (Ídem, 31-32) apuntan a unas características comunes entre estos nuevos cineastas, como son:

- La proximidad en sus fechas de nacimiento; lo que determina que se han hallado en el mismo momento sociocultural, económico y político.
- La liberación de la carga política en la que se encontraban sus antecesores; crecidos durante la dictadura y transición.
- Una voluntad de conectar con el público.

Éstos analizan como estas características compartidas podrían haberles llevado a hacer un tipo de cine en el que surjan ciertas coincidencias; entre las que ellos apuntan como fundamentales, una temática similar basada en la representación de la realidad actual desde una óptica común, la recurrencia a adolescentes y jóvenes que sufren carencias familiares, las dificultades de integración con su entorno, y las problemáticas sentimentales e incluso existenciales.

Entre los directores que destacan en este tipo de producciones encontramos muchos nombres bien posicionados y conocidos en las esferas sociales y académicas del cine español, como son: Benito Zambrano, Alberto Rodríguez, Fernando León de Aranoa, Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia, Bigas Luna, etc. Muchos de estos se enmarcan en el seno del cine de autor, que comprende tanto la labor de escritura como de dirección. “El cine de autor español del nuevo milenio ha emergido como un cine realista” (A. Quintana, 2008:252).

### ***Fernando León de Aranoa***

Entre los autores más representativos de estas nuevas tendencias se encuentra León de Aranoa, con títulos como: *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2002), *Princesas* (2005) y *Amador* (2015). Sus personajes se adscriben a los sectores más marginales de la sociedad, a los que el autor se acerca despojado de prejuicios, con el fin de ofrecer una imagen humana y empática. Otro aspecto que destaca del autor es su voluntad de desplazar la mirada del público hacia los personajes invisibles de la actualidad, algo que comparte con muchos de sus compañeros de profesión, como Alberto Rodríguez.

De hecho, en el momento que Aranoa realizaba *Barrio*, *Los lunes al sol* o *Princesas*, España se encontraba aun en esa etapa de bienestar social y económico que antecedió al estallido de la burbuja inmobiliaria, sin embargo, León de Aranoa, no reflejaba el panorama de bienestar social, extendido por la mayor parte de la población, en sus películas, sino que centraba su mirada en aquellas historias singulares y marginales, que se mantenían invisibles para un país cegado por los destellos de la euforia social generalizada de aquellos tiempos.

El cine de León de Aranoa se caracteriza por colocar la cámara fuera del campo de la mirada hegemónica. En *Barrio* se representa una dualidad sintomática: mientras la mayor parte del país se encuentra en Benidorm (según muestran los informativos televisivos), la acción de la película se desarrolla en los suburbios de Madrid en pleno mes de agosto (...)

Las películas del director se caracterizan porque sus personajes no están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza (E. Catalayud, 2013: 63-64).

Con la llegada de la inestabilidad social provocada por la crisis, su gusto por historias que retraten las esferas aún singulares y marginales de la sociedad se ha mantenido como bien lo prueba su filme: *Amador*.

Por otro lado, los **espacios y personajes** de estas películas parecen encontrarse plenamente integrados y conectados entre sí, algo que hace constatar la importancia de las relaciones que se dan entre estas categorías dentro de esta nueva tendencia a retratar la vida suburbial;

Los protagonistas forman parte de un espacio en el que comparten sus experiencias, risas, lloros... Muchas secuencias transcurren en la calle y las referencias en la diégesis y en la representación de los personajes son continuas: un ejemplo es el nombre del personaje principal de *Princesas*, Caye (Ídem, 71).

Otros espacios, sin embargo, cobran importancia, en cuanto a que recalcan intencionadamente su distancia física y psicológica con los personajes, y por consecuencia, hacen que dichos personajes aparezcan aún más unidos a sus espacios originales. Estos espacios no suelen hacerse visibles pero se evidencian a través de las fantasías y los sueños de los personajes; en la mayoría de casos responden a lugares que frecuentan las clases medias y acomodadas españolas, como determinadas playas, y que lo que denotan es un claro deseo por desplegarse de su condición de clase marginal y pertenecer a ese grupo que tanto los aparta. “Los protagonistas de estos films son personajes marginales cuyas fantasías giran siempre en torno al deseo de pertenecer a un grupo que los rechaza” (A. Quintana, 2008).

## **19.2. Realismo con validez de documento histórico ¿sí o no?**

Como ya apuntábamos desde el comienzo del trabajo, quedaría más que probada la validez del cine como fuente documental para el conocimiento del imaginario social del que se impregnaba una época determinada.

El visionado de cualquier película, representa la posibilidad de tener contacto con hechos vitales de gran importancia a los que no se llega a través de las fuentes tradicionales. Se trata de cuestiones como: la opinión pública, las modas, costumbres, el sentido del humor, etc. (G. Sartori en López Juan, 2006: 402).

Por lo que el cine, en cualquiera de los casos, es un material capaz de informarnos acerca del momento en el que se crea, ahora bien, si esa información- y más aún cuando se reviste de “realismo social”-es más o menos valiosa para reflejar la realidad del momento, ya es una cuestión más difícil de resolver y abierta a diferentes perspectivas, por lo que en el caso concreto que nos compete no podríamos establecer un juicio categórico al respecto. A través de una observación personal, no hay duda de la voluntad de este cine por ser fiel reflejo de ciertas realidades, condenadas a la invisibilidad, sino fuese porque éste se interesa por ellas y las rescata. Ese es para mí el verdadero valor del cine como documento histórico: su compromiso con la realidad. Gracias a él, el cine puede abrirnos puertas hacía realidades que otros se empeñan en cerrar.

La realidad me parece que tiene sentido cuando se explica a través de la ficción, que es un manual de uso maravilloso de la realidad, además de ser muy necesaria. Mi primer compromiso es con la ficción pero también intento utilizarla para hablar de lo real (F.León de Aranoa en *Jot Down*, 2015).

## Conclusiones

Al inicio de este trabajo se planteaba una hipótesis que partía del siguiente presupuesto:

- El cine español contemporáneo muestra una tendencia realista y comprometida con los habitantes de los barrios marginales de la periferia, así como un gusto tratar historias avocadas a la invisibilidad.

Dicha tendencia, se señalaba que recogería las siguientes características:

- Coincide en su inicio con un momento de máximo bienestar social y económico, y ha perdurado desde entonces, manteniéndose en la actualidad (desde finales de los 90 hasta hoy día).
- Ha registrado el periodo previo a la crisis, y el posterior declive económico causado por ésta, a través de referencias históricas.
- Está dando testimonio, a la vez que forjando, la opinión pública sobre estos barrios y sus habitantes.
- Tiene marcadas diferencias, al mismo tiempo que muchas influencias, del cine *quinqui*.

Retomando el tema principal que se barajaba en la hipótesis, se ha podido comprobar a través del análisis de las seis películas -que aglutinan la mayoría de los elementos observados como habituales en este tipo de filmes- que esta tendencia busca un acercamiento a la realidad; que nos deja ver, entre otras cosas, por tomar actores que pertenecen a esos barrios o por situarse en los espacios donde acontecen estas historias. Se ha podido observar como a través de *Barrio* (1998) y *Solas* (1999), entre otros, empieza a manifestarse ese gusto por contar historias avocadas a la invisibilidad. También a través de *Barrio* (1998) se comienza a vislumbrar esa vocación más social y realista del cine español, y un cierto compromiso con dicha realidad. Gracias a los análisis fílmicos se ha podido verificar dicha vocación, sin embargo, el compromiso con la realidad que se barajaba en la hipótesis, no ha podido ser firmemente corroborado. Se deduce sí, un cierto compromiso con la realidad, pero que no es tan firme como en un principio se pensó, de ahí que Quintana se refiera a él como un “realismo tímido”.

Por otro lado, algo que llama la atención de estas historias y que no se barajaba en la hipótesis, sino que ha sido a posteriori cuando se ha denotado, es la intensa relación entre el barrio y los personajes, y la representación de la pobreza en estos espacios:

- Esta tendencia muestra un sentimiento común hacia el propio barrio y todo el entorno que se localiza en éste (amigos, familiares, espacios, vivencias,...). Este sentir común se constataba a menudo con una repetición habitual en estas películas, el deseo de huida. A veces ese deseo es cumplido, en forma de viaje iniciático, y otras no. En cualquier caso, siempre el abandono del barrio supone una aventura, llena de barreras y sinsabores; una verdadera odisea para el personaje habituado a la vida en el barrio marginal.
- La representación de la pobreza en estos espacios ha sido uno de los temas en los que se ha hecho mayor hincapié, ya que resulta significativo el modo en el que este cine expresa esa condición, ya no solo a través de la carencia de bienes, sino, sobre todo, como un estado de ánimo y conciencia al que los personajes se encuentran supeditados, y que les limita fuertemente a combatirlo. Pero además de la pobreza, aparecen otros factores que funcionan como barrera psicológica para estos personajes; en este sentido, se encuentra la propia morfología del barrio, así, como los prejuicios que sufren por parte del resto de habitantes de la ciudad.

En cuanto a la primera de las características que asociaría el inicio de éstas en torno a finales de los 90, este hecho se ha podido determinar gracias al estudio de Tellez-Espiga sobre *Barrio* -entre otros estudios- que ya establecen diferencias con el cine de transición. Al estar estas películas encabezadas por *Barrio*, se toma como referencia el año de producción de ésta, 1998.

A día de hoy, no se perciben transformaciones significativas, desde este cine en 1998 a 2016 -tan solo en ciertas referencias históricas se da algún mínimo cambio- y siguen dándose las premisas de esta tendencia entre las producciones de este último año; como ejemplo se propone el caso de *Techo y comida*.

En cuanto a la segunda de las características que se le acuñaban previamente -la que hace referencia al registro documental, a través de referencias históricas, sobre los periodos de crisis y pre-crisis- el análisis fílmico muestra como en estas películas es habitual encontrar ciertas referencias, sobre todo al paro, los desahucios y al estallido de

la burbuja inmobiliaria, pero también nos muestra como algunas de éstas ya se daban antes de la crisis en los espacios marginales de la periferia, aunque por supuesto aparezcan más agravadas durante la crisis. Con lo cual se deduce que estos barrios siempre han sido los más perjudicados, y adelantados a los dramas sociales y económicos, de la urbe.

La tercera de las características, más que dar pie a una verificación -debido a que no puede ser totalmente contrastada por un análisis fílmico-, ha dejado abierto un debate sobre él. Lo que sí se ha podido verificar es la capacidad del cine como productor del imaginario social existente, a la vez que como un ente que se nutre e impregna de él; no solo en relación a estos habitantes y espacios, sino en aquellos de toda índole. Sí, se han, también, podido apuntar algunos datos que podrían estar ayudando a forjar una imagen errónea del barrio marginal; como el hecho de el cine sitúe en él más casos de maltrato a mujeres que en otros espacios, algo que no corresponde en un porcentaje mayor al barrio marginal español, sino que se da en personas de todos los sustratos sociales, y, por ende, en espacios muy diversos.

En cuanto al último punto, en referencia a las comparaciones con el cine *quinqui*, se han podido verificar dichas suposiciones a través de las diferentes formas de representar a los personajes adolescentes, y a ciertos espacios como el descampado, etc. Por lo que queda verificada esta idea. Si se compara pues el cine *quinqui* con este, se observan varias diferencias en el tratamiento del espacio periférico y los personajes, pero la más relevante, sin duda, viene dada a través de un cambio en la mirada hacia esos espacios y sus personajes, un tratamiento más empático y conciliador que el que se presentaba a través del cine desde la época de transición española hasta bien entrados los años noventa. Si el barrio marginal que acostumbraba a presentar el cine *quinqui* era el causante de muchos de los males de la sociedad a partir de *Barrio* se puede observar una tendencia a invertir esa imagen. El barrio marginal y sus gentes se convierten en las víctimas de la sociedad y de los gobiernos, y se presentan como los más perjudicados, indefensos y abandonados de la ciudad.

Sin embargo, a pesar de las cuantiosas diferencias entre uno y otro, hay algo que se mantiene prácticamente intacto desde el cine *quinqui*, y es que, los barrios marginales, ubicados en la periferia de las ciudades, mantienen su aspecto decadente, como si nunca, ni es su origen, hubiesen sido algo bello.

## Bibliografía

20 MINUTOS. EUROPA PRESS. (14/07/2015): “Un experto en la generación 'NINI': a veces son los propios jóvenes los que piden que sus padres se pongan "firmes", Murcia, 20minutos.es. Disponible en (Consultado 12/07/2016):

<http://www.20minutos.es/noticia/2513947/0/experto-generacion-nini-veces-son-proprios-jovenes-que-piden-que-sus-padres-se-pongan-firmes/>

AGUIRRE, P. (2004): *Ricos flacos y gordos pobres: la alimentación en crisis*. Buenos Aires, Capital intelectual.

ALFEO ÁLVAREZ, C. Y GONZÁLEZ DE GARAY DOMINGUEZ, B. (2011): “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición” en *Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, Icono 14, núm.8, Madrid. ISBN: 1697–8293. Disponible en (Consultado: 14/05/2016): <http://eprints.ucm.es/15077/1/624-1577-1-PB.pdf>

AUGÉ, M. (2004): *Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

BACHELARD, G. (1992): *La poética del espacio*, México Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.

BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BALLESTEROS DÍAZ, I. (2001): “Juventudes problemáticas en el cine de los ochenta y noventa: comportamientos generacionales y globales en la era de la indiferencia” y “En busca de la familia perdida: simulacros familiares en el cine de los noventa” en *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España post franquista*, BALLESTEROS DÍAZ, I., Madrid, Fundamentos.

BALLÓ J. (2000): *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama.

BARBER, S. (2006): *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili.

- BOBES NAVES, M.C. (1993): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- CAMARERO GÓMEZ, G. (2013): “Escenarios para el reencuentro” en *Ciudades europeas en el cine*, CAMARERO GÓMEZ, G. (ed.), Madrid, Akal.
- CAMARERO GÓMEZ, G. (2013): “Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid” en *Ciudades europeas en el cine*, CAMARERO GÓMEZ, G. (ed.), Madrid, Akal.
- CAMPORESI, P. (2000): *Il paese della fame*, Milán (Italia), Garzanti libri.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (2013): “Barcelona, escenario y protagonista de películas” en *Ciudades europeas en el cine*, CAMARERO GÓMEZ, G. (ed.), Madrid, Akal.
- CATALAYUD, E. (2013): “Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: estudio caso de Fernando León de Aranoa” en *Revista Faro*, vol. 1, núm. 18, pp. 61-76. Disponible en (Consultado: 23/08/2016): <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/269/199>
- CHATMAN, S. (2013): “Los existentes” en *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, CHATMAN, S., Madrid, RBA.
- CHUECA GOITIA, F. (1987): *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza.
- EL MUNDO. SERVIMEDIA. (14/09/2004): “Fernando León comienza el rodaje de 'Princesas', con Candela Peña”, Madrid, El Mundo.es. Disponible en (Consultado 24/08/2016): <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/09/14/cultura/1095179939.html>
- EL PAÍS. SILIÓ, E. (13/05/2005): “El viaje interior de cuatro adolescentes inadaptados en ‘Arena en los bolsillos’”, Madrid. Disponible en (Consultado: 17/08/2016): [http://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935216\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935216_850215.html)
- EL PAÍS. VERDÚ, E. (03/05/2015): “La generación Z cambiará el mundo”, Madrid. Disponible en (Consultado: 12/07/2016): [http://politica.elpais.com/politica/2015/05/02/actualidad/1430576024\\_684493.html](http://politica.elpais.com/politica/2015/05/02/actualidad/1430576024_684493.html)
- ENTRENA, F. Y JIMÉNEZ-DÍAZ, J.F. (2013): “Desigualdades y cambios en los hábitos alimenticios: del influjo prioritario de la familia al de la socialización mediática” en *Revista UCM. Historia y Comunicación Social*, vol. 18, núm. Esp. Nov. (2013), pp. 151-

161, Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1137-0734. Disponible en (Consultado 12/07/2016): [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.44233](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44233)

FILMAFFINITY: 7 Vírgenes. Disponible en (Consultado: 14/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film721934.html>

FILMAFFINITY: Arena en los bolsillos. Disponible en (Consultado: 17/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film807926.html>

FILMAFFINITY: Manolito Gafotas. Disponible en (Consultado: 23/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film209950.html>

FILMAFFINITY: Princesas. Disponible en (Consultado: 24/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film716790.html>

FILMAFFINITY: Techo y comida. Disponible en (Consultado: 28/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film560429.html>

FILMAFFINITY: Yo soy la Juani. Disponible en (Consultado: 26/08/2016):

<https://www.filmaffinity.com/es/film910227.html>

GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, G. (2014): “La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción” en *Ciudades de cine*, GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, G. (coord.), Madrid, Cátedra.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1996): *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

GORDILLO, I. (2012-2013): Asignatura: “Narrativa Audiovisual”, 4º Curso de Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.

GREIMAS, A.J. Y COURTÉS, J. (1982): *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

HERNÁNDEZ VICENTE, A. (2014): “Sevilla. Del tipismo folklórico al thriller tenebrista” en *Ciudades de cine*, GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, G. (coord.), Madrid, Cátedra.

HUESO MONTÓN, A.L. (2013): “Ciudades europeas ante el objetivo de la vanguardia” en *Ciudades europeas en el cine*, CAMARERO GÓMEZ, G. (ed.), Madrid, Akal.

INE (Instituto Nacional de Estadística): Víctimas mortales por violencia de género.

Disponible en (Consultado: 07/07/2016):

[http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es\\_ES&c=INESeccion\\_C&cid=1259926144037&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout](http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESeccion_C&cid=1259926144037&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout)

INGLEHART, R. (1990): *Culture shift. In advanced industrial society*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press. Disponible en (Consultado: 12/07/2016):

[https://books.google.es/books/p/princeton?id=ztYnOnSgs1EC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ViewAPI&hl=es&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/p/princeton?id=ztYnOnSgs1EC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

JOT DOWN. HERMOSO, L. (10/09/2015): “Fernando León de Aranoa: «El creador tiene que ser capaz de crear sin lastre en las alas de ningún tipo»”, Madrid, El País.

Disponible en (Consultado: 24/08/2016): <http://www.jotdown.es/2015/09/fernando-leon-de-aranoa-el-creador-tiene-que-ser-capaz-de-crear-sin-lastre-en-las-alas-de-ningun-tipo/>

LEFEBVRE, H. (1978): *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península.

LÓPEZ JUAN, A.E. (2006): “Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas”, Universidad de Alicante.

LÓPEZ JUAN, A.E. (2008): “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales” en *Investigaciones Geográficas*, núm. 47, pp. 139-157, ISSN: 0213-4691, Universidad de Alicante. Disponible en (Consultado 14/05/2016):

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/14624>

MARTÍNEZ GARCÍA, M.A. (2012): *Laberintos Narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*, Barcelona, Gedisa.

MASLOW, A.H. (2012): *A Theory of Human Motivation*, EEUU, Start Publishing LLC. Disponible en (Consultado: 31/08/2016):

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=nvnsAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=A+Theory+of+Human+Motivation&ots=wf9IGSry-h&sig=7Igbds77fIq4Na0qXEKQR\\_kxvpo#v=onepage&q=A%20Theory%20of%20Human%20Motivation&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=nvnsAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=A+Theory+of+Human+Motivation&ots=wf9IGSry-h&sig=7Igbds77fIq4Na0qXEKQR_kxvpo#v=onepage&q=A%20Theory%20of%20Human%20Motivation&f=false)

MENDES LEAL, L. (2015): “Los barrios de autoconstrucción de Sevilla. Como modelo de producción y gestión social del hábitat”, E.T.S. Arquitectura, Universidad de Sevilla.

MORETTI, F. (2004): “Gráficos, mapas, árboles, II” en *Urbanizar la miseria*, DAVIS, M., Madrid, Akal.

NEIRA PIÑERO, M.R. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco-Libros.

PÉREZ MURILLO, M.D. (2013): “Sevilla a través del cine: del tópico a la invisibilidad” en *Ciudades europeas en el cine*, CAMARERO GÓMEZ, G. (ed.), Madrid, Akal.

POYATOS, P. Y LUQUE, F. (2014): “Barcelona. Un singular poliedro de celuloide” en *Ciudades de cine*, GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, G. (coords.), Madrid, Cátedra.

QUINTANA, A. (2005): “¿Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político?” en *Archivos de la filmoteca* 49, Universitat de Girona.

QUINTANA, A. (2008): “Fernando León de Aranoa: Princesas (2005) y el realismo tímido en el cine español” en *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, FEENSTRA, P. Y HERMANS, H. (dircts.), Amsterdam, Rodopi.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. Y FERNÁNDEZ-HOYA, G. (2008): “La definitiva renovación generacional (1990-2005)” en *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, FEENSTRA, P. Y HERMANS, H. (dircts.), Amsterdam, Rodopi.

RODRÍGUEZ, A. (16/02/2016): “Alberto Rodríguez y su Goya en FCom. Master Class en el Máster de Guión”, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.

RTVE 2. QUINTANA, F. (Director), (02/10/2015): “La juventud en el cine español” en *Historia de nuestro cine*, Madrid, RTVE. Disponible en (Consultado: 20/05/2016): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-juventud-cine-espanol/3309219/>

RTVE 2. SÁNCHEZ, G. (Director), (04/12/2015): “Techo y comida” en *Días de cine*, Madrid, RTVE. Disponible en (Consultado: 28/08/2016): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/techo-comida/3392919/>

SALGADO DE LA ROSA, M.A. (2013): "Un retrato de la mujer suburbial en el cine" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, núm. 1, pp. 133-148. Disponible en (Consultado: 14/05/2016): <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia02.htm>

SÁNCHEZ NORIEGA, J.C. (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2014): “Madrid. De la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida” en *Ciudades de cine*, GARCÍA GÓMEZ, F. Y PAVÉS, G. (coord.), Madrid, Cátedra.

SARTORI, G. (2002): *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus.

SENNET, R. (2001): *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Barcelona, Península.

TÉLLEZ-ESPIGA, E. (2014): “Periferia segmentada y no-lugares en *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa” en *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, núm. 4, pp. 360-74, St. Joseph’s University, USA. Disponible en (Consultado 14/05/2016): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4776412>

UBERSFELD, A. (1993): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

### ***Películas***

Albaladejo, M. (Director) (1999). *Manolito Gafotas* (Película). España: Sogedasa.

Almodóvar, A. Y García, E. (Productores) Y Almodóvar, P. (Director) (2006). *Volver* (Película). España.

Alonso, A., Carmona, M., De Garcillán, F. y Landa, J. (Productores) Y Ponce, J. (Director) (2005). *15 días contigo* (Película). España.

Aranda, A. (Director) (2013). *La Estrella* (Película). España: A Contraluz Films.

Aranda, V (Director) (1987). *El Lute* (Película). España: M.G.C.

Berriatúa, Z. (Director) (2015). *Los héroes del mal* (Película). España: Pokeepsie Films.

Bigas Luna, J.J. (Director) (2006). *Yo soy la Juani* (Película). España: Media Films.

Corbacho, J. Y Cruz, J. (Directores) (2005). *Tapas* (Película). España: Tusitala.

Coromina, P. (Productor) Y Bigas Luna, J.J. (Director) (1978). *Bilbao* (Película). España: Figaró Films Y Ona Films.

De la Iglesia, E. (Director) (1987). La estanquera de Vallecas (Película). España: Ega Medios Audiovisuales.

De la Loma, J.A. (Director) (1977). Perros Callejeros (Película). España: Films Zodiaco Y Profilmes.

De Val, L. Y De Val, A. (Productores) Y Zannou, S. (Director) (2008). El truco del manco (Película). España: Media Films S.L.

Del Castillo, J.M. (Director) (2015). Techo y comida (Película). España: Diversa Audiovisual.

Díez, M.J., Figueras, R., Morales, J.M. Y Rosales, J. (Productores) Y Rosales, J. (Director) (2007). La Soledad (Película). España: Wanda Visión, Fredesval Films Y In Vitro Films.

Félez, J.A. (Productor) Y Rodríguez, A. (2005). 7 Vírgenes (Película). España.

Félez, J.A. (Productor) Y Rodríguez, A. (Director) (2009). After (Película). España.

Félez, J.A. Y Lázaro F. (Productores) Y Mañas, A. (Director) (2000). El Bola (Película). España: Tesela P.C.

Fernán Gómez, F. (Director) (1963). El mundo sigue (Película). España: Ada Films.

Fernández E. Y Colomo, F. (Productores) Y Calparsoro, D. (Director) (1994). Salto al vacío (Película). España: Yumping Films Productions.

Goldstein, D. (Productor) Y Rodriguez, A. (Director) (2002). El Traje (Película). España.

Gómez Pereira, M. (Director) (2008). El juego del ahorcado (Película). España: Coproducción España- Irlanda.

González Iñárritu, A. (Productor y Director) (2010). Biutiful (Película). España.

Grau, M. (Productor) Y Salvador, J. (Director) (1950). Apartado de correos 1001 (Película). España: Emisora Films.

Guzmán, D. (Director) (2015). A cambio de nada (Película). España: El Niño Producciones, La Competencia, La Mirada Oblicua Y Ulula Films.

Hachuel, H. (Productor) Y Almodóvar, P. (Director) (1984). ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Película). España: Tesauero.

Hernández, P (Productor) Y Vermut, C. (Director). *Magical Girl* (Película). España.

Herrero, G. (Productor) Y García Ruiz, S. (Director) (2000). *El otro barrio* (Película). España: Tornasol Films.

Lara, J.M. (Productor) Y Calparsoro, D. (Director) (2000). *Asfalto* (Película). España: Sur Films Y Albarés Productions.

León de Aranoa, F. (Director) (2015). *Amador* (Película). España: Mediapro.

[León de Aranoa](#), F. Y [Roures](#), J. (Productores) Y León de Aranoa, F. (Director) (2005). *Princesas* (Película). España: Reposado Producciones.

León, P. (Director) (2012). *Carmina o revienta* (Película). España.

Macías, B. (Director) (2008). *El patio de mi cárcel* (Película). España: El Deseo.

Marqués, D. Y Montesinos, R. (Directores) (2014). *Dioses y Perros* (Película). España.

Martín Cuenca, M. (Director) (2005). *Malas temporadas* (Película). España: Iberrota Films Y Golem Distribución.

Martínez Herrada, C. (Director) (2006). *Arena en los bolsillos* (Película). España: Dexiderius Producciones.

Molinero, C. (Director) (2001). *Salvajes* (Película). España: Brothers & Sisters, Passion Walls Y Línea Sur P.C.

Monzón, D. (Director) (2014). *El niño* (Película). España: Corporación España-Francia.

Nieves Conde, J.A. (Director) (1951). *Surcos* (Película). España: Atenea Films.

Oria, P. (Productor) Y Armendáriz, M. (Director) (2011). *No tengas miedo* (Película). España.

P. Pérez, A. (Productor) Y Zambrano, B. (Director) (1999). *Solas* (Película). España: Maestranza Films.

Porté, M. (Productor) Y Ferreira, P. (Director). *Los niños salvajes* (Película). España.

Querejeta E. (Productor) Y León de Aranoa, F. (Director) (1998). *Barrio* (Película). España: Sogetel, Elías Querejeta P.C., Mact Productions Y M.G.N. Filmes

Querejeta E. Y Roures, J. (Productores) Y León de Aranoa, F. (Director) (2002) Los lunes al sol (Película). España: Coproducción España-Italia-Francia; Mediapro, Eyescreen Y Quo Vadis Cinéma.

Querejeta, E. (Productor) Y Armendariz M. (Director) (1995). Historias del Kronen (Película). España: Elías Querejeta P.C.

Recha, M. (Director) (2009). Petit indie (Película). Coproducción España-Francia: Parallamps Companyia Cinematogràfica, Noodles Production, Televisió de Catalunya Y Arte France Cinéma.

Rovira-Beleta, F. (Director) (1963). Los tarantos (Película). España: Tecisa Y Films Rovira-Beleta.

Salazar, R. (Director) (2002). Piedras (Película). España: Alquimia Cinema.

San Mateo, J. (Director) (2000). Báilame el agua (Película). España: Plot films S.L.

Sánchez Arévalo, D. (Director) (2006). Azul oscuro casi negro (Película). España: Tesela P.C.

Viscarret, F. (Director) (2007). Bajo las estrellas (Película). España: Fernando Trueba P.C.