

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

9-2015

Creando barrios. Vecindarios, cine y poesia. La concepcion del espacio urbano en Espana. 1970-1985.

Magdalena Romero Cordoba

Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1109

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

CREANDO BARRIOS. VECINDARIOS, CINE Y POESÍA. LA CONCEPCIÓN DEL
ESPACIO URBANO EN ESPAÑA. 1970-1985.

MAGDALENA ROMERO CÓRDOBA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2015



© Magdalena Romero Córdoba, 2015.

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in the Hispanic and Luso Brazilian Literatures and Languages to satisfy the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Distinguished Professor Paul Julian
Smith

[required signature]

Date June, 15th, 2015

Chair of Examining Committee

Professor José del Valle

[required signature]

Date June, 15th, 2015

Executive Officer

Distinguished Professor Lía Schwartz

Professor William Sherzer

Professor Alejandro Alonso

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Creando Barrios. Vecindarios, cine y poesía. La concepción del espacio urbano en España. 1970-1985

By Magdalena Romero Córdoba

Abstract

Adviser: Distinguished Professor Paul Julian Smith

This dissertation focuses on how urban spaces were imagined and questioned in Spanish neighborhoods and in poetry and cinema during the Transition. I explore how urban spaces are not so much physical entities but lived spaces, with the potentials of reconceptualizing human practices in today's artistic creations. My point of departure studies how different grassroots associations were able to introduce significant changes in the cultural values imposed by the Franco dictatorship while challenged their limitations through alternative practices of the everyday life. I analyze how the changes introduced in the morphology of the neighborhood questioned the success of urban-focused modernization by the Franco regime and its idea of "Spanishness" not only in an architectural but, most importantly, ideological level. I elaborate this notion in the readings of the *Quinqui* film genre and the Poetry of the Experience (*Poesía de la Experiencia*), two art forms that propose a new approach to the urban space. My dissertation attempts to show the spatial conception proposed by different cultural products in a way that reclaims *the right to the city* to its inhabitants.

Agradecimientos

Durante estos años son muchas las personas que me han apoyado en este proceso. En primer lugar quiero agradecer a mi director y guía en este proceso, Paul Julian Smith. Sin su constante apoyo, su colaboración, sus orientaciones y nuestras conversaciones en su despacho esta tesis no habría podido escribirse. Su generosa ayuda y su rigor académico han conseguido que pudiera convertirme en mejor investigadora, algo por lo que le estaré siempre agradecida. También quisiera agradecer a los miembros del comité por su apoyo. A la profesora Lía Schwartz, que depositó su confianza en mí y fue una de las razones decisivas para que estudiara en este departamento. Al profesor Alejandro Alonso, por su paciencia, su ayuda y las horas compartidas en la biblioteca. Al profesor William Sherzer, que desde la distancia ha aceptado ser parte en este proceso. Por su clase, su apoyo y su cariño. Al profesor José del Valle y al departamento de *Hispanic and Luso Brazilian Literatures and Languages* por su ayuda con la concesión de la *Chancellors Fellowship* y el interés que depositan en sus estudiantes. Gracias también al profesorado de las universidades Autónoma de Madrid y de Granada, con quienes me inicié en el estudio de la literatura española. Debo agradecer también al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid por su ayuda en la localización de materiales, así como a la Biblioteca Oficial de Arquitectos de Madrid.

Sin embargo, esta tesis no solo se escribió en las bibliotecas y el ambiente académico. Las conversaciones constantes con amigos han marcado su camino y han hecho posible que esta tesis acabara siendo lo que es. Gracias a Susana Draper, Vicente Rubio, Begoña Santa Cecilia y Luis Moreno Caballud. Desde que nuestros caminos se

juntaron allá por septiembre del 2011 en Zuccotti Park, ellos se volvieron personas claves de pensamiento, reflexión y bares.

Gracias a Lina Velliou, Johanna Delgado, Adrián Izquierdo e Ivo Vigan con los que he compartido todos estos largos años de clases, enseñanzas, alegrías y penurias; por hacer mi vida en Nueva York mucho más amable.

A aquellos que se encuentran en la distancia pero desde allí sacan tiempo para que nuestras vidas no se separen. A Rubén Sáez, María Ordoñez, Alexandra Saum Pascual, Isabel Cadenas Cañón, Patricia Diez y Paula de la Cruz. Por nuestras conversaciones en las terrazas, las discusiones sobre la CeTé y el cariño que han demostrado y demuestran a lo largo de estos años.

Un agradecimiento muy especial a mis padres. A mi padre, Manolo, mi mejor público; a mi madre, Mari, a quien debí escuchar cuando me dijo que opositara; y a mi hermano, Sergio, sin cuya ayuda esta tesis se hubiera perdido, literalmente, en el ciber espacio. A mi yaya que nunca pudo haber imaginado que una mujer de su familia acabara en la univesidad.

A mis estudiantes por todo lo que aprendí con ellos.

Índice

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 1: La ciudad imaginada. Las asociaciones de vecinos como agentes generadores de espacio urbano. 14

1. Introducción 14

2. El espacio urbano del franquismo. Los planes urbanísticos como textos ideológicos 17

2.1. EL caso de Madrid 22

3. Las primeras formas de confrontación. Los habitantes del extrarradio 29

3.1. La creación de los barrios del extrarradio madrileño 35

3.2. Diferentes formas de actuación 41

3.2.1. Las demandas urbanas 44

3.2.2. Aspiraciones culturales 47

3.3.3. El gran logro: la reconfiguración de los barrios 55

CAPÍTULO 2: La ciudad y sus aristas. El espacio urbano en las películas del cine quinqu 63

1. Introducción 63

2. La juventud en exclusión 64

2.1. Necesidad de afirmación individual 67

2.2. La crisis económica 69

2.3. Las carencias del sistema educativo español 71

3. El cine quinquí 75

3.1. Cine realista 77

3.2. Cine testimonial 88

3.3. Cine urbano 95

3.2.1. Espacios de las afueras 96

3.2.3. La ciudad en su conjunto 104

CAPÍTULO 3: La ciudad habitada. Estudio del espacio urbano en la poesía de la Otra Sentimentalidad 111

1. Introducción 111

2. La apuesta poética de la Otra Sentimentalidad 112

3. La ciudad habitada 121

3.1. Lugares de tránsito y encuentro 127

3.2. Los transportes urbanos. La ciudad en movimiento 140

3.3. Los bares como lugares de encuentro 146

3.4. El espacio de los afectos 150

CONCLUSIÓN 161

TRABAJOS CITADOS 167

Introducción

Todo trabajo intelectual surge de una pregunta, uno intenta aclararse cómo se ha producido una obra, por qué se ha utilizado una determinada estructura o desde dónde se ha generado un discurso particular y cómo su escrito se pone en contacto con todos aquellos que han pensado antes sobre el tema, qué lugar se quiere ocupar, qué vacío se quiere llenar. En el caso de esta tesis doctoral, esa pregunta generalmente deriva de alguna intuición que no llegó a ser del todo solventada durante alguno de los cursos que se tomaron durante el doctorado, de las inquietudes que despertó un trabajo académico o su presentación en un congreso y, obviamente, los intereses particulares y las motivaciones personales de quien escribe.

En el caso de esta tesis, la motivación surgió de dos cursos fundamentales cursados durante esos años: la clase de Paul Julian Smith “The City in Contemporary Spanish Literature, Cinema, and Visual Arts” y la de Jo Labanyi “City Stories”. Estos cursos abrieron para mí el panorama general de los estudios urbanos en la literatura española y me hicieron preguntarme cuál era la importancia del lugar desde el que se generan los diferentes productos culturales que estudiamos en nuestra disciplina de los estudios hispánicos que es, marcadamente, un espacio eminentemente urbano. Así, esta tesis se plantea como diálogo con las muchas lecturas que se tomaron en esos cursos. Quiere ser una elaboración más profundizada de los primeros escritos que se presentaron como trabajos finales en las mismas que, si bien ofrecieron respuestas, también

despertaron más preguntas y durante los años que ha llevado su escritura encontraron en temas cercanos una mirada más ampliada sobre lo que anteriormente se había estudiado.

Uno de los textos fundamentales que ha servido como piedra angular, sobre el que estas páginas inscriben su discurso y de las que se declaran deudoras, son las teorías del pensador francés Henri Lefebvre y su concepción del espacio urbano. Así, el acercamiento que se propone al espacio urbano español del periodo pasa por considerar este espacio como proceso y no como objeto físico. Como explica Lefebvre en *The Production of Space* “reflexive thought passes from produced space, from the space of production (the production of things in space) to the production of space as such, which occurs on account of the (relatively) continuous growth of the productive forces but which is confined within the (relatively) discontinuous framework of the dominant relations and mode of production” (90). Por tanto, se ha contextualizado este objeto de estudio dentro del proceso histórico de la Transición española y se ha analizado cómo, en este momento, histórico, existían diferentes fuerzas en conflicto y cómo cada una planteaba un concepto del espacio urbano diferente.

Esta dualidad histórico-cronológica es fundamental; y permítaseme hacer mía la reflexión del profesor de esta institución David Harvey por la cercanía que nos une a ella, tanto temporal como espacialmente, cuando, poniendo sus teorías en contexto con las de Lefebvre, quiere llamar la atención acerca de lo fundamental que es el concepto de “espacio” en los estudios actuales. En su brillante artículo “Space as a Key Word”, Harvey se cuestiona cómo reconstruir el lugar conocido como “zona cero” en el sur de Manhattan (13). El espacio que ocupaban las Torres Gemelas se nos ofrece, ya sin ellas, como un ejemplo paradigmático de *espacio absoluto* y, por tanto, como espacio de

posibilidad para construir en él. Esta es la pregunta central que se plantea Harvey en este ejemplo: qué se debe levantar en este lugar, la decisión que se tome a cabo supondrá una toma de posición respecto a su destrucción. El geógrafo inglés se plantea ¿cómo se pueden unir las expectativas comerciales del espacio a las expectativas emotivas de que aún desencadenan los hechos? Y reflexiona que, mientras que el capitalismo propondrá una concepción de la “zona cero” desde la relación que el espacio tiene con Wall Street, ¿puede esta visión relacional del espacio olvidarse del eje temporal que despierta la historia y la memoria? ¿Y qué visión de la historia primará? ¿La de las víctimas que fueron tocadas por la tragedia, la que engloba el ataque del 9/11 dentro de la situación de los países árabes y las políticas exteriores del expansionismo americano, la que entona un *mea culpa* por las decisiones políticas durante la administración Reagan o la que ataca a los “otros” que odian los valores americanos y por ello quisieron destruir su sueño con aviones? (14)

Lo que me parece interesante de esta reflexión de Harvey es que muestra que un espacio está lleno de significantes diferentes y que la decisión de diseñar un espacio desde cero implica que quien lo diseña opta por una concepción del mundo y de la historia; concepción que transmite a los que se acercan al mismo, ya que estos lo leerán bajo ese determinado prisma. Con el paso del tiempo, podemos concluir que lo que finalmente se ha levantado en la “zona cero”, además de ser un memorial desde el que recordar a las víctimas, tiene mucho de espacio comercial. El diseño de los espacios urbanos conlleva, por lo tanto, una determinada ideología que será la ideología de la clase dominante (Lefebvre 9-11). No obstante, y ampliando el tema nuestro objeto de estudio en cuestión, la pregunta sería ¿cómo se relacionaron los españoles de los años 70 y 80

con el espacio que les rodeaba?, ¿podrían llegar a rediseñarlo y apropiarse de él?, ¿cómo les configuraba? Estas son algunas de las preguntas que se plantearon como inquietud a resolver en esta tesis.

Esta tesis, que se presenta como reflexión y estudio individual, no surge, por supuesto, *ex nihilo* sino que se inscribe en interés que, en el campo de los estudios culturales españoles contemporáneos, han despertado los estudios urbanos. Así, desde que Malcolm Compitello publicara en el *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* su famoso artículo “From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid” (1999) han sido numerosos los peninsularistas que se han acercado con interés a este tema. Entre ellos figuran, entre otros, los artículos de críticos de la talla de William Sherzer o José Muñoz Millanes compilados el volumen editado por Malcolm Compitello y Edward Baker *Madrid de Fortunata a la M-40: Un siglo de cultura urbana* (2003); los artículos de Joan Ramón Resina y Dieter Ingenschay editores también de *After-Images of the City* (2003); así como los importantes trabajos de Paul Julian Smith *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture* (2000) y *Contemporary Spanish Culture: TV, Fashion, Art and Film* (2003).

El tema sigue teniendo relevancia y nos encontramos con numerosos estudios en los últimos años que versan sobre los estudios urbanos en el campo de los estudios culturales peninsulares, entre otros: *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City* (2011), de Benjamin Fraser; *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936* (2011) de Susan Larson o *Constructing Spain: The Re-imagination of Space and Place in Fiction and Film* (2012) de Nathan Richardson por no hablar de los numerosos artículos publicados en el anteriormente citado *Arizona Journal* .

A estos se une, más allá de los estudios hispánicos, el lanzamiento del nuevo *Journal of Urban Cultural Studies* en 2013 así como el cuidado blog que bajo el mismo nombre escribe Fraser. Estos textos, junto a aquellos que aparecen citados en la bibliografía de esta tesis atestiguan la relevancia que el tema elegido para estudio tiene hoy en día.

No obstante, y pese a la ingente cantidad de estudios que, como hemos visto, analizan el tema del espacio urbano en España a través de distintos momentos de su historia contemporánea, se ha notado la carencia de trabajos que versen sobre algunas producciones culturales imprescindibles, fundamentalmente en el campo del cine, la poesía y los movimientos sociales. Esta tesis quiere venir a completar ese vacío y, como se verá a continuación, poder arrojar algo de luz sobre el proceso de la concepción de los espacios urbanos durante el periodo de la Transición para, así, poder comprender este momento histórico tan complejo desde una perspectiva más global.

El título bajo el que se recoge esta tesis “Creando barrios. Vecindarios, cine y poesía. La concepción del espacio urbano en España. 1970-1985” pone de manifiesto varios conceptos que deben ser definidos antes de proceder a la lectura de la misma, ya que implican un posicionamiento, una opción a la hora de acercarse al tema en cuestión. Posteriormente, cada capítulo elaborará de manera más detallada cómo se desarrollan en uno u otro ámbito de estudio, pero parece conveniente dar al lector un panorama general con el que adentrarse en las futuras páginas.

El primero y fundamental, como no podía ser de otra manera, es el concepto de espacio urbano. Ya se ha adelantado que el concepto de espacio urbano que se va a manejar entiende el mismo como proceso y, por tanto, la ciudad como objeto sujeto a cambios.

Para este análisis se han seguido, una vez más, los conceptos que Lefebvre desarrolla en su libro *The Production of Space*. Éste gira en torno a la argumentación de que el espacio (social) es un producto (social) (26) y Lefebvre nos muestra cómo “such a social space is constituted neither by a collection of things or an aggregate of (sensory) data, nor by a void packed like a parcel with various contents, and upon materiality” (27). La relevancia de esta concepción social del espacio es que nos lleva a problematizar el concepto de espacio y a acercarnos a él desde una nueva perspectiva. Así frente al espacio mental (el de los filósofos y matemáticos) y el espacio físico (tan cual lo percibidos sensorialmente) Lefebvre propone una concepción del espacio como espacio social, es decir, entender el espacio como aquél que sirve de herramienta de pensamiento y acción (26-27).

La conceptualización de un espacio como espacio mental y espacio físico no se muestran como excluyentes entre sí sino que ambas formas de acercamiento al mismo se encuentran imbricadas, “each of these two kinds of space involves, underpins and presupposes the other” (14). Bajo esta dualidad, Lefebvre presenta su primera tríada conceptual para entender el espacio bajo estos paradigmas: práctica espacial, representaciones del espacio y los espacios de la representación. La práctica espacial de una sociedad genera el propio espacio de esa sociedad (38); por tanto la práctica espacial de una sociedad u otra en un tiempo determinado generará un espacio propio en esta sociedad que, en cierta forma, la caracteriza. Las representaciones del espacio se refieren a las conceptualizaciones del espacio tal como lo conciben los urbanistas, tecnócratas y proyectistas los cuales generan un espacio urbano para que sea vivido, concebido y vivido de una determinada manera (38). Los espacios de la representación se refieren a

cómo esas representaciones del espacio son, *de facto*, vividas por los habitantes y usuarios del espacio (39).

Por consiguiente, Lefebvre, a lo que presta especial atención (y esto constituye la tríada fundamental con la que se ha trabajado en esta tesis) es a cómo se dan las relaciones en estos espacios, cómo se perciben, conciben y viven (39). Es decir a la hora de acercarnos al concepto de espacio éste debe ser analizado desde el plano de la corporalidad, de las relaciones que se dan entre el espacio y los sujetos y entre ellos entre sí a la hora de interrelacionarse dentro de un grupo (40); o bien, cuál es la percepción (en términos físicos) del espacio urbano, cómo éste es concebido (en términos de conocimiento) y cuáles son las prácticas de vida cotidiana que se dan en él. Como se expondrá en las páginas de esta tesis estos tres elementos están relacionados y fomentarán una u otra concepción de los sujetos hacia su entorno y promoverán unas u otras prácticas sociales.

El siguiente concepto que requiere definición es aquél del espacio urbano en concreto que se va propuesto para analizar, esto es, el del barrio. Debemos entender barrio desde una doble perspectiva. Con el término barrio nos hemos referido a éste tanto desde un sentido urbanístico (el conjunto de viviendas y espacios públicos que conforman el entramado urbano de una zona urbana en concreto) como desde un sentido social (las organizaciones humanas que se generan en torno al espacio concreto y las relaciones que se generan entre los habitantes). Vemos, por tanto, que la propuesta de acercarse a estos espacios urbanos pasa, siguiendo a Lefebvre por lo corpóreo, por la relación de los cuerpos entre sí y con su entorno.

Para estudiar este concepto de barrio se ha propuesto un acercamiento holístico. Las teorías fundamentales, como ya se ha apuntado, han sido las del filósofo francés pero también nos hemos ayudado del campo de la sociología, del derecho y, por supuesto, de los estudios culturales del hispanismo peninsular. El primer capítulo de esta tesis es deudor del análisis realizado por Manuel Castells acerca de las Asociaciones de Vecinos en el Madrid de la Transición en su libro *The City and the Grassroots* así como de la legislación en materia urbanística que abarca el periodo de 1940 a 1980. El segundo capítulo también ofrece un análisis sociológico de la juventud española de la España de la Transición a través del estudio de documentos fílmicos, económicos y legislativos.

Por último, se debe mencionar la necesidad de estudiar el periodo que se ha propuesto a análisis: 1970-85. Se ha entendido, con Lefebvre, la indisoluble relación entre tiempo y espacio y se ha pasado a analizar cómo el espacio urbano en distintos lugares de España fue concebido y puesto en cuestión a través de diferentes productos culturales del periodo. Estos quince años presentan especial interés al ser un momento de cambio político e ideológico en el que encontramos distintas matrices ideológicas en conflicto y nos ha permitido analizar las diferentes concepciones del espacio urbano que cada una de ellas propone. Este periodo de la historia reciente de España permite, por tanto, leer diferentes discursos ideológicos y se presta con especial facilidad al análisis de las diferentes propuestas en un tiempo de cambio.

Así, llegamos a la explicación de los tres elementos que se analizarán en los tres capítulos de esta tesis (vecindarios, cine y poesía) que proponen diferentes visiones del espacio urbano pero, veremos, complementarias que nos ayudan a entender lo complejo del momento analizado desde diferentes perspectivas. La elección de estos temas se ha

decidido, tanto por la importancia que tienen y la carencia de estudios que se acercaran al tema, como por las posibilidades que ofrecían para la lectura de los espacios urbanos, fundamentales en todos ellos.

En el primer caso, los estudios que se han acercado al tema lo han hecho desde las disciplinas de la Sociología y la Politología (Castells, Pablo Sánchez León, Vicente Pérez Quintana) pero nunca desde los estudios culturales del hispanismo peninsular. Esta es la carencia que este estudio quería llenar. Normalmente, como académicos, estamos acostumbrados a prestar más atención a la cultura que surge de los espacios que tradicionalmente están reservados para ella (alta cultura) que a aquellos que aparecen de otros espacios más desprestigiados (cultura popular). Pese al avance que los estudios culturales han tenido en las últimas décadas, aún encontramos productos artísticos que parece que carecen de la legitimación suficiente para ser objeto de riguroso estudio académico. Las producciones artísticas de las Asociaciones de Vecinos han sido una de aquellas que se han visto condenadas a un segundo plano. Sin embargo, y pese al interés que han demostrado estudios actuales que han llamado la atención acerca de la importancia de la recuperación de la memoria histórica (Paloma Aguilar, Jo Labanyi, Joan Ramón Resina), carecíamos de un estudio desde el hispanismo que versara sobre este tema en concreto. Este capítulo se propone como diálogo entre las anteriores disciplinas y el campo de los estudios culturales del hispanismo peninsular.

La producción cinematográfica que se ha propuesto como objeto de análisis es el género del cine quinqueni. Este género – que durante muchos años no ha recibido ningún interés por parte de la crítica como tampoco lo recibieron la mayoría de los directores que se acercaron a él – sólo se ha reconocido en los últimos años como un cine de calidad

tanto en el plano estético como discursivo. No obstante, tanto por los temas que se tratan (violencia, sexo, drogas) cómo por la forma de tratarlos (en primera persona) se ha visto, en muchos casos, reducido al análisis de los elementos que más llaman la atención. Pese a que la crítica coincidiera en el carácter eminentemente urbano de este género fílmico, no había aparecido ningún estudio que versara específicamente sobre el este tema.

El último tema propuesto, poesía, ha decidido acercarse a la Poesía de la Otra Sentimentalidad o Poesía de la Experiencia, como posteriormente pasará a denominarla la crítica. En este caso, el tema propuesto bien encaja en el canon literario español pero, de nuevo, la ausencia de un estudio del espacio urbano en esta poesía se mostraba como una ausencia inexplicable. Pese al estudio de la poesía urbana en Luis García Montero que ha venido desarrollando Laura Scarano, no contábamos con ningún estudio que relacionara la obra de García Montero con otros escritores del mismo grupo poético para poder conformar una visión global del papel que el espacio urbano juega en esta poesía. Es más, la yuxtaposición de cine y poesía como objetos de estudio es novedosa en el contexto de los estudios peninsulares.

Pasemos, ahora, a realizar un breve resumen de lo que el lector encontrará en los capítulos que siguen a esta introducción.

El primer capítulo “La ciudad imaginada. Las Asociaciones de Vecinos como agentes generadores de espacio urbano” analiza los planes urbanísticos del franquismo como textos ideológicos y confronta esta visión con aquella que los vecinos de determinados barrios del extrarradio madrileño tenían del espacio que habitaban. Este capítulo propone una lectura de diferentes leyes franquistas y planes urbanísticos, que se

desarrollaron desde los años de la autarquía hasta los primeros años de la Transición, como textos ideológicos. La legislación franquista, como se verá, imprimía su ideología en el espacio público madrileño a través de la nomenclatura de las clases, el diseño de las afueras, el impedimento de ocupación del espacio público, etc. Frente a esta visión, se analiza cómo los habitantes de algunos barrios de las afueras madrileñas, a través de su organización en Asociaciones de Vecinos, fueron capaces de concebir y vivir el espacio urbano que habitaban de una manera diferente, realizando, a través de pequeñas acciones de vida cotidiana, cambios sustanciales que llevaron, en último lugar, a la reordenación de muchos de estos barrios. En este capítulo se busca dar respuesta a la pregunta planteada por Lefebvre: ¿cómo los moradores de un espacio reclaman y expresan su *derecho a la ciudad*?

Una de las principales aportaciones que ofrece este capítulo al tema tratado se debe a los materiales que se han utilizado, muchos de ellos desconocidos para la crítica. Se han analizado entrevistas realizadas y compiladas por los propios vecinos que a través de este acto han querido recuperar la memoria colectiva y darle una importancia muchas veces negada a la hora de contarse y comprender la historia de la creación de su barrio. También se ha procedido a una lectura minuciosa de libros, nunca antes analizados, de editoriales minoritarias y escritos por las propias asociaciones de vecinos para reclamar su identidad barrial.

El segundo capítulo “La ciudad y sus aristas. El espacio urbano en las películas del cine quinquí” analiza el género cinematográfico español que, después de la fecha, se llamó “quinquí”. En él se estudian películas tanto de directores más minoritarios e incluso desprestigiados por la crítica, como José Ignacio de la Loma o Eloy de la Iglesia, como

de directores de reconocido prestigio como Carlos Saura. En este capítulo se cuestiona el papel al que se vio relegada la juventud española durante el proceso democrático y cómo estas películas muestran las consecuencias del desplazamiento político y espacial en la juventud del momento. Caracterizando este cine como realista, testimonial y urbano, se llama la atención acerca de cómo aquellos directores supieron acercar a los espectadores una realidad que les tocaba de cerca de una forma atrayente, y cómo consiguieron imprimir en estas películas un mensaje de crítica social. Las películas analizadas en este capítulo nos sirven para cuestionarnos cuáles son las consecuencias a la hora de relacionarse con el espacio urbano de aquellos habitantes a los que se les había negado *el derecho a la ciudad*.

Finalmente, el tercer y último capítulo “La ciudad habitada. Estudio del espacio urbano en la poesía de la Otra Sentimentalidad” dirige su mirada a las ciudades de provincia. En él se analizan los poetas que conformaron el grupo inicial de la Otra Sentimentalidad: Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea. Se ha decidido analizar los primeros trabajos de estos poetas – prestando especial interés al manifiesto de La Otra Sentimentalidad (1983) – hasta 1985. Estos años, aunque breves, son intensos, pues en ellos leemos con más claridad las motivaciones personales y políticas que les movían en los agitados setenta y ochenta y la visión del espacio urbano que les hace proponer la ciudad como “ciudad cómplice”. Para este análisis, junto al previamente mencionado *The Production of Space*, nos hemos acompañado con otro texto, más breve, también de Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, para, así, completar un estudio que analiza la propuesta del espacio urbano que se despliega a través de las relaciones que tienen lugar entre los distintos sujetos poéticos en el marco de este espacio.

Así, a través de esta triple panorámica, esta tesis se ha propuesto arrojar luz al campo de los estudios urbanos de la España de la Transición. A través del estudio del espacio urbano estas páginas se adentrarán en la problemática política que se estaba dando en la España de aquel momento en la que algunas voces buscaban crear una ciudad entre todos y para todos.

Capítulo 1: La ciudad imaginada. Las asociaciones de vecinos como agentes generadores de espacio urbano

“Orcasitas era como una estación de tránsito en nuestra intención: el último apeadero antes de llegar a la ciudad. Esos pretendíamos: entrar en ella, aunque fuese en un nivel material, escaso y áspero. Pero no lo alcanzábamos, y aquí nos quedábamos provisionalmente, en el páramo desolado, azotado por los inviernos de Castilla. Pero al fondo, a lo lejos, veíamos las torres y las luces de la urbe, que imaginábamos una fiesta constante y para todos. Para cuantos habían logrado un puesto en su interior. Ese fue durante años nuestro sueño y nuestra fiebre. ¿Cómo no, si allí había aceras, y farolas encendidas durante la noche, y no había peligro de que en cualquier momento llegase la Guardia Civil con un pelotón de presos políticos a derribar las casas? (Del barro al barrio. La Meseta de Orcasitas, 45).

1. Introducción

Este capítulo va a analizar cómo las Asociaciones de Vecinos de algunos barrios del extrarradio madrileño consiguieron cuestionar la idea del espacio urbano propuesta por el franquismo. Para ello, es necesario volver la mirada a los inicios del Régimen para poder analizar cuál era la idea de espacio urbano que éste proponía y posteriormente analizar cuál fue la que los vecinos presentaron como contraparte y que se probaría como la necesaria para los habitantes de los espacios urbanos de finales del siglo XX.

A la situación de desgarró emocional que sigue a toda Guerra Civil, en España debe añadirse el descrédito internacional con el que el Régimen contó desde el principio. Las potencias europeas y E.E.U.U. miraban con recelo un gobierno constituido tras un golpe militar y que coqueteaba con la Alemania nazi y la Italia fascista; países que habían

prestado una ayuda decisiva a Franco para vencer en la contienda y países hostiles con los que en cuestión de meses aquéllos entrarían en guerra. En este contexto el nuevo régimen franquista tenía la necesidad de legitimarse.

Esta legitimación no se buscaba sólo en el exterior sino que también debía ser interna. Franco se había levantado en armas contra el democrático régimen republicano alegando que el país se encontraba en una situación caótica y que el gobierno carecía de la “autoridad y prestigio para imponer el orden en el imperio de la libertad y la justicia” como recogía su discurso del alzamiento publicado en el periódico *ABC* justo un año después del mismo (17 de julio de 1937). Frente a este caos, los alzados prometían devolver al país la idea de paz social, una paz que se levantaría sobre los valores del régimen fascista y que se encargaría del cuidado y bienestar de sus ciudadanos.

El franquismo, como ideología fascista y totalitaria, buscaba imponer esa idea de bienestar y cuidado, y la ideología que ésta llevaba implícita, en todos los ámbitos de la vida ciudadana. Para extender esta dominación en todas las facetas, el urbanismo y la arquitectura se mostraban como pilares fundamentales, ya que se concebían como elementos de los que el sujeto no puede escapar al encontrarse viviendo en ellos y que se convierten en un recordatorio constante.

Vamos a entender, con Manuel Castells, los procesos urbanísticos como

la intervención de lo político sobre las diferentes instancias de una formación social (incluido lo político) y/o sobre sus relaciones, con el fin de asegurar la reproducción ampliada del sistema; de regular las contradicciones no antagónicas; de reprimir las contradicciones antagónicas, asegurando, de esta forma, los

intereses de la clase social dominante y la reproducción estructural del modo de producción dominante (*Problemas de investigación* 198 y siguientes).

Entendemos, por tanto, los procesos urbanísticos como otra forma más de la proyección ideológica del régimen franquista y de los valores nacional-socialistas y católicos que se impusieron en España desde el final de la Guerra Civil.

En este capítulo se van a analizar dos conceptos de espacio urbano diferentes y enfrentados. Por un lado se va a estudiar el concepto de espacio urbano madrileño propuesto por el franquismo que concibe Madrid como ciudad que debía reflejar la ideología del Régimen y estar enfocada en el plano burocrático. Frente a esta idea se va a analizar otra forma de acercarse al espacio urbano, aquella que nace en algunos barrios del extrarradio madrileño y que concibe la ciudad como espacio de socialización. Para esta oposición es necesario tener en cuenta la diferencia entre ambos espacios que propone Lefebvre en su libro *The Production of Space*. Por un lado encontraremos las representaciones del espacio, “conceptualized space, the space of scientist, planners, urbanist, technocratic subdividers and social engineers” (38) que propuso el franquismo y éstas se van a confrontar con los espacios representacionales “space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of ‘inhabitants’ and ‘users’” (39), es decir, con la visión urbana que ofrecen los habitantes de dichos barrios. A través de esta dicotomía analizaremos cómo los propios habitantes de estas zonas, organizados en asociaciones, fueron capaces de conformar grupos de presión en un momento en que la crítica estaba prohibida en España y cómo consiguieron confrontar la visión franquista de la ciudad y reformularla hacia una ciudad habitable. Así, se hará

hincapié en cómo frente a las estrategias del régimen que buscaba imponer su poder, los vecinos desarrollaron diferentes técnicas, o prácticas marginales, para poder operar de manera clandestina y desde la creatividad ir paliando sus problemas cotidianos.¹ Se analizará cómo estos vecinos empezaron a cambiar la fisonomía del barrio, a hacer del espacio un lugar vivible, cómo fomentaron el valor de uso de esos espacios compartidos frente al valor de cambio con el que los concebía el Régimen –ya que estas zonas se estaban convirtiendo en deseables para la especulación –. En palabras de Víctor Renes, activista vecinal, veremos cómo “los habitantes de esas zonas urbanas, [que], no “constituían” ciudad [...], hicieron la ciudad” (150), cómo reclamaron según la máxima de Lefebvre su *derecho a la ciudad*.

2. El espacio urbano del franquismo. Los planes urbanísticos como textos ideológicos.

Son múltiples los documentos que encontramos en los que se establece un paralelismo entre la ideología del régimen y su arquitectura. Juan González Cebrián, uno de los principales arquitectos del régimen y futuro director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, compara en el artículo “La arquitectura en fiesta”, la “Razón de Estado” con la “Razón de Arquitectura”. Este texto, publicado en la revista *Arriba* en plena Guerra Civil (2 de abril de 1938), ya incidía en la necesidad de que la arquitectura volviera a un estilo de la “razón” frente al “anárquico gobierno de la sensibilidad”, del

¹ Los términos táctica y estrategia están recogidos de Michel de Certeau, quien en su *The Practice of Everyday Life* analiza las prácticas de la cotidianidad como formas de resistencia.

que habla cuando se refiere al estilo arquitectónico que había dominado en España con la Segunda República. Vemos cómo González Cebrián presenta dos términos en oposición a la hora de entender la arquitectura y, en última instancia, la ideología que representa. Por un lado, nos presenta la razón (concepto que, por cierto, nunca define en su escrito) frente a cierta anarquía (suponemos que por el diseño algo recargado de algunos edificios) y dos ideologías políticas enfrentadas: el nacional-socialismo del franquismo y el régimen democrático de la Segunda República. Así, es fácil que el lector deduzca que, de la misma manera que Franco se ha levantado contra la anarquía gobernante en España para imponer el orden (como se apuntaba en las líneas anteriores en el discurso que recoge el *ABC*), el nuevo régimen impondrá una nueva arquitectura basada en esos valores (calificados vagamente de “razón”) frente al estilo arquitectónico que había dominado en la España de la Segunda República.

En esta línea también apuntaban las ideas que se expusieron en la primera reunión de la Dirección General de Arquitectura, donde más de doscientos arquitectos, alineados ideológicamente con el falangismo y bajo el liderazgo de Pedro Muguruza – quien acabaría siendo director de la misma –, entendían ideológicamente la arquitectura que debía desarrollarse en España como aquella que perpetuara las políticas franquistas. En este caso se hablaba de Madrid como “ciudad del Movimiento”. Así lo resumen el discurso con el que Raimundo Fernández Cuesta da clausura a la misma:

no construir barriadas obreras aisladas que no es otra cosa que llevar la diferenciación de clases a la arquitectura, construyendo edificios que parecen

tener la finalidad de hacer resaltar la diferencia de los seres que en ella habitan respecto de los demás. Cuando el ideal sería que en los distintos pisos de una misma casa pudieran habitar, indistintamente, personas de distinto rango social.² (López Díaz 2)

Siguiendo con esta idea de creación de la “ciudad del Movimiento” los arquitectos se siguen preguntando cómo hacer de las ciudades de España un espejo del nuevo régimen por el que luchaban. En el artículo de Víctor D’Ors – futuro profesor y director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – “Hacia la reconstrucción de las ciudades en España”, publicado en plena Guerra Civil (junio de 1937), se vuelve a reincidir en esta imagen y ahora se ahonda en los conceptos de reconstrucción no sólo material sino también moral de la patria: “cuando las tierras de nuestra Patria amanecen cada día con alguna ruina nueva, tenemos la voluntad de una reconstrucción desde los más profundos cimientos, como hemos conseguido la voluntad de una justicia desde la raíz” (Box 5). Y más adelante continua: “la urbanización debe ser consecuencia – como la colonización en general – de la realidad natural moldeada por la intención política que, a su vez, tiene que representar para justificarse la realidad espiritual del mundo al servicio de sus intereses superiores. Y a nueva política, nuevo urbanismo” (5).

La idea de “reconstruir España” fue una obsesión para el Régimen que no dejaba pasar ninguna oportunidad para mostrar el paralelismo entre la reconstrucción de la patria

² Para hacernos una idea de la importancia que para el nuevo régimen tenía la arquitectura y cómo ésta fue concebida como uno de los pilares fundamentales para la legitimación y engrandecimiento de aquél, basta con percatarnos del hecho de la D.G.A. – el órgano encargado de desarrollar la política arquitectónica – fue fundada en el mes de febrero de 1938, más de un año antes de que la guerra hubiera concluido.

y la construcción de su ideario político. En el Decreto 255 de 1937³, por el que se integran Falange española y Requetés para constituir la Falange tradicionalista y de las JONS y se disuelven el resto de las organizaciones y partidos políticos, se enuncia como uno de los principios rectores de la Falange la “tarea de reconstrucción espiritual y material” de España. Y, de nuevo, en un número de finales de 1939 de la revista *Arriba* se leía “Victoria, Reconstrucción y, como final, Imperio. Tres consignas, de las que cumplimos la primera, estamos elaborando la segunda y lograremos pronto la tercera” (Box 2).

Reincidiendo en la misma idea concluye el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción de los Servicios Técnico de F.E.T. y de las J.O.N.S, Sección de Arquitectura de 1939, donde los arquitectos se ven como los adalides de creación de esta nueva patria:

nosotros, arquitectos, sentimos la necesidad inmediata de ocupar el puesto de honor que nos corresponde en la Reconstrucción Nacional, para lo que nos es indispensable la constitución de la corporación profesional. Ofrecemos así al Estado un criterio nacional de nuestra actividad, y una organización para llevar ese criterio racionalmente a todos los confines del País (Ureña 273).

Debemos entender, por tanto, el término “reconstrucción” desde estas dos perspectivas. No se trataba sólo de la reconstrucción de las ciudades españolas que habían

³ B.O.E. 20 abril 1937

sido destruidas por los constantes bombardeos⁴ durante la Guerra Civil, sino que, de manera más importante, esta reconstrucción se debía realizar conforme a un programa ideológico y moral, desde una perspectiva política del que el régimen se presentaba como guía. La idea era volver a un pasado glorioso, rescatar los ideales con los que España había conseguido alzarse en potencia mundial y, a través de los mismos hacer que el país fuera tan grande en el futuro como ya lo había sido en el pasado.

Así Juan González Cebrián, como ya queda dicho, arquitecto y fundador y director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, cuando se interroga acerca de cómo debe ser la arquitectura de este nuevo periodo que empieza en España, propone volver los ojos a “las grandes líneas eternas: Grecia, Roma, el Renacimiento, siempre fértiles en España, nos traerán sus aires y su germen, España solo se encuentra a sí misma buscando lo universal” (Ureña 260).

Diego de Reina de la Muela en “Arquitectura nueva, no moda” (en el *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial* de 1944) reincide sobre la idea de buscar en las líneas arquitectónicas clásicas el estilo de lo que debe representar “lo español”:

las que más importancia [líneas arquitecturales] y que mejor defin[e]n nuestro ideario, buscando que el conjunto arquitectónico proyectado sea fundamentalmente unitario, austero, digno y bello; que tenga las características de

⁴ Dent Coad nos habla de la escalofriante cifra de un 60% de edificios destruidos en un total de 192 ciudades (224) y en el primer número de la revista curiosamente llamada también *Reconstrucción* Pedro Bidagor señalaba que en Madrid 60.000 habitantes se habían quedado sin hogar y se encontraban malviviendo entre las ruinas de los barrios más castigados por la guerra en todo el área oeste y sur de la capital.

universalidad, actualidad, tradicionalismo y escala humana, y finalmente, que en todo lo posible sea perenne, verdadero e indiscutible. Todos estos caracteres han de estar basados en la tradición, y solo podremos encontrarlos, como ya hemos dicho, en una interpretación actual y española del clasicismo, en un neoclasicismo que sea flexible [...] La línea recta y el paramento plano han de ser las únicas reglas a seguir (Ureña 335).

Estos arquitectos vieron a Juan de Herrera como musa de inspiración para este estilo clásico, severo, decoroso y sencillo sobre la que cimentar la construcción de la Nueva España y que sería la base de construcciones tan icónicas del Régimen como el Valle de los Caídos.

Rafael Sánchez Mazas en la revista *Arriba* escribe el 2 de junio de 1939 la alabanza al “Herrera Viviente”, donde declara

el Escorial nos dicta la mejor lección para las Falanges presentes y futuras. Resume toda nuestra conciencia, ordena toda nuestra voluntad y corrige, implacablemente, el menor error en nuestro estilo. Nos enseña el auténtico sentido de nuestra relación con la tierra firme de España y con los firmes cielos. Es, acaso, la fundación más fuerte, la síntesis más clara de nuestra ejemplaridad española, nuestra carta magna constitucional, en piedra viva (Ureña 268).

2. 1. El caso de Madrid

En el caso de Madrid, la necesidad de unir arquitectura e ideología, o más bien, hacer patente la nueva ideología a través de las construcciones arquitectónicas, se mostró de manera más rotunda desde que las tropas franquistas entraron en la ciudad en 1939. No hay que olvidar que la capital había sido la última ciudad en caer ante el asedio franquista y muchos de los generales de este bando recalcaban la importancia de que fuera visible el escarmiento que debía recaer sobre la ciudad que había apoyado a la República. El Conde de Montarco al poco de finalizarse la guerra Civil recordaba que “José Antonio [Primo de Rivera] nos dijo cómo el mejor modo de transformar Madrid sería prenderle fuego por los cuatro costados y colocarle unos retenes de bomberos en los edificios que merecieran conservarse” (Sambricio 79).

Una de las primeras decisiones que se llevaron a cabo, a la hora de buscar la unión entre la ideología del nuevo Régimen y la arquitectura de las ciudades conquistadas, fue la de renombrar las calles. Mediante este proceso se procedía no sólo a la inscripción de esta ideología en el espacio urbano (ya que las calles recién bautizadas llevaban como nombre el de, bien los ideólogos del régimen o batallas ganadas durante la guerra, bien el de aquellos caídos “por Dios y por España” a los que se reconocía como héroes) sino también en una necesidad de borrar el pasado inmediato, de invisibilizar los últimos años de la historia de España y al bando vencido en la guerra.⁵

Así llegamos a otro momento fundamental en el que el Régimen quiere hacer patente su ideología en los barrios madrileños: la ordenación de su territorio urbano. Esta

⁵ Debe llamarse la atención de que mucha de la nomenclatura fascista sigue aún presente en el callejero madrileño. Por ejemplo, Alberto Alcocer, primer alcalde de Madrid después de la Guerra Civil Madrid y hasta 1946, bajo cuyo mandato se renombraron la mayoría de las calles, tiene en Madrid una calle con su nombre.

obra de reconstrucción y reordenación va a ser encargada por primera vez a Pedro Bidagor y, bajo su batuta, se diseña el primer Plan General de Ordenación urbana del franquismo.

El *Plan de Ordenación General de Madrid* de 1946, más conocido con el nombre de su artífice, Plan Bigador, buscaba “aborda[r] el problema de ordenar la ciudad de tal manera que esté en condiciones de cumplir en primer lugar su misión fundamental de Capital de España, y en segundo lugar que sus funciones derivadas se desenvuelvan de una manera útil y agradable” (7). Vemos cómo esta exposición de motivos de la ley funciona como toda una declaración de intenciones. La misión fundamental de Madrid es la de funcionar como ciudad administrativa, es decir, los cambios y renovaciones que se van a introducir en la ciudad tendrán que ver con que ésta pueda cumplir con los propósitos que se derivan de su funcionalidad como capital. Si preguntamos a la ley por estos propósitos, nos responde con “las ideas de jerarquía, servicio y hermandad en que se apoya el régimen, tiene tradición exacta en la forma de disponer los distintos elementos urbanos” para que sea “el gran Madrid Capital de España” (Exposición de motivos). Es decir, que la capital pueda ser concebida como un espacio de socialización, de ocio o que sea accesible para sus habitantes queda descartado al no ser mencionado ningún otro elemento que no sea la funcionalidad administrativa a la que se supeditan todos ellos. La prioridad del gobierno va a estar basada una concepción del espacio urbano desde el plano administrativo.

Su primer artículo, donde define la capitalidad va a honrar en esta línea. Así se predicen tres funciones esenciales de la misma: “I. Organización eficaz de la Dirección Política y Económica de la Nación, II. Exaltación de los valores tradicionales que nos

unen espiritualmente a nuestro pasado histórico, III. Representación simbólica material de la realidad, la fuerza y la misión de España” (15).

Vemos, de nuevo, un anhelo de vuelta al pasado histórico, al gran Imperio que fue España y que el Régimen busca rescatar como misión fundamental del país. Así, el Plan Bidagor proponía Madrid como “ciudad al servicio de España cuyo todo otro interés ha de ser relegado a segundo orden” (9). Esta afirmación hay que entenderla dentro de la ya mencionada concepción de convertir Madrid en una ciudad administrativa, es decir, la capital debía cumplir las máximas de ser un centro eficiente en el que fuera sencillo desarrollar las tareas que tienen relación con las funciones de organización, dirección y mando. Pese a la incidencia que se había hecho en la necesidad de promover las condiciones necesarias para que todos los españoles pudieran acceder a una vivienda, como había expresado la exposición de motivos de la ley de 19 de abril de 1939 por la que se creaba el Instituto Nacional de la Vivienda, la máxima de la habitabilidad iba a quedar supeditada a la labor de servicio.

Una de las novedades que propuso el Plan Bidagor fue la creación de poblados satélites para absorber la demanda de vivienda que ya se mostraba como necesidad acuciante desde principios de los años 40. No obstante, el diseño de estos poblados fue algo duramente criticado aún antes de su materialización por el sector falangista madrileño⁶ (López Díaz 5-6). En el Plan Bidagor encontramos: “I. poblados de servicio

⁶ Vemos, por tanto, como dentro del Régimen comienza a haber discrepancias a la hora de entender la ordenación urbana de la ciudad. Mientras que los sectores falangistas buscaban un espacio idílico en la que las diferentes clases sociales se unieran no sólo en los mismos barrios sino incluso dentro de los mismos edificios, la realidad propuesta por el Plan de Ordenación Urbana, fomentaba otra realidad, aquella que se basaba en la segregación urbanística por motivos económicos. Esta situación a la larga generó

de zonas industriales y militares, II. poblados de albergue de población obrera que trabaje en Madrid y que no encuentra condiciones apropiadas dentro del casco [y] III. las poblaciones de residencia de los habitantes que desean viviendas en un lugar menos denso que en el casco y en mayor contacto con la naturaleza” (artículo 124).

Vemos que las tres zonas diferenciadas que se proponen y los servicios que se ofertarían en cada una de ellas se ponen en relación con la división del trabajo de sus habitantes en obreros de mayor o menor cualificación y en las diferencias económicas que se infieren del trabajo asalariado de cada sector. La primera zona quedaría constituida por los trabajadores de la industria y los militares, que tendrían un poder adquisitivo medio; la segunda se destinaría a trabajadores obreros manuales, con un poder adquisitivo menor; y la tercera, estaría formada por las zonas residenciales, en las que sus habitantes tuvieran un poder adquisitivo más elevado.

Otro de los problemas con los que se encontró el régimen a la hora de diseñar su política urbanística fue el gran aluvión migratorio que llegó de los campos a las grandes ciudades. En el caso de Madrid, su población incrementó un 48.66% en tan sólo una década; pasó de 1.088.647 habitantes en los años cuarenta a 1.618.435 en los cincuenta según los datos del Censo de Madrid del Instituto Nacional de Estadística. Este incremento poblacional, en una ciudad que había sido diseñada fundamentalmente como espacio burocrático y no había tenido en cuenta al grueso de la población que la habitaba, tendrá consecuencias desastrosas.

problemas internos, dimisiones y la sustitución de algunos miembros de Falange por otros de ideas más liberales.

Pedro Bidagor, en el primer número de la revista *Reconstrucciones*, había estimado en 60.000 los habitantes que se encontraban, bien sin hogar tras la Guerra Civil, bien malviviendo entre las ruinas de los barrios más castigados en todo el área oeste y sur de la capital. Así, para su *Plan General*, había estimado la construcción de 64.000 nuevas viviendas para dar cabida a los mismos. Sin embargo, sus estimaciones no tenían en cuenta el gran incremento poblacional que iba a sufrir la ciudad y estas cifras que, de hecho, ni siquiera llegaron a materializarse, se mostraban ya desde sus inicios claramente insuficientes.

Que el gobierno no pudiera prever estas grandes migraciones puede ponerse en entredicho. Tras el periodo de gran recesión que se desata tras la Guerra Civil, existe un contingente de campesinado que va a ver en la creciente industria que se estaba desarrollando en las ciudades una tabla de salvación. Esto se debió fundamentalmente a dos motivos. Por un lado, había un claro condicionante económico; el trabajo en el campo, cuando se encontraba, era por unos jornales muy bajos y en condiciones que daban a duras penas para vivir. Pero, además, había que añadir un motivo político. Parte de esta población migrante había colaborado con el bando republicano y en la época aún existían fuertes represiones. Así, muchas personas buscaban el anonimato de la ciudad frente a las persecuciones políticas.

El gobierno no propuso un plan de choque – mediante la creación de más viviendas en las ciudades o la creación de puestos de trabajo en las zonas agrarias – además de por la escasez de medios y de materiales a su alcance, por motivos ideológicos. Esta decisión no dejaban de tener un cierto carácter paternalista: se buscaba impedir la entrada en la ciudad a los campesinos bajo la premisa de que ésta corrompía a

los individuos. Se les pedía a aquellos que vivían en las zonas más depauperadas de la España agrícola que se mantuvieran en sus pueblos, aún en condiciones deplorables, ya que la vida en estos lugares era siempre preferible a las maldades intrínsecas que la vida en las ciudades populosas conllevaba.

Si este campesinado no encontraba trabajo en sus lugares de residencia, lo que va a encontrar cuando llegue a las grandes ciudades será la situación inversa: el trabajo existía pero lo que no había era una vivienda en la que poder alojarse. Para combatir esta situación había pocas alternativas. Si uno tenía familia o conocidos en la ciudad a la que se llegaba siempre quedaba la opción de que estos alojaran a los recién llegados. Sambricio cuenta cómo la situación de la vivienda era tan desesperada que, en 1948, la media de habitantes por vivienda en los suburbios era de nueve personas (22-23). El problema no era sólo la escasez de vivienda sino que aquellas que se levantaban en nueva construcción tenían un precio que muy poca gente se podía permitir (23).

Así, la solución que se tomó por algunos de estos migrantes fue la de levantar sus propias casas. Para ello se procedía a comprar unos 15 o 20 m² de terreno a alguno de los propietarios que habían visto sus terreros declarados como zonas no urbanizables (zonas de anillos verdes generalmente) en el Plan Bidagor y levantar posteriormente unas construcciones de pequeñas dimensiones y sin ninguna condición de habitabilidad.

La construcción de estas chabolas, aunque se hiciera en terreno propiedad de los futuros moradores, era una actividad clandestina. Por tanto, las construcciones se realizaban de noche para evitar el encuentro de la Guardia Civil que si veía a los improvisados albañiles levantando la casita se la hacía tirar o exigía una propina para hacer la vista gorda.

Y, de nuevo, encontramos una contradicción entre la labor de las administraciones públicas y la realidad. Si Madrid se había constituido como ciudad administrativa y espejo del Imperio, la realidad era que había un gran contingente humano que estaba siendo olvidado y venía a cuestionar con su rudimentaria arquitectura las ínfulas de grandeza de esas otras construcciones⁷. Y lo que es más, esta situación, estos poblados de chabolas, no sólo era tolerado por el Régimen, sino que estaba generando pingües beneficios a un número importante de personas que se encontraban adscritas a su ideología pero que, en el fondo, lo que hacían era beneficiarse de esa inactividad.

3. Las primeras formas de confrontación. Los habitantes del extrarradio.

Pese a la falta de mínimos básicos de bienestar en el que se encontraba un importante número de habitantes, resulta muy interesante el análisis que Manuel Castells realiza de la situación de la vivienda – o su carencia – en España. Pese a que, como hemos visto, y como también resalta Castells, desde finales de la Guerra Civil y hasta finales de los años 60 la situación de un gran sector de población que vivía en Madrid se mostraba como terrible – con hasta un 54% habitando en viviendas inadecuadas – esta situación no puede ser entendida como una crisis, ya que no existía un movimiento de presión ciudadana para replantear el modelo de desarrollo urbano (*The City and the Grassroots* 217 y siguientes). Sin embargo, a partir de esa época, vemos cómo el régimen se va a ver inmerso en un debilitamiento lento pero progresivo. Éste ya había empezado a

⁷ Véase, por ejemplo, el Arco de la Victoria, en Moncloa, el Valle de los Caídos, al que se ha hecho referencia, en El Escorial o el Cerro de los Ángeles al que nos referiremos en el tercer capítulo de esta tesis.

iniciar una apertura económica hacia el capitalismo tras la aprobación del Plan de Estabilización de 1959 y con el sucesivo alejamiento de los defensores más fuertes de los principios del nacionalsocialismo falangista de los puestos de mando más importantes. Sin embargo, no hay que ver esta situación como una apertura dentro del régimen hacia principios más democráticos ya que la represión en las calles seguía siendo una constante y, así, fueron duramente reprimidas las protestas en Cataluña y el País Vasco de finales de los 50 y comienzos de los sesenta, las huelgas mineras de Asturias de 1962, y la de las asociaciones estudiantiles desde 1965; sucesos que empezaban a dejar constancia del creciente descontento y la falta de apoyo social con que contaba el franquismo (Riquer i Permanyer 266-68).

En el caso que nos ocupa, se ha propuesto tratar en concreto el tema de la lucha por el espacio urbano desde las protestas que surgen de las Asociaciones de Vecinos que se conformaron en las afueras de la ciudad. Es cierto que el centro de Madrid (fundamentalmente los barrios de Lavapiés, Embajadores, Arganzuela y La Latina) se había visto degradado y había sido también ocupado por población migrante de los campos y por obreros no cualificados y, en muchos casos, se llevaron unas luchas ciudadanas paralelas a aquellas realizadas en las zonas de las afueras por reclamar el espacio urbano como propio. Sin embargo, en este estudio nos vamos a centrar únicamente en las zonas del cinturón madrileño en los que se habían levantado los barrios por los propios habitantes.⁸

⁸ Para más información sobre el movimiento ciudadano desarrollado en el casco urbano histórico véase el volumen colectivo *Madrid: ¿La suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad* de Observatorio Metropolitano.

Sobresalta leer los comentarios de la época en los que se describe la situación en la que vivían los vecinos con una normalidad que ahora mismo nos resultaría inconcebible. Pero, de nuevo, entendamos con Castells, la resignación de estos habitantes que consideraba su realidad dentro de la naturalidad de quien ha vivido así siempre. Como nos resalta el futuro líder del movimiento asociativo en Orcasitas, Félix López Rey, la situación de la Meseta y Padrolongo (zonas del distrito de Vallecas) a comienzos de 1970 era que

no existía ninguna calle con asfalto, hormigón o aceras. La iluminación provenía únicamente de alguna farola pinchada en los postes de la luz. La instalación de fuentes supuso una mejora muy importante, sobre todo para las mujeres, que no tenían que ir al tanque a esperar la cola del agua, en la que a menudo se montaban trifulcas cuando alguien se colaba. Vivíamos en las postrimerías de una dictadura asentada que impedía la libertad de opinión. Cualquier denuncia pública suscitaba polémicas y miedo a las consecuencias. Eso mismo sucedió en el barrio cuando se me ocurrió, de manera ingenua, llamar al programa de radio “Madrid protagonista”. Pensaba que, si la situación del barrio salía en la radio, algo bueno pasaría. Cuando cogieron la llamada, con el nerviosismo de salir en la radio por primera vez en mi vida, describí la situación de Orcasitas con la vehemencia de quien sufre todos los días el barro y la miseria (129).

Interesa resaltar de esta memoria esa idea de que “algo bueno pasaría”. Esta idea de “pasaría” nos lleva a pensar que los vecinos aún no son conscientes del papel de fuerza

social que van a jugar a la hora de reconfigurar sus barrios y promover mejoras para la comunidad pero sí que existe una esperanza, una sensación de que pese al “miedo a las consecuencias” quizás sí que se puede, al menos con la voz, salir de la invisibilidad en la que se encontraban estos espacios y empezar a conseguir mejoras para los mismos a través de distintas prácticas de actuación de la vida cotidiana.

Para entender esta incipiente toma de conciencia, se hace necesario relacionar, como se ha puesto de relieve anteriormente, estas futuras actuaciones dentro del descontento generalizado que se muestran más acuciante en la década de los setenta. Debemos poner en relación las luchas de los movimientos vecinales con la más general lucha contra el régimen antifranquista que tenía su importancia fundamentalmente en las fábricas donde se veía apoyada por los partidos políticos y los sindicatos, aún en la clandestinidad, aunque también en asociaciones de carácter cristiano que embebían de la teología de la liberación. Muestra de esto es la pertenencia de muchos de los líderes vecinales a estos movimientos políticos de izquierdas, sindicatos o grupos cristianos. Sin embargo, conviene resaltar que el movimiento vecinal nunca se definió vinculado a ninguna de estas formaciones.

En la publicación *Fábrica y barrio: una misma lucha*, de 1977 (ya después de la muerte de Franco), pese a la vinculación directa que del título se puede extraer, se especifica que

no cabe en esta nota un estudio en detalle acerca de cómo han de entenderse las relaciones entre movimiento obrero y movimiento ciudadano [en el párrafo anterior se había identificado el movimiento ciudadano de manera “principal”

aunque no “exclusiva” con las asociaciones de vecinos]. Que se piense que la clase obrera ha de ser la clase dirigente del cambio político y social del país, no quiere decir, efectivamente, que el movimiento ciudadano deba ser el movimiento obrero bis, de la misma manera que es rechazable que entre uno y otro no deba existir relación alguna” (7).

Vemos por tanto, que se trata de luchas vinculadas, pero no solapadas, no idénticas en sus contenidos aunque sí complementarias.

No obstante, y estableciendo un paréntesis temporal que obliga a ver la decadencia de las Asociaciones de Vecinos antes de su estudio, nos vemos obligados a decir que, si bien se intentó mantener la diferencia en las luchas, en último término fueron los partidos políticos (P.C.E. y P.S.O.E.) los que minaron el movimiento asociativo en los barrios al cooptar a la mayoría de sus líderes más notables (Castells *The City and the Grassroots* 236, 273). Esto supuso que las historias de las asociaciones de estos barrios hayan quedado casi desconocidas y que ésta sea una de las principales razones que se argumentan en este estudio para devolverles la importancia que siempre debieron conservar.

En los últimos años han surgido intentos de rescatar la memoria de las luchas que han permanecido en los márgenes de la historia narrada oficialmente acerca de la importancia de los ciudadanos españoles en la transición del franquismo a la democracia. En esta línea debemos situar los trabajos de Guillem Martínez (que acuña el término Cultura de la Transición en el volumen colectivo del mismo título de 2012 para definir la historia oficial de la Transición) que rescata la ideas desarrolladas por Gregorio Morán en

El precio de la Transición de 1991 y los interesantes trabajos de Pablo Sánchez León quien nos conmina a rescatar las historias de las vidas cotidianas que quedaron en los márgenes, a centrarnos en las microhistorias que la Historia con mayúscula descartó (140).

Así, aquí nos interesa centrarnos en esas microhistorias, las historias de la vida cotidiana de esos ciudadanos que, pase a pasar inadvertidas, jugaron un papel fundamental en una vertiente tan necesaria como la reconfiguración del espacio urbano de la capital; espacio que, no debemos olvidar, había sido concebido por el Estado franquista conforme a sus necesidades de creación de una ciudad administrativa y representativa de su forma de gobierno autoritaria, impidiendo la utilización del espacio público para otros fines que no fueran los de propaganda de su propia ideología.⁹

Nos interesa analizar en este capítulo los propios textos surgidos dentro de las mismas Asociaciones de Vecinos y en diferentes proyectos que rescatan las voces de estos sujetos mediante la creación de un corpus de documentación oral basado en entrevistas personales acerca de cómo se produjo esa reconfiguración de los barrios. Esta es una de las principales aportaciones que se presentan en este capítulo pues se va a trabajar con materiales con los que nunca antes había analizado la crítica. A través de estas entrevistas y del estudio detallado de los textos escritos por las Asociaciones de Vecinos escucharemos el discurso de aquellos, durante años, invisibles.

⁹ La Ley 45/1959, de 30 de julio de Orden Público hacía imposible cualquier manifestación colectiva en el espacio público que fuera contraria a las directrices franquistas, aunque como ha puesto de manifiesto Raymond Carr estas eran constantes durante los últimos años del Régimen.

Hay que acercarse a estos textos con la precaución de que se trata fuentes que son escritas o narradas tiempo después de que se produjeran los hechos, y la memoria siempre tiende a idealizar situaciones del pasado. Para evitar tales idealizaciones y magnificaciones se han contrastado varias fuentes, tanto orales como escritas, para poder proceder a un análisis riguroso sobre el proceso que llevó al asociacionismo y a la futura reconfiguración barrial.

3.1. La creación de los barrios del extrarradio madrileño.

En *Del barro al barrio. La meseta de Orcasitas*, de 1986 y que escriben miembros de la Asociación de Vecinos de ese mismo lugar, ya se hace referencia a esa invisibilidad a la que hacíamos alusión; tanto a la condición física de la no existencia como a la invisibilidad a nivel social en la que se habían sumido estos habitantes dejados de lado por la Administración: “nuestro barrio, nuestras casitas, quedaban a suficiente distancia de ambas rutas -las carreteras de Andalucía y Toledo - y pasaban desapercibidas. No llegaban a verse y no llamaban la atención. Por eso tuvimos que salir nosotros y llevar adelante nuestras pancartas y nuestras voces” (18).

Esa conciencia de la marginalidad está muy presente en el día a día de los vecinos. De hecho, se debe resaltar que junto a la condición de subalternos a la que hemos visto que el régimen franquista había sumido a estos habitantes, se produce un doble desplazamiento, donde los propios madrileños también van a considerar a estos vecinos como alteridad, como aquellos que vienen del campo y que no saben realmente cómo comportarse en la ciudad, en términos castizos, como paletos.

Los relatos que encontramos en esta línea son numerosos. En *Del barro al barrio*, aquel elemento se define como una constante en la vida de los vecinos, como una mancha que desvela el origen de quien lo lleva. Así en un relato de uno de los vecinos, éste señala cómo para llegar al trabajo, cada mañana había que caminar una media hora (3 kilómetros) hasta el barrio de Usera, el lugar más cercano para acceder al transporte público. Para evitar manchar los zapatos del barro que poblaba los caminos sin asfaltar, los hombres caminaban con altas botas de goma y eran acompañados por algún muchacho que las recogía, ya empapadas de barro al final del camino, para poder “tomar el metro o el autobús con los zapatos limpios (...) ¡Todo para que en el centro no te mirasen mal por la m... que llevabas encima!” (*Del barro al barrio* 71-72). Y en la misma línea a los niños les era negada la entrada en el colegio si llegaban con las botas embarradas por lo que “una madre tenía que llevar sobre sus espaldas a su hijo al colegio” (Ídem 69).

El barro era una constante que dominaba la vida de los orcaseteños, la letra escarlata que marcaba su procedencia, como una marca física que quedaba en los cuerpos y en las ropas, desvelando un origen del que no pocas veces aquéllos se avergonzaban. No puede sorprendernos, por tanto, que los principales textos que surgen de las propias Asociaciones de Vecinos se propongan como textos colectivos en un intento de reclamar una identidad colectiva propia que les defina por encima de “los paletos de las afueras”.

Tanto *Del barro al barrio* como *Llamarse barrio* – centrado en el barrio de El Pozo del Tío Raimundo – aparecen firmados por un autor colectivo: la Asociación de Vecinos de dicho barrio. Si bien en el primero se especifica que “escribe Tomás Martínez Arnoriaga” sólo es después de la firma de la “Asociación de Vecinos de la Meseta de

Orcasitas”. El hecho de que el texto esté narrado utilizando la primera persona del plural reincidente en la idea de que Martínez aparece como un compilador de los testimonios de quienes allí vivían más que como autor original de un relato.

El segundo elemento que llama la atención es, como no puede ser de otra manera, la recurrencia a la palabra barrio en ambos textos. Este nombre no debe ser entendido únicamente en términos de espacio urbano físico sino de la comunidad social que surge en este determinado entorno. Esto nos obliga a pensar en que la labor de estas asociaciones de “hacer barrio”, no se refería únicamente a un sentido físico del término: a mejorar las condiciones de vida de su día a día a través de la pavimentación de las calles (una carencia de primer orden en Orcasitas que se refleja en el título de su libro), la recogida de basuras, la llegada de cableado eléctrico, y, en último término, la construcción de nuevas viviendas; sino que debe ampliarse a un sentido social. El barrio eran ellos, la comunidad de habitantes que reclamaban un espacio y una identidad a través de las relaciones que habían ido estableciendo con los años.

De hecho, los testimonios de los habitantes nos aclaran que esa solidaridad vecinal existía casi desde el momento de ingresar en el barrio. La mayoría de ellos llegaban, como se apuntó previamente, del pueblo, buscando una vida mejor y se encontraban sumidos en la miseria de las infraviviendas y así, la realidad chocaba con los sueños.

Como hace patente Félix Baños Gallego al relatar su experiencia de llegar al barrio

nuestra llegada aquí [a Palomeras] fue muy triste, muy alegre, muy (...) Alegre por lo nuevo y triste porque nosotros allí en el pueblo vivíamos, prácticamente, en un palacio, como son todas las casas de pueblo, no. Con tu corral, tu huerto, tu patio y todo... y vienes aquí y te metes en una chabola de tres habitaciones, vamos de tres habitaciones, de tres cuartos, uno era la cocina, otro el comedor y otro el dormitorio (*Capas populares y urbanismo*¹⁰ n. pág.).

Pero, precisamente, esa miseria compartida, fue la que dio rienda suelta a la solidaridad entre los vecinos ya que se necesitaban los unos a los otros para mejorar su día a día.

Emilio Espinar de Prada pone de relieve en su entrevista las dificultades de adaptación por las que pasó al llegar al barrio

Lo que sí me costó mucho trabajo de adaptación, es decir, yo de un pueblo donde conocías a todo el mundo (...) y encontrarte, no solamente ya en un pueblo de chabolas, donde las porquerías, las necesidades se tiraban en la calle porque no había ningún saneamiento, no había agua, había que salir a por agua casi al Puente de Vallecas. No solamente era..., era la adaptación de empezar a vivir con personas de Andalucía, pues de León, pues de todas las provincias y que a lo

¹⁰ Este estudio es un interesantísimo proyecto que rescata mediante entrevistas la realidad del día a día durante los 60 y 70 de los vecinos del barrio de Palomeras, perteneciente al distrito de Vallecas. Fue realizado de manera colectiva por la Escuela Popular de Adultos “Los Pinos de San Agustín” vinculada a la Asociación de Vecinos del barrio. Las entrevistas son accesibles a través para los socios a través de su página web.

mejor era la primera vez que veías en tu vida, ¿no? La primera vez que veías en tu vida y encima en unas chabolas que podía entrar cualquiera por donde quisiera, pues, pues era una adaptación mala, en que creo que la ley de la supervivencia es tan grande, que sin conocernos era una solidaridad muy grande (*Capas populares y urbanismo* n. pág.).

Vemos que, pese al recelo inicial no queda más remedio que confiar en los que ahora son tus vecinos para hacer más llevadera la situación en la que todos se encuentran.

Esta solidaridad se ve incluso a la hora de levantar el barrio, cuyo diseño correspondió a sus propios habitantes que iban levantando sus casitas, una a continuación de la otra y, en muchas ocasiones, solidariamente

Nos ayudábamos, eso sí que ha habido, una solidaridad grande, porque había veces que, bueno, llegaban, llegábamos de la construcción y había un tío haciendo una casa y a lo mejor estaba la mujer y él solo haciendo la casa y a lo mejor sin ser albañil. Y cuando te dabas cuenta había tres o cuatro albañiles, cinco o seis tíos, pues gastando el material que tenía, todo corriendo. Y cuando terminaba con eso, el sueldo que se ganaba era la botella de vino que se bebían allí todos juntos y lo que la pobre mujer podía sacar, si es que tenía algo. Entonces, creo que es como se empezaba a hacer amistad (“Entrevista a Emilio Espinar de Prada”, *Capas populares y urbanismo* n. pág.).

La manera característica en la que fue levantado el barrio favoreció los flujos de comunicación que son inevitables cuando se comparten espacios. Si seguimos la diferenciación espacial que propone Lefebvre entre espacio percibido, “the practical basis of the perception of the outside world” (40), y espacio vivido, “the body’s relation with its surroundings” (40), podemos ver que realmente no existía la percepción de los espacios en esos barrios como destinados a un uso público o privado de los mismos. No se produce una diferenciación entre el espacio privado que se habita y el espacio público en el que se socializa pues ambos espacios se intercambian según las necesidades del momento. El espacio público también se entiende como espacio habitado en el que, de hecho, se levantan las construcciones y el espacio privado también es percibido como espacio de socialización común. Los espacios públicos terminaron siendo colonizados por los vecinos que acabaron un haciendo un uso indistinto de los mismos según las necesidades exigían. Los vecinos se adueñaban de las calles para hacer la colada, tender la ropa, bañar a los niños cuando el clima lo permitía después de calentar el agua en un barreño al sol o simplemente sacar las sillas a la calle para charlar o jugar a la baraja. Frente al Madrid administrativo va surgiendo el Madrid habitado. Así lo recogen multitud de testimonios compilados en el proyecto “Capas populares y urbanismo. Palomeras, un barrio obrero durante el franquismo 1950-1980”, del que ya se han ofrecido algunos ejemplos, donde Félix Baños Gallego recuerda “vivías prácticamente igual que en el pueblo, ¿no? En la calle, en las casas tampoco se podía estar, no había mucho espacio para... Y entonces sí, tenía mucha relación con toda la gente de la calle, amigos, o las señoras, las vecinas, todo eso” (n. pág.).

Hay que tener en cuenta que las chabolas tenían una dimensión de aproximadamente 30 metros cuadrados, donde vivían familias completas a las que incluso a veces se unía miembros de la familia extendida. En el mismo proyecto, Antonio recuerda cómo en su casa llegaron a vivir sus padres, sus seis hermanos, una hermana del padre y otra de la madre, a los que se acogía hasta que encontraran piso, tarea ardua por aquel entonces, y Félix Baños Gallego, en cuya casa sus tres hermanas, su hermano y él compartían una habitación a la que incluso se llegó a sumar un amigo de los hijos de sus padres y durante otra temporada “unos primos de mi padre, el matrimonio y cuatro hijos” (n. pág.). Vemos, también, que colonizar la calle se mostraba como una necesidad ante la falta de espacio en las viviendas.

Esta convivencia con los vecinos desembocaba en que, en las épocas donde el clima se mostraba más duro, las reuniones se trasladaban a las casas particulares o al interior de los bares: “luego en el barrio nos llevábamos todos muy bien, sabes, pero muy bien. Porque... luego me acuerdo también que hicimos una, una peña de jugar al mus, (...) íbamos a una casa a tomar café a otra... pero bueno que nos llevábamos muy bien” (“Entrevista a Marcelo”, *Capas populares y urbanismo* n. pág.).

Este flujo constante entre los diferentes espacios favorecerá en último término la aparición de las asociaciones como motor para vehicular las demandas generales ya que, en esas conversaciones constantes de las que se habla, no es de extrañar que muchas veces se hablara de las situaciones en las que vivían y, de hecho, empezaran a producir las primeras mejoras ellos mismos.

3.2. Diferentes formas de actuación

En este trabajo se han considerado las Asociaciones de Vecinos, siguiendo a Castells, como movimiento ciudadano. Castells establece que estas asociaciones pueden ser caracterizadas bajo esa categoría ya que cumplen tres elementos necesarios para poder hablar de movimiento ciudadano: las demandas urbanas, las aspiraciones culturales y los desafíos políticos a los que se enfrenta. Hay que tener en cuenta que a mediados de 1977 el número de asociaciones en Madrid era de 110 (*The City and the Grassroots* 226) y las características de cada una de ellas eran peculiares dependiendo la de la zona y de las demandas particulares del vecindario. Pese a que la mayoría de las asociaciones contaban con estos elementos, hay que ver cómo se interrelacionan entre ellos para poder hablar definitivamente de un movimiento social y así Castells establece que “an urban social movement, as defined by effects on urban, political and cultural change, appears when a movement articulates city, community and power, develops its own consciousness, and operates through a political party, while keeping its autonomy and continuing to relate to society through the support of professionals and the images transmitted by the media” (*The City and the Grassroots* 285).

En este capítulo se busca describir la labor que hicieron las Asociaciones de Vecinos para poder generar las relaciones que les permitieron fomentar redes de solidaridad entre sus habitantes. Debido a la variedad y numerosidad de las mismas – 110 según Castells – se van a analizar únicamente, dentro de las que tienen relación con los asentamientos de chabolas de las afueras, los barrios de Orcasitas y Pozo del Tío Raimundo así como los procesos artísticos desarrollados en Ciudad Lineal – espacio urbano en donde se unen a los asentamientos chabolistas las grandes construcciones de

bloques de vivienda que fueron resultado de la ley de liberalización del suelo urbano – por lo interesante que plantea su propuesta híbrida a la hora de reclamar el espacio urbano a través de diferentes propuestas artísticas.

Es necesario establecer un inciso en lo relativo a la necesidad de las asociaciones de operar a través de partidos políticos que establece Castells. Esta afirmación hay que leerla a la luz de la problemática que señalamos de las luchas complementarias, vinculadas e independientes que desarrollaban partidos políticos y Asociaciones de Vecinos que se señaló anteriormente y sobre las que el propio Castells también llama la atención: “this was a continuous tension that characterized Madrid’s Citizen Movement: it was based, at once, on the self-organization of residents to foster their urban interest and on the connection of their demands to the political struggle against the urban crisis, while keeping their autonomy in relationship to partisan politics” (*The City and the Grassroots* 273). Así, aunque los líderes del movimiento vecinal estaban vinculados a partidos políticos de izquierdas, mantener la autonomía del movimiento vecinal se mostraba obligatorio ya que en los momentos en los que los vecinos sentían que estaban siendo utilizados por los partidos políticos decaía el apoyo y, con él, el poder de convocatoria del movimiento que era donde residía su fuerza.

Ya hemos explicado al inicio de este capítulo cómo los habitantes de estos barrios sufrían las consecuencias de la política urbanística del franquismo que les impedía levantar sus viviendas en aquellas zonas: la imposibilidad de construir sus casitas, pese a ser propietarios de ese suelo, y la normalidad de tener que sobornar a la policía para que hicieran la vista gorda y no les demoliesen la vivienda. Por tanto, en esta sección nos centraremos en las otras dos características a las que se refiere Castells para poder hablar

de las Asociaciones de Vecinos como movimiento ciudadano: la reclamación del espacio urbano a través de diferentes propuestas y las aspiraciones culturales que demuestran.

3.2.1. Demandas urbanas

Como hemos ido viendo, las redes de solidaridad que se tejieron en el barrio llevaron a que los vecinos se agruparan, primero, simplemente por relaciones de cercanía y amistad, para conseguir dar solución a sus necesidades más inmediatas. Así, Concepción Fernández García nos dice que de esta manera se construyó un pozo entre “nosotros” y luego se abasteció de su agua aquellas familias que hicieron casas y necesitaban de agua:

la gente se unió muchísimo, cada uno dentro de lo que podía, por ejemplo, en casa, pues de las cosas primeras que se hizo fue un pozo [...] Entonces como hicimos el pozo pues nosotros estuvimos abasteciendo a ocho o nueve casas, que hicieron, y las familias hasta que pudieron ellos ir apañando ya de tener otras condiciones de arreglarse (*Capas populares y urbanismo* n. pág.).

En un primer momento, ante la negativa de la compañía eléctrica de proporcionar servicio a la zona de Palomeras los vecinos solucionaron el problema con lo que tenían más a mano: unos cables y los postes de la luz. Así nos lo relata en su entrevista Juan José Hervás Martínez:

la luz nos juntábamos allí en la calle diez, doce o catorce, y comprábamos ciento y pico de metros de cable de este de plástico, que a cada dos horas nos quedábamos a oscuras, unas veces porque nos cortaban, en la palomilla donde habíamos, nosotros mismos, habíamos enganchado la luz, y otras veces porque el cordón se calentaba y te quedabas a oscuras (*Capas populares y urbanismo* n. pág.).

En El Pozo del Tío Raimundo uno de los primeros hitos que se llevaron a cabo fue la Cooperativa Eléctrica del Pozo, aún incluso antes de que existiera su Asociación de Vecinos, es decir, antes de que se contara con ese motor como punto de canalización de las protestas. Esta cooperativa nació en 1956 y respondía a una necesidad muy concreta: las compañías eléctricas que por entonces tenían el monopolio en Madrid se negaron a instalar la infraestructura necesaria para dotar de servicios a los habitantes de estas chabolas ya que consideraban que debían hacer una inversión que no iba a resultar rentable (*Llamarse barrio* 160). Así, los vecinos promovieron la “Eléctrica del Pozo. Sociedad Cooperativa” que el 24 de diciembre de 1958 empezó a dar servicio a la zona (Ídem 62). Los vecinos se encargaban de comprar alta tensión a la Unión Eléctrica S.A. y la transformaban y distribuía entre los vecinos-socios para que pudieran tener acceso a la electricidad en sus viviendas.

La importancia que se deriva de esta actuación, más allá de la obtención inmediata de un servicio del que no disponían, creo que ha de darse al hecho de que los vecinos empezaron a tomar conciencia, no sólo de la situación de injusticia en la que vivían inmersos que, como se ha hecho antes referencia Castells consideraba como una de las principales faltas en la España franquista hasta finales de los sesenta, sino que a través de

estas prácticas cotidianas podían mejorar sus condiciones de vida inmediata, podían dar solución a los problemas que les aquejaban. A través de estas pequeñas acciones, fueron creciendo las demandas que, si en un principio se basaban en el alivio de las penurias cotidianas, llegaron a reclamar que esa actividad no sólo fuese hecha por ellos mismos sino que el Estado tenía la obligación de satisfacerlas, ya que ellos formaban parte de la ciudad.

Tengamos en cuenta esas prácticas cotidianas y entendámoslas con Joan Scott a la luz del paradigma más genérico de experiencias. Scott, en su artículo “Evidence of Experience”, busca encontrar una manera de poder analizar las distintas tomas de conciencia de sujetos subalternos a través de diferentes experiencias y establece que las mismas

can both confirm what is already known (we see what we have learned to see) and upset what has been taken for granted (when different meanings are in conflict we readjust our vision to take account of the conflict or to resolve it) that is what is meant by "learning from experience," though not everyone learns the same lesson or learns it at the same time or in the same way (793).

En este sentido, podemos entender estas prácticas como experiencias de entenderse como subalternos – como aquellos dejados de lado por los poderes públicos y, en cierta manera, como despreciados por los ciudadanos de pleno derecho de Madrid – que en última instancia les permitirían salirse de esa lógica para empezar a ejercer presión

a través de diferentes procesos, actividades y formas de asociación; empezaron a ser visibles tanto para el Estado como para ellos mismos.

Obviamente, este es un proceso largo y llevó años de pequeñas acciones cotidianas. Si tuviéramos que establecer, no obstante, el momento que supuso una diferencia, en Orcasitas, éste sería aquella llamada telefónica a la que se ha hecho referencia en la que Félix López Rey, a principios de los setenta, relataba las condiciones en las que se vivía en aquellos barrios alejados y que, aunque en principio sólo pretendía poner sobre la mesa esas situaciones lamentables, acabó siendo la chispa que generó en la futura constitución de la Asociación de Vecinos, como también lo vio Rey: “a día de hoy, con la perspectiva que dan los años, creo que aquella entrevista en la radio generó una chispa que fue clave en la historia de Orcasitas” (129).

3.2.2. Aspiraciones culturales

En un segundo momento estas luchas no van a estar centradas únicamente en la vivienda como habitáculo, no sólo en conseguir las inmediatas y necesarias mejoras para hacer más fácil la vida de los habitantes de estos núcleos de infraviviendas, sino que se pasa a un segundo nivel; se va a tratar también de mejorar las condiciones de vida del barrio como colectivo, es decir, se va a intentar ofrecer toda aquella oferta cultural de la que el barrio carecía: equipo de fútbol, escuela de adultos, clases de alfabetización o proyección de películas.

Ésta se hizo posible gracias a la legalización de las Asociaciones de Vecinos conforme a la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964 que permitía la actuación

de los miembros de una manera más o menos legal, o por lo menos, conforme a derecho en sus barrios.

Una de las primeras acciones que se llevó a cabo fue la construcción del edificio de la Asociación de Vecinos que se formuló como punto de encuentro para el barrio y como lugar físico donde todo tipo de actividades culturales podían ocurrir. De esta manera se pudo crear un lugar espacial concreto que favoreció el desarrollo de redes de solidaridad entre los participantes en las actividades y el empoderamiento colectivo.

Sobre la construcción de la casita que albergaría a la Asociación de Vecinos nos relata de nuevo López Rey

la construcción de la asociación constituye una gesta que me es difícil recoger en esta breve historia. Pero sí quiero decir que los primeros ladrillos se pusieron gracias a los vecinos que se implicaron activamente en la construcción.

Trabajábamos por las tardes y en días festivos, cuando los hombres salíamos del trabajo y podíamos dedicarle tiempo. “Aprovechábamos” los materiales de las obras en las que trabajábamos por las mañanas. “Distraíamos” algo de material para la noble causa. Fue una tarea ardua y pesada, que provocó momentos emotivos de todo tipo: sinsabores, esfuerzos vanos, pero también solidaridad, amistad y compañerismo (130-31).

Nos hemos referido antes a la importancia que tuvo la configuración espacial de los barrios de extrarradio para favorecer la comunicación de los vecinos a través de su formulación como espacio polivalente. No obstante, hay que tener en cuenta que cuando

se construye la Asociación de Vecinos como espacio físico se añade un nuevo concepto de espacio al ya existente y es el espacio común que pertenece, casi por derecho, a los socios que lo habían levantado. Además, el mismo no se configura únicamente como espacio de reunión sino que sigue estando presente la mejora de las condiciones de vida a las que los vecinos seguían enfrentándose. Como explica López Rey “con el local terminado, conseguimos algo más que un lugar de reunión. La Asociación estaba equipada con duchas y váteres, algo de lo que no disponíamos los vecinos en nuestras casas” (131). Además de la propia idea de reivindicación que se puede inferir de este espacio, los vecinos también se van a acercar al mismo para mejorar sus condiciones de vida cotidiana, lo que inevitablemente conlleva una relación con los que utilizan el espacio para el mismo fin y que lleva, implícitamente aparejada, una comunicación entre iguales y la posibilidad de la cercanía y la conexión.

El edificio que albergaba a la asociación de vecinos se convirtió, entonces, en un espacio que se ofrecía como lugar de encuentro para actividades cotidianas como ducharse y como espacio desde el que poder reunirse para dar clases de alfabetización, proyectar películas o ser utilizado por los más jóvenes para organizar campeonatos de fútbol. Como se cuenta en *Del barro al barrio*: “deseamos mirar de frente a (sic) los problemas, permanecer unidos y salir a su encuentro para solucionarlos. Organizamos deportes: así, en la Asociación se hace gimnasia, funcionan equipos de ajedrez, se han celebrado cursillos de montañismo, existe un numerosísimo club juvenil” (97).

De la misma manera fue levantada la asociación de vecinos de El Pozo del Tío Raimundo. Los vecinos llegaron a la zona sobre la que se había diseñado el trazado de la

futura carretera por parte del Ayuntamiento que iba a cruzar y dividir el barrio y levantaron este centro de reunión y socialización (*Llamarse barrio* 94-95).

En este sentido, al poder contar con un espacio de encuentro mutuo, al que tenían acceso y era sostenido por ellos mismos a través de cuotas mensuales, se pudieron favorecer las relaciones que desencadenaron en otro de los grandes momentos de encuentro en los barrios: las fiestas.

En su artículo “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades”, José Ignacio Homobono llama la atención acerca de la importancia que tuvieron las fiestas a la hora de contribuir a la “toma de conciencia y a la creación de identidad colectiva” (34) y el gran interés que tuvo el rescate de fiestas tradicionales durante el periodo de la Transición. Es importante recordar que las festividades españolas que se habían seguido desarrollando durante el franquismo tenían una estrecha relación con el ámbito religioso, ya que éste era uno de los pilares sobre los que se asentaba el régimen y que se habían prohibido todas aquellas que reivindicaran un aspecto más regional o local dentro de la ansiada unidad de España y su de representación de “lo español”. Durante los años setenta, no obstante, empezaron a surgir las fiestas de los barrios madrileños, en las que junto con la vertiente religiosa empezaba a imperar un ambiente más lúdico y reivindicativo.

Homobono señala cómo las migraciones que se produjeron durante las décadas de los cincuenta y sesenta del campo a la ciudad hicieron que muchas de las festividades asociadas al ámbito de lo rural perdieran importancia y no se exportasen junto con los pobladores ya que “quienes emigran lo hacen sin demasiada nostalgia por la comunidad que han dejado atrás” (35). Sin embargo, no creo que esta afirmación pueda ser extrapolada a los nuevos barrios que se habían levantado en las afueras. Como hemos

visto en varios testimonios, el pueblo sí se recuerda, y en muchas ocasiones, con cierta nostalgia. Sobre todo por las comparativas en cuestión de espacio y habitabilidad. No será hasta un momento posterior cuando empiece a surgir una sensación de orgullo por la pertenencia al espacio que se habita, que ha sido levantado y mejorado por los vecinos.

Así, cuando en estos barrios se estaban produciendo esos espacios de convivencia, muchos de sus moradores buscaron en la historia de los pueblos aquello que pudiera servir como otro vínculo más de unión. Esto parece lógico, pues al verse estas comunidades viviendo en un barrio con una historia demasiado reciente como para tener tradición, importaron las celebraciones de sus lugares de origen y las trasladaron a su nuevo entorno. No será hasta más tarde, después de la llegada de la democracia, cuando estas fiestas se empiecen a ver como algo originario del barrio que narra esa historia colectiva sin volver la vista a los pueblos.

A la hora de buscar en estas tradiciones, hay que señalar la importancia que tuvo que gran número de los moradores de estos barrios tuvieran una procedencia común. Esto sirvió, no sólo, como hemos visto, para favorecer las redes de solidaridad entre los vecinos desde el primer momento, sino para encontrar un sustrato común entre los habitantes. En el caso de El Pozo del Tío Raimundo esta procedencia común se encuentra en los pueblos andaluces de Martos y Baena que “contribuyen con 97 y 40 familias respectivamente. Es decir, el 10 y el 4% del total. En muy pocos Municipios pasa la emigración de diez familias, pues sobre un total de 231 sólo los 16 siguientes aparecen con una aportación superior a las 10 familias” (*Llamarse barrio* 18).

Así, no es de extrañar, que la celebración de la Virgen de la Villa, patrona de Martos, y también apodada “La Emigrante” fuera conmemorada también en el barrio del

Pozo del Tío Raimundo, donde se formó una cofradía madrileña en su honor en 1959 (*Diario Jaén*, 1 de junio de 2009 y 3 de junio de 2008). En el día de la patrona – primero el 15 de agosto y posteriormente el primer domingo de junio – los cofrades sacaban una talla de la Virgen en procesión, hecho al que seguía una fiesta entre los vecinos.

No podemos relacionar esta romería directamente con la Asociación de Vecinos del Pozo del Tío Raimundo por una sencilla razón: su primera celebración se produce más de diez años antes de la constitución de ésta. Sin embargo, sí que hay que entender esta práctica como una de las múltiples que aparecen en este espacio que desembocarán finalmente en la cohesión social del barrio. Así, sí que podemos relacionar los resultados de dichas romerías con las actividades nacidas de la Asociación de Vecinos, como el hecho de que el pasodoble que se convertiría en himno del barrio fuera encargado por ésta a la banda municipal de dicho pueblo.¹¹

Se debe llamar la atención acerca de la especial situación del barrio de Portugalete, en la Ciudad Lineal. El barrio de Ciudad Lineal había sido diseñado por Arturo Soria con la idea de crear una ciudad jardín en lo que entonces eran las afueras de la ciudad. Aunque la idea inicial de Soria de diseñar todo un cinturón que rodeara Madrid no llegó a materializarse, sí que consiguió desarrollar un tramo de la misma. No obstante, al estar a las afueras de la capital, la zona también vio cómo junto con las viviendas unifamiliares pensadas para la clase media y alta, surgían las mismas construcciones espontáneas de chabolas que en otros suburbios, aunque en menor medida. Así, encontramos un grupo poblacional muy interesante. Familias de clase media junto con

¹¹ Es llamativo que cuando se celebre la inauguración del barrio tras el Plan de Remodelación, dicha banda municipal fue uno de los grupos invitados a tocar en la fiesta de inauguración.

jóvenes que desempeñaban profesiones liberales y artísticas compartían el mismo espacio con las familias de trabajadores no cualificados, generalmente provenientes del campo, que se habían establecido en la zona en sus construcciones rudimentarias. A los vecinos, se van a sumar artistas plásticos de gran renombre de la época: Juan Genovés, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Duarte, José Vento... con la finalidad de levantar conciencia ante la situación política y social en la que se encontraba el barrio y en la que vivían sus habitantes.

Isabel García García en su artículo “Barrios intervenidos artísticamente” nos explica que con motivo de la remodelación del barrio de Portugalete y para “combatir la dejadez que padecían muchos barrios periféricos por parte de las autoridades” (613), nació, en 1973, la Asociación de Vecinos de Portugalete, unidos bajo el lema “Construir unidos un barrio”. De nuevo hay que resaltar los conceptos de unidad y barrio que, como hemos visto, se conciben como una marca característica de este tipo de luchas por el espacio urbano.

La variedad demográfica que aparecía en el barrio hacía que la Junta Directiva de la Asociación de Vecinos de Portugalete se encontrara gente de variada procedencia y entre los vecinos encontramos artistas plásticos que vivían en el barrio entre los que cabe destacar la escultora Carmen Perujo así como el escultor Arcadio Blasco, quienes eran además miembros de la Asociación de Artistas Plásticos (García García 620).

Cuando se planearon las festividades del barrio en honor a San Pedro y San Pablo en el verano de 1975, la comisión de vecinos, artistas incluidos, decidió realizar una acción de protesta basada en la creación de murales para levantar conciencia acerca de los problemas del barrio y como cuenta García García en “tres días se llevaron a cabo casi

más de cincuenta murales reivindicativos repartidos entre medianeras de las viviendas, tapias y alcantarillas” (625).

Es interesante observar cómo el proceso de reivindicación pasa por una reapropiación del espacio urbano que precisamente se está señalando como problemático (tapias de viejas casas que permanecen en medio de descampados que no cumplen ninguna función de espacio habitable, alcantarillas – después de largas luchas para que se produjera por parte del ayuntamiento la implantación de servicios de recogida de aguas fecales –, etc.) y éste se reimagina como objeto artístico. Así, ante la dejadez administrativa que consideraba estas zonas de infraviviendas como un espacio a erradicar en su totalidad, artistas y vecinos hacen de él no menos que un “museo al aire libre” (617).

Lo novedoso de esta reivindicación saltó a las hojas de los periódicos y, como recoge García García, numerosas publicaciones de la época (*Informaciones, Triunfo, ABC, Arriba, Gaceta Ilustrada, Gaceta del Arte*) se hicieron eco de esta manifestación artística que “para algunos fue una toma de conciencia ciudadana, una forma de llamar la atención sobre sus problemas ante la inminente expropiación; para otros un modelo de arte comunitario, de arte popular, de arte mural pictórico poético, de arte vivo y arte en la calle, de museo al aire libre, de arte que había bajado al nivel de calle” (617).

Interesa resaltar de esta propuesta la idea de “arte comunitario”. Hay que recalcar que no fueron únicamente los miembros de la Asociación de Artistas Plásticos quienes realizaron los murales sino que los propios vecinos tomaron parte del proceso artístico. Así se formaron “equipos de barrio” que participaban junto al artista y “portaban la pintura en cubos, orinales, botellas, [improvisaban] andamios y se [intercambiaban]

cucharas pinceles y brochas” (625) y así junto con la firma del artista aparecía “ese nombre como sello colectivo del grupo” (625). Cada cual aportaba al mural los conocimientos que podía compartir para la creación de una obra colectiva.

La grata experiencia, tanto reivindicativa como lúdica, de estos murales dieron lugar a una nueva edición el verano siguiente y a que la iniciativa se exportara también a otro barrio madrileño (Barrio del Pilar) que hubiera sufrido un destino similar de llegar a aprobarse el Plan Parcial de reordenación de los barrios que se expondrá más adelante.

A través de las distintas formas de reapropiación del espacio urbano que se han desarrollado en esta sección se consiguió ejercer la presión suficiente para proceder a una modificación del Plan Parcial diseñado por el Ayuntamiento y a una reformulación de la composición de sus comisiones en las que por primera vez, como se verá posteriormente, participaron los vecinos de los barrios a través de sus asociaciones.

4. El gran logro: la reconfiguración de los barrios

Muchas de las manifestaciones artísticas que se han descrito en la sección anterior fueron el resultado de la oposición de los vecinos a la remodelación que estos barrios iban a sufrir de aprobarse el Plan Parcial de reordenación urbana. Dicho plan nace como resultado de la remodelación del Plan General de 1963 de las zonas periféricas de los grandes núcleos urbanos – fundamentalmente Madrid y Barcelona – para la construcción de zonas de viviendas. En Madrid, este plan se encontraba unido al desarrollo del Plan Especial de Infraestructuras que proponía sustituir la red radiocéntrica de carreteras en la capital por una red mallada que hiciera accesible el acceso a diferentes puntos de la

capital desde el interior de la misma y no únicamente a través de su circunvalación (López de Lucio 8).

El resultado que la implementación de este plan tendría en las zonas de infraviviendas de las afueras, no obstante, se mostraba catastrófico. Los vecinos de estos barrios que habían ido convirtiendo, poco a poco, esos suburbios en hogar se iban a ver expropiados de sus casitas, algunos de ellos obligados a un segundo desplazamiento – como sucedía en el poblado de San Fermín – y, en muchos casos, aquellos que no iban a sufrir la expropiación forzosa, iban a ver sus barrios seccionados por la construcción de carreteras que iban a dividir los mismos.

Lo que estamos presenciando es un proceso de especulación en toda regla pues, si bien en la memoria del Plan Parcial se preveía que los vecinos serían expropiados para su posterior realojo en la misma zona, los planes del Ayuntamiento pasaban porque éstos serían realojados en otros terrenos alejados que se recalificarían de rústicos a urbanizables lo que permitiría levantar viviendas de protección oficial para los desplazados. Mientras, las zonas donde se encontraban ubicadas pasarían a albergar nuevas viviendas destinadas a clases medias. Aquellos que habían construido la ciudad y a los que la ciudad lentamente se había acercado y finalmente invadido se veían obligados a un nuevo desplazamiento más allá de los límites de la misma (*Llamarse barrio 84-85*).

Los barrios que iban a ser objeto de remodelación de acuerdo con este Plan Parcial eran aquellos que quedaban entre lo que hoy componen la M-30 y la M-40, “entre el Madrid-ciudad y el Madrid-anexionado” (Renes 149): Santa Ana Fuencarral, La Ventilla, Valdeacederas, El Carmen, el Pinal de Chamartín, Marqués de Amboage, San

Pascual y La Alegría, Canillejas, San Blas parcela H y San Blas parcela I, Palomeras, Fontarrón, UVA de Vallecas, Poblado Mínimo de Vallecas, Pozo del Tío Raimundo, Las Carolinas, Almendrales, Cornisa de Orcasitas, San Fermín, Santa Petronila, UVA de Villaverde, Orcasur, Meseta de Orcasitas, Poblado Dirigido de Orcasitas, Zofío, Pan Bendito, Carabanchel Bajo, Los Cármenes y Caño Roto (Renes 149).

Pero lo que no podía prever el Ayuntamiento es que los lazos de solidaridad que se habían ido desarrollando entre los vecinos casi desde la instalación en los mismos en los barrios, las pequeñas victorias parciales que habían conseguido para mejorar sus vidas y la creación de Asociaciones de Vecinos en muchos de ellos habían acabado generando una conciencia de comunidad fuerte que iba a organizarse para evitar este nuevo desplazamiento. Como pone de manifiesto un testimonio en *Del barro al barrio*, los habitantes de las casitas del Pozo se declaraban contrarios a una nueva dispersión y reclamaban “nuestro pasado pobre y difícil, y quizás por eso más entrañable: nuestra lucha, nuestro miedo, nuestro barro y nuestros sueños [...] No nos fuimos a la ciudad, decidimos traer la ciudad a nosotros” (48). Y en esa ciudad que había llegado hasta ellos decidieron quedarse. Como argumenta Víctor Renes, activista que vivió en primera persona estas luchas, de lo que se trataba era que estos habitantes fueran reconocidos como ciudadanos de la urbe de pleno derecho (152). Es decir, se trataba de que se reconociera no sólo la labor que habían llevado a cabo durante todos esos años en los que habían prestado su fuerza de trabajo a la capital para que ésta se desarrollara y que ahora les había alcanzado finalmente en su expansión, sino también la fuerza de trabajo que habían invertido en el espacio de su comunidad y que ahora veían peligrar.

La primera victoria llegó de la mano del profesor de derecho administrativo García de Enterría quien, representando a los vecinos de El Pozo, llegó a conseguir la resolución favorable del Tribunal Supremo de 16 de junio de 1977 (R.J.A. 1977, 3502) en la que se reconocía que, pese a que los vecinos habían sido expropiados y compensados con el justiprecio de la expropiación de sus fincas, en la memoria del plan parcial se había señalado expresamente que “la urbanización se hacía para realojar a los chabolistas” (*Llamarse barrio 7*).

Que el Tribunal Supremo dictara esta sentencia favorable fue una gran victoria, pues se abría la puerta a que esta misma situación pudiera ser aplicada en otros lugares, donde otros vecinos, en similares circunstancias, no se verían forzados de nuevo a un nuevo extrarradio ahora más alejado.

Hay que recalcar que esta victoria fue resultado también de la presión que se ejerció en las calles por parte de los vecinos, fundamentalmente de los barrios de El Pozo y Orcasitas. La sentencia se dictó en 1977 pero llevaba detrás muchos años de manifestaciones, en aquel tiempo ilegales, y lo que éstas significaban: la apropiación del espacio público por los vecinos cuestionando el uso exclusivo del mismo por el Régimen para hacer propaganda de su ideología.

Vimos cómo, en sus barrios, los vecinos, ante la dejadez de la Administración, habían procedido a una resignificación de muchos de estos espacios que habían acabado por tener una función polivalente. Pero ahora se trataba de tomar el espacio abierto de las calles para ejercer presión, para que el espacio urbano que habían ido creando con los años fuera respetado, como recoge el lema bajo el que se unía Vallecas por aquel entonces: “Vivienda por vivienda y aquí”.

Las exigencias por las que se movilizaban estos vecinos no se relacionaban únicamente con el derecho a la vivienda sino con hacer de los espacios donde éstas se levantarían espacios accesibles y habitables para los viejos moradores. De ahí la exigencia de que se financiara en su totalidad el precio de la vivienda y que el precio de las cuotas no excediera del 10 por ciento del salario y que la financiación pudiera llegar a los 35 años sin intereses (*Llamarse Barrio* 101-102; *Renes* 159), así como la proyección en estos espacios de zonas de ocio en las que los vecinos pudieran relacionarse (parques, polideportivos, etc.) y que se cubrieran los servicios básicos de transporte, educación y sanidad (ampliación de las líneas de autobuses de la EMT, guarderías, escuelas, institutos, ambulatorios y hospitales).

Así, después de la presión en las calles y con la sentencia favorable del Tribunal Supremo, se procedió a una de las mayores victorias en lo que se refiere a planificación urbana consciente: la participación de aquellos que iban a habitar los espacios en las comisiones donde se gestaban estos planes y con derecho a voz y voto en el proceso de la toma de decisiones.

Esta implicación de los vecinos en las comisiones tiene una doble importancia. Por un lado responde, como se recoge en *Llamarse barrio*, al poco éxito que los proyectos inmobiliarios de la Administración habían tenido

Una vez más acudimos a la práctica. Nosotros teníamos a nuestro lado el Poblado Agrícola de Orcasitas, con toda suerte de problemas en las viviendas, y por otro, el poblado con bloques construidos no hacía mucho tiempo y que ya estaban

cayéndose. Así, como suena. Con grietas visibles desde la carretera de Toledo.
¿Cómo podíamos fiarnos, sin estar locos? (185).

Pero también hay que señalar la importancia de la conciencia asamblearia que estaba desarrollándose dentro del asociacionismo en el momento de la Transición. Los vecinos se veía capacitados para tomar decisiones acerca de cómo organizar sus calles, cómo estructurar las zonas de ocio, qué servicios serían más útiles y dónde, e incluso los temas más pequeños se llegaron a decidir en esas asambleas en las que se juntaba un barrio entero cada miércoles: se llegó a elegir el color de los azulejos de las cocinas y las ventanas de las habitaciones.

Ejemplo de este querer ser parte del proceso de creación del barrio y del involucramiento de los vecinos en el mismo nos lo da aún el nombre de las calles que lleva el barrio de Orcasitas: las plazas de la Memoria Vinculante, de los Mil Delegados, de las Promesas y la Solidaridad, y las calles de los Retrasos, de los Encierros, del Empleo Juvenil, de la Expropiación o de la Remodelación. Este nombrar las calles con las experiencias vividas en la construcción del barrio recuerda a todos sus habitantes desde el día a día el proceso del que fueron parte y su aportación fundamental al proceso de hacer barrio. Frente al proceso franquista de renombrar las calles cuando ganó la Guerra Civil con intención de borrar el pasado inmediato de la capital, como se explicó al inicio de este capítulo, aquí se sigue el procedimiento inverso: se reivindica la memoria colectiva de todos los habitantes del barrio que es la que se inscribe en el espacio público.

De ahí que no pocas veces las Asociaciones de Vecinos se hayan concebido como escuelas de democracia, donde muchos jóvenes vieron que el trabajo en común a través

del método asambleario podía traer resultados, y que, de hecho, los resultados que trajo, bien se pueden considerar el germen del Estado de Bienestar en lo que se refiere al derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada que quedaría posteriormente recogido en el artículo 47 de la Constitución Española.

Pese a que el resultado de estos Planes Parciales, acometidos entre la Administración y las Asociaciones de Vecinos, fue desigual según los barrios (hubo vecindarios que vieron construidas no sólo las nuevas viviendas sino donde también se desarrollaron infraestructuras que cambiaron por completo el hábitat del barrio y otros donde simplemente se llevó a cabo la construcción de las viviendas y de la infraestructura que dependía de ellas) la victoria de hacer una ciudad habitable según las necesidades de los ciudadanos se llevó a cabo en la mayoría de estos lugares.

Este proceso de remodelación urbana afectó, finalmente, a 30 barrios de muy diferentes características con un total de 39.000 viviendas construidas. Fruto de ello 150.000 personas recibieron una vivienda digna a la vez que la ciudad se beneficiaba con la generación de una nueva periferia caracterizada por su alta calidad urbana. También se crearon tres grandes parques (Orcasitas, Palomeras Sureste y Palomeras Norte) y centros cívicos en Meseta de Orcasitas, Pozo del Tío Raimundo, Orcasur, UVA de Vallecas, San Blas y San Fermín.

Creo que resulta muy acertada la reflexión de Castells acerca de la importancia que estas asociaciones tuvieron, no solo para mejorar la vida cotidiana de los vecinos, sino que, lo que resulta más novedoso, cómo pudieron integrar una visión diferente del espacio urbano en el que la importancia se centraba, no en el valor económico que los terrenos en esos barrios habían adquirido con el paso del tiempo a consecuencia de la

especulación, sino en la importancia del barrio como lugar vivible, lugar de desarrollo individual y colectivo: “if the historic city was to be preserved, if people’s effort to urbanize vacant land was to be rewarded, if suburban expansion should be discontinued until all the urbanized children could be educated, if feasts were more important than traffic, and if citizen’s participation had to become a crucial element in the planning process, then it followed that economic profit and bureaucratic power could not be the ultimate goal” (*The City and the Grassroots* 262). Este fue el papel jugado por las Asociaciones de Vecinos durante los últimos años del franquismo y la Transición: obligaron a la Administración a poner las necesidades de los habitantes por encima del proceso de especulación y a construir una ciudad habitable para quienes vivían en ella.

Cuando Fraga reclamaba la posesión de la calle en la primavera de 1976 para impedir una manifestación, no podía estar más equivocado. La calle ya no era suya, era de aquellos que la reivindicaban como espacio común de encuentro, en el día a día, a través de sus proyectos culturales, sociales y lúdicos, a través de las pequeñas acciones de sus vidas cotidianas; la calle se probó de aquellos que acabaron construyendo sus barrios en ella.

Capítulo 2. La ciudad y sus aristas. El espacio urbano en las películas del cine quinquini.

1. Introducción.

El anterior capítulo nos ofreció una imagen amable de los suburbios de las grandes ciudades: frente a las decisiones estatales en materia urbanística, los ciudadanos de determinadas zonas del extrarradio madrileño consiguieron llamar la atención acerca de las carencias estructurales en la que sus barrios se encontraban y consiguieron, de hecho, transformar sus vecindarios.

Los vecinos, reunidos en asociaciones, fueron capaces de conformar grupos de presión que tuvieron la capacidad de reordenación de los espacios públicos. Así, mediante la creación de espacios que pudieran ser utilizados en común, consiguieron de manera efectiva una reapropiación del espacio público para que éste pudiera ser utilizado por aquellos que lo habitaban. Éste fue un cambio fundamental a la hora de definir el concepto de espacio público, pues suponía dar primacía al valor de uso de estos terrenos frente a su valor de cambio, es decir, se incidía en que los espacios públicos debían ser espacios que favorecieran la socialización frente al posible valor económico que la administración hubiera podido sacar de los mismos.

Este momento parece ofrecer un feliz desenlace a la situación de exclusión a la que los habitantes de esos barrios se habían visto relegados. A través de los años, como se explicó en el capítulo anterior, algunos de los vecinos de estos barrios de extrarradio habían desarrollado proyectos de integración que habían conseguido generar una comunidad entre los habitantes. Muchas veces a través de los lazos familiares o de

vecindad y con la sensación de estar viviendo una desgracia compartida se consiguieron tejer redes de solidaridad entre estos vecinos, algo que acabaría generando una sensación de pertenencia a un grupo. No obstante, una nueva generación de jóvenes que van a nacer en estas zonas desplazadas de la ciudad y que en el periodo de la Transición está entrando en la adolescencia va a enfrentarse a otra realidad.

Muchos de estos jóvenes no se veían representados en la colectividad que habían formado sus mayores, no habían vivido los años más duros del franquismo y no habían sido partícipes de las movilizaciones en estas zonas del extrarradio. Las asociaciones, su organización y forma de actuación, les resultaban extrañas y no se sentían parte de ellas. En este capítulo se va a analizar una serie de películas que tratan sobre una problemática concreta de una juventud también muy concreta que aparece en los suburbios de las grandes ciudades y cómo la misma se relaciona con su entorno.

2. Juventud en exclusión

El documental *Después de...* (1981)¹² de los hermanos Bartolomé, nos da una clara muestra del despego que muchos jóvenes tenían frente a las Instituciones. Cámara en mano, los directores entran en el local de un grupo de jóvenes de Vallecas, los “Hijos del agobio”. La forma de grabación de este documental es un tanto peculiar y debe ser tenida

¹² El documental que fue rodado entre 1979 y 1980, terminado de editar a principios de 1981 pero no pudo ser estrenado hasta 1983 víctima de tardanzas burocráticas. Esta situación pone de manifiesto la censura encubierta que existía en la España de la transición por tratar algunos temas políticos como elabora Ángel Fernández Santos en una reseña para *El País* que titula de manera obvia “Después de...’ obra 'maldita' del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso” (3 de noviembre de 1983).

en cuenta. Como comenta Elena Blázquez Carretero “los hermanos Bartolomé pasaban horas entre la gente, conversando y conociendo sus inquietudes; y en muchos casos, no era sino después, que se grababa o se renunciaba a grabar” (144). Debemos entender que de lo que se trataba era de generar un clima relajado en las que aquellos que estaban siendo filmados se encontraran a gusto y donde las conversaciones pudieran existir. Sin embargo, el documental, que tiene un claro carácter político, también incluirá las opiniones de sus directores pues antes de iniciarse la escena en el local una voz en off nos advierte de que los jóvenes que están en este sitio “prefieren marginarse de una sociedad que no cuenta con ellos” (56’). Así, parece que se nos abre una ventana a este mundo de jóvenes automarginados para que les conozcamos de primera mano otorgando a su documental la fidelidad del testimonio.

La relevancia de este fragmento descansa en dos hechos fundamentales. Por un lado, los jóvenes ven su capacidad de distinguirse frente a la cámara. Son varias las voces que reclaman la importancia de que cada uno de ellos piense de una forma particular y no se les pueda catalogar como un grupo compacto (pese a que son presentados como tal, como el grupo de los jóvenes “marginales”). Uno de los jóvenes, al inicio de la grabación, pone de manifiesto que “esto no es un grupo compacto de gente aquí cada persona piensa de una manera y actúa de una manera” (57’) y acto seguido, un segundo muchacho añade: “aquí en el momento que entras no puedes hablar en términos generales de nadie” (57’): hay gente que ha votado, que no ha votado, que trabaja, que no trabaja, que no quiere trabajar... Pese a que este capítulo se centre en un grupo muy concreto de la juventud española de la época resulta relevante la necesidad de autoafirmación que presentan los jóvenes. Nótese, además, que éstas son las opiniones que se eligen para iniciar la

secuencia, reforzando la idea de identidad propia que este sector poblacional muestra. Esto nos hace comprender por qué pudo existir un grupo que, pese a contar con redes de apoyo en sus barrios, las Asociaciones de Vecinos, decidiera excluirse voluntariamente en busca de una identidad común diferente.

Por otro lado, pese al carácter particular de cada uno de sus miembros todos coinciden en señalar los mismos problemas que les aquejan. La situación de los presos en las cárceles, el control al que se ven sometidos por parte de la policía que les criminaliza por ser jóvenes, la falta de trabajo, las drogas, los casos de corrupción política y la ausencia de fe en un sistema político que sienten que no hace nada por ellos son los temas fundamentales que se tratan durante los escasos cinco minutos que dura la escena.

Esta criminalización a la que se sometió a la juventud española durante la Transición ha sido ampliamente tratada por Germán Labrador a través de las más de 600 páginas de su tesis doctoral *Juventud y contracultura en la transición española*. La relevancia de este estudio era necesaria en un momento en el que el periodo de la Transición se revisita para desmitificar y reivindicar lo que quedó excluido en el imaginario español sobre este momento histórico.¹³

Sin embargo, este capítulo se va a centrar en aquellos jóvenes que sí optaron por la delincuencia. A través de las películas del cine quinquiseñal se va a analizar la situación de un grupo poblacional de la España de este momento y se analizará cómo, desde los suburbios en los que vivían, se relacionaron con el espacio urbano. Para proceder a este análisis resulta necesario entender el caldo de cultivo de esta problemática. Los jóvenes

¹³ Para un análisis más detallado acerca de las relecturas de la Transición véanse los trabajos de Gregorio Morán, Guillem Martínez o Germán Labrador entre otros.

de *Después de...* ya apuntaron algunos motivos. A continuación se analizarán la búsqueda de una individualidad, las consecuencias de la crisis económica en el empleo y las carencias del sistema educativo español para preparar a los jóvenes para el mundo laboral como las causas fundamentales que engloban aquellos problemas resaltados en el documental y que nos servirán para comprender por qué algunos jóvenes de este periodo buscaron en la delincuencia una salida a sus problemas, problemática fundamental que analizan las películas del cine quinquí.

2.1. Necesidad de afirmación individual

Una de las principales, y fundamentales, consecuencias que tuvo la muerte de Franco en el sistema político español fue la legalización de los partidos políticos. Vimos cómo las Asociaciones de Vecinos se habían constituido como grupos de presión, en un momento en que la participación política estaba vedada, y habían conseguido canalizar las quejas de un sector de la población de manera legal amparados por la Ley de Asociaciones 191/964 de 24 de diciembre. Ahora que la existencia y la militancia en los partidos políticos era legal estos se presentaban como los únicos interlocutores válidos para canalizar cualquier muestra de descontento o reivindicación social. Los partidos que representaban a la izquierda, I.U. y P.S.O.E. fundamentalmente, para reforzarse en esta idea garantes invitaron a los líderes del movimiento vecinal a formar parte del partido y del entramado institucional. Esta idea, que buscaba la representación de movimientos sociales dentro de las instituciones, tuvo, sin embargo, un desenlace negativo: los líderes del movimiento vecinal se fueron separando progresivamente de su espacio de actuación

en los barrios y, en muchos casos, se dio una desconexión con los problemas inmediatos que allí se sufrían.

La consecuencia más desastrosa que tuvo esta acción fue que el tejido asociativo y las redes de cooperación y ayuda mutua que se habían tejido con los años en estos espacios empezaron a disolverse; en parte, porque muchas de las reclamaciones se había conseguido y, en parte, porque muchos vecinos veían la delegación en los partidos políticos profesionales como una solución a sus problemas. Como señala de Riquer i Permanyer “partly this [esta delegación] has been the result of impractically high popular expectation that democracy – for so long the striven for, almost mythic goal – would provide a panacea for all national problems” (312). Parecía lógico en aquel momento que la existencia de elecciones y partidos pudiera canalizar los problemas. Sin embargo, a través de la delegación, faltaba la base que señalase los mismos en primera persona. Se fue produciendo una progresiva ruptura de los entramados sociales que conllevó que las comunidades que existían en los barrios más desfavorecidos perdieran su fuerza de unión y de atracción para poder enfrentarse al nuevo problema que se les avecinaba de la misma manera que se había hecho previamente: mediante la creación de una comunidad inclusiva.

Así, esta delegación produjo que muchos grupos no se vieran representados en el proceso democrático y se sintieran excluidos, siendo una parte de la juventud la que se encontraba más desconectada de todo este proceso. Uno de los resultados entre la juventud, como ha estudiado Labrador, fue la decisión de crear su propia comunidad a través de la reunión en sus locales “hablando, relacionándose entre sí, discutiendo, comentando sus preocupaciones o simplemente pasando el tiempo [...] Construir

comunidad es aquí interrelacionar con otros sujetos en espacios físicos concretos: ateneos, sedes sociales, bares y, ante todo, la calle” (473).

Sin embargo en esta creación de comunidad se ha producido un viraje en la concepción de la identidad que estudiamos en el capítulo anterior. Frente a la lucha por establecer una construcción de la identidad colectiva que se estudió en las Asociaciones de Vecinos, lo que predomina ahora es una afirmación de la individualidad, de lo que me diferencia de otro. La finalidad de la creación de comunidades para el sector poblacional que se va a tratar será también diferente. Ya no será la búsqueda de soluciones para la comunidad entendida ésta de manera incluyente como todos los que pertenecen al barrio, independientemente del activismo o nivel de vinculación individual, sino que ésta se refiere a “buscarse la vida” que suena como idea constante en todas las películas del cine quinqueni y que incluye la práctica delictiva como opción y que genera una exclusión mayor del sistema político y social.

2.2. La crisis económica

La primera crisis del petróleo de 1973 había pasado de manera más o menos inadvertida para el grueso de la población española. Sin embargo, esto no se debió a posibles medidas económicas paliativas que se llevaran a cabo en España, sino justo a su efecto contrario.

El país, en aquellas fechas, se encontraba en una situación convulsa. El asesinato de Carrero Blanco unido a la interminable enfermedad de Franco que auguraba una pronta caída del régimen, hicieron que desde el Estado se tomaran medidas para evitar

que la subida del precio de los carburantes recayera sobre los ciudadanos y remediar que una posible crisis económica desestabilizara aún más la situación política. El gobierno se dejó llevar por una alegría que no tenía ninguna base científica y en el Plan Energético Nacional de 1975 subsidió la subida de los combustibles, que habían aumentado su coste en un descabellado 300% (Rojo).

Estas políticas irreales pensaban que la situación sería coyuntural y que pronto se volvería a los precios de antes de la crisis. Por tanto, no se produjo ni una reducción en la importación de carburantes ni se llevaron a cabo políticas que fomentaran el uso de otro tipo de energía. Lo que es más, se subsidió a las industrias que dependían de los carburantes y España se encontró en una situación en la que exportaban aquellos productos que eran más costosos de producir y que se encontraban subsidiados por el gobierno. Luis Ángel Rojo en un monográfico sobre la crisis de España publicado durante esas fechas (1986) y que intenta comprender la situación a la que se enfrentaba la economía española cifra la tasa de paro en un 9,3% y el déficit del país en un 1,7% (196). Un índice que no es excesivamente elevado pero que tendrá unas consecuencias terribles durante la segunda crisis.

Ese error se pagó con creces cuando la Revolución Islámica iraní de 1979 y la subsiguiente guerra Irán-Irak, volvieron a disparar los precios de los carburantes. Pese a que el segundo Plan Energético Nacional de 1978 había intentado corregir la crisis inflacionista en la que se veía inmerso el país, las medidas tomadas no fueron suficientes. Debido a la escasez de medidas y a que las que se tomaron fueron inadecuadas – pues no eran más que la copia de aquéllas que había aplicado Europa durante la primera crisis y que habían resultado fallidas – el déficit subió al 5,5% y la tasa de paro se disparó hasta

el 16,6% en 1982, llegando hasta el 21% de la población a mediados de los ochenta (Rojó 196). Este desempleo se cebó especialmente con los jóvenes y, a principios y mediados de los ochenta, la mitad de la población menor de 25 años se encontraba desempleada.

En este panorama, aquellos jóvenes que se habían visto excluidos del proceso político institucional, o se habían excluido voluntariamente al sentirlo ajeno a sus problemas, se van a encontrar con una nueva exclusión en el plano laboral que los deja sin posibilidad de participar en el sistema económico. D'Lugo entiende también esta imposibilidad de acceder a los bienes de consumo como una de las causas fundamentales de la delincuencia en la España de finales de los 70 y 80: “from childhood they [los jóvenes] have been bombarded by radio and television announcers telling them to buy and to desire the products that neither they nor their families can afford” (Harguindey en D'Lugo 165). Así muchos jóvenes, educados en la estela del consumismo, se preguntaban por qué no podían acceder a los bienes que se les presentaban como los que ellos merecían y encontraron en la delincuencia la salida a este problema.

2.3. Las carencias del sistema educativo español

En este panorama, los más jóvenes se enfrentaban en estos años a una situación difícil. A la acuciante crisis económica que dejaba fuera del mercado de trabajo a un gran número de la población en edad laboral se unía el escenario en el que se encontraban una vez finalizada la Educación General Básica.

El sistema de educación pública fue el resultado de una serie de reformas educativas que vinieron a culminar en la Ley General de Educación (L.G.E.) de 1970.

Para la reforma de la anterior ley de enseñanza se trataron de paliar los problemas que había puesto de manifiesto el informe *La educación en España: Bases de una política educativa* de 1969 y comúnmente conocido como “Libro Blanco”. En él se daba cuenta de las carencias de la educación en España desde los sesenta: las bajas tasas de escolarización en los niveles de preescolar, primaria y, sobre todo, en secundaria, las elevadas ratios alumnos-profesores y la escasa valoración de la formación profesional. La L.G.E. amplió hasta los catorce años la edad de escolarización obligatoria, dejando a los alumnos decidir posteriormente; si querían ir a la universidad, accederían al sistema del bachillerato polivalente y, en caso contrario, podían elegir cursos de formación profesional que los enfocarían al aprendizaje de determinados oficios.

Como pone de manifiesto el doctor Batlle Vázquez, presidente de la Comisión de Educación en las Cortes, en el documento “Síntesis del libro blanco” la situación de ampliar los estudios obligatorios era muy difícil:

Llama particularmente la atención la existencia de un doble sistema de enseñanza primaria: para los niños que ingresan en centros de Enseñanza Media la duración de la escolaridad llega solamente hasta los diez años de edad; para los demás hasta los catorce. Las posibilidades de estos últimos de proseguir sus estudios son muy limitadas; en la práctica esa vía constituye un callejón sin salida, especialmente para los niños provenientes de los sectores sociales menos favorecidos [...] Esto es muy grave, pero aún lo es más la carencia de oportunidades del sistema educativo para que adquieran una formación profesional útil, a efectos de su incorporación al trabajo. (46)

Y la realidad es que los errores del sistema educativo se cebaban con las clases más desfavorecidas para las cuales acceder a los estudios superiores y, eventualmente, a una mayor calidad de vida era casi impensable, como señala el mismo informe:

Al examinar la procedencia social de los estudiantes se observa que las posibilidades de acceso a la enseñanza media y superior son muy limitadas para los sectores sociales menos favorecidos. Así, por ejemplo, de cada 100 hijos de obreros agrícolas, sólo el 4,2 por ciento cursa estudios de nivel medio y el 0,2 por ciento estudios superiores. Parecido porcentaje, en lo que atañe a estudios superiores, corresponde a los hijos de obreros manuales (46)

La formación profesional que se ofrecía como la salida más atractiva para muchos jóvenes que no podían, o no querían, estudiar tenía un planteamiento defectuoso por su falta de flexibilidad como señala Batlle Vázquez y como vio el informe *Examen de la política educativa española*, llevado a cabo por la O.C.D.E. en 1986.

El hecho de que la L.G.E. fijase hasta los 14 años la edad para la escolarización obligatoria y no diera más salida que un bachillerato privado o una formación profesional defectuosa supuso que en los barrios más desfavorecidos, donde los padres con escasos recursos económicos no podían muchas veces costearse la educación privada de sus hijos, se sufriera la crisis general con más fuerza.

Este fue el caldo de cultivo que tuvo como consecuencia el que algunos jóvenes con edades comprendidas entre los 14 y los 16 años que terminaban sus estudios

obligatorios y no accedían a los grados superiores de enseñanza quedarán en una especie de limbo. Aún muy jóvenes para trabajar – la edad para mínima para acceder a un puesto de trabajo se había fijado en los 16 años – no tenían más salidas que contentarse con abusivos contratos de aprendizaje o, simplemente, pasar las horas con los amigos hasta que cumplieran la edad legal para poder acceder al mercado de trabajo.

En este momento, encontramos a un grupo poblacional de muchachos muy jóvenes que viven en los suburbios de las grandes ciudades que se ven excluidos social, política y económicamente de la sociedad contemporánea y que se empiezan a formar sus propias redes de apoyo y de inclusión y que ve en la delincuencia una salida a sus problemas.

La situación que se originó, llegó a generar una gran incertidumbre y fue uno de los problemas más acuciantes en las grandes ciudades. En una encuesta realizada por el grupo I.C.S.A. Gallup de 1980 y publicada en el periódico *El País* el 4 de diciembre, ante la pregunta de cuáles eran los principales problemas de España, la gente colocó en tercer lugar la inseguridad ciudadana (32%) sólo superada por los problemas del paro (88%) en primer lugar y el terrorismo (41%) en segundo (n. pág.). La repercusión de la violencia, sobre todo la violencia juvenil, era tanta que el periódico *La Vanguardia* dedicó una sección diaria al tema titulada “La Barcelona fuera de la ley” donde se recogían los sucesos cometidos por las bandas de jóvenes delincuentes. El título de la sección llama la atención de por sí, reforzando la idea de que los delitos cometidos por estas bandas juveniles fueran los únicos fuera de la ley o los más peligrosos. La realidad fue que los periódicos ofrecían esta imagen de los jóvenes, una imagen que en la mayoría de los

casos les deshumanizaba, centrándose en los delitos e ignorando las causas de los mismos.

Esta fue otra de las causas que llevaron a los directores a acercarse al cine quinquí. Muchos buscaban dar voz a aquellos que no la tenían, narrar sus historias en sus propias voces. A veces desde un punto de vista un tanto romantizado, un tanto como excusa y otro tanto como fábula que se ofrece con moraleja, la vida a la que se enfrentaron estos jóvenes delincuentes fue llevada a la gran pantalla para intentar explicar qué era lo que estaba sucediendo no sólo con estos delincuentes sino en la sociedad española del momento.

3. El cine quinquí

La importancia que tuvo el género quinquí hay que buscarla en que estas películas bien pueden presentarse como el resultado de haber sabido proceder a la dramatización del clima social que se vivía en España. Por un lado, las mismas se presentan a través de la idealización de unos personajes marginales que representan la libertad, el espíritu joven y libre, un concepto que en el momento de salida de una dictadura se ofrecía como muy sugerente. A esto hay que añadir la violencia contra las fuerzas de seguridad, una institución que no contaba con gran popularidad entre amplios sectores de la población que aún las relacionaban con la policía franquista y el hecho de mostrar escenas sexuales explícitas en un momento en el que ver desnudos en la gran pantalla aún era un tema tabú y, por tanto, atractivo para la audiencia.

Lo que resulta más interesante acerca de este género es que además de ofrecerse a mostrar una realidad que interesaban a los españoles – algo que demuestra la gran acogida que tuvieron y los éxitos de taquilla – fueron capaces de saber transmitir un elemento de crítica social, algo que había estado también prohibido hasta hacía bien poco. Precisamente por ofrecer el punto de vista de estos jóvenes marginales y hacerlo a través de elementos sugerentes muchas de estas películas se pueden caracterizar por ofrecer una crítica social de la realidad con una voluntad de cambio.

Estas películas se caracterizan por contar las historias de jóvenes delincuentes que generalmente provenían de familias con escasos recursos económicos y, en el peor de los casos, desestructuradas, golpeadas por el alcohol y las drogas y que se asientan en un entorno eminentemente urbano.

Podemos fijar en 1976 el inicio de las películas de esta temática con la proyección de *Perros callejeros* de José Antonio de la Loma, a la que siguen su segunda (1979) y tercera parte (1983); *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico 1* (1983) y *El pico 2* (1984) de Eloy de la Iglesia; *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura o *27 horas* (1986) de Montxo Armendáriz por nombrar algunas de las más significativas, aunque la lista es, con mucho, bastante más numerosa. Sorprende ver la variedad de directores que decidieron hacer incursión en el género quinqué. Junto a denostados como de la Iglesia y olvidados como de la Loma encontramos directores consagrados como Saura o en pleno ascenso como Armendáriz. Esto nos da una idea de la complejidad del género al que nos acercamos así como de la importancia que tuvo en su momento.

Para este estudio se ha escogido analizar las tres entregas de *Perros callejeros* de José Antonio de la Loma, *El pico 1 y 2* y *Navajeros* de Eloy de la Iglesia y *Deprisa,*

deprisa de Carlos Saura, aunque se mencionarán, de manera tangencial, la mayoría de las del género.

La crítica ha propuesto como tres de las características más relevantes de este género: su carácter de cine realista, ser un cine testimonial y su espacio marcadamente urbano (Trashoras, Payán). Posteriormente se van a analizar estos elementos.

3.1. Cine realista

El levantamiento de la censura en el cine español en el año 1977 a raíz del Decreto Ley 3071 y la libertad argumental tuvo varias expresiones en el ámbito cinematográfico. Los directores, que habían sufrido durante los últimos 40 años una férrea censura a la hora de acercarse a determinados temas, encontraron en ese presente el momento en el que poder expresar libremente su opinión. Una buena parte del cine español del periodo inmediatamente posterior a la transición tuvo una vertiente realista de claro contenido político (Lara 221). Los estudios de Carlos F. Heredero y Antonio Dopazo muestran el gran número de películas de contenido socio-político sobre el total de películas producidas en España entre los años 1975 y 1981, año en el que se produce un decaimiento para volver, tímidamente, a elevarse hasta 1985. Este hecho muestra la gran aceptación que tenían por parte de un público deseoso de poder acceder a una visión de la realidad que antes les estaba vedada.

Otra parte del cine de aquella época se enfocó en la vertiente del llamado “destape”. Por primera vez se podían exhibir en la gran pantalla cuerpos de hombre y mujeres, sobre todo mujeres, desnudos. Este destape tuvo su incursión con mayor o

menor intensidad en otros géneros fílmicos, el del cine quinquí, será uno de ellos. En el caso de de la Iglesia este destape resulta especialmente relevante como ha puesto de manifiesto Paul Julian Smith. En su capítulo dedicado al director vasco en *Laws of Desire*, Smith llama la atención acerca de cómo de la Iglesia subvierte los géneros tradicionales para afrontarlos desde un punto de vista del “otro”, en este caso el sujeto homosexual, pero manteniéndose dentro de la cultura de masas (134). Así, los sujetos de este “destape” se trasladan de los cuerpos femeninos de la mayoría de las películas del cine quinquí a los cuerpos de los dos adolescentes en *El pico*.¹⁴

Debemos enfatizar que uno de los grandes logros del cine quinquí fue poder hablar de la realidad de los españoles de a pie en una manera que les resultaba atractiva y ser capaces de incluir un contenido de crítica social que no resultaba moralizante sino que intentaba explicar una cotidianidad de la que eran parte.

A esa idea de realismo, de la cotidianidad, del día a día, se refiere Antonio Trashorras cuando analiza las películas de este género desde su experiencia personal del adolescente que era entonces, viviendo en Carabanchel: “puedo asegurar que cuando, de pequeño, salía a la luz del día, tras engullir en el cine de enfrente de mi casa películas como, por ejemplo, *Navajeros*, el panorama que me encontraba a muy pocas calles de distancia era, con muy leves diferencias, el mismito que acababa de presenciar en la sala oscura” (84). Esto resulta muy sintomático pues estas películas lejos de ser fábula moral

¹⁴ Las escenas rodadas en primeros y primerísimos planos del cuerpo de José Luis Manzano desnudo de cintura para arriba en *El pico* cuando está sufriendo el síndrome de abstinencia unido al sonido ampliado de su respiración entrecortada conlleva una fuerte carga erótica.

se ofrecían como representación de una realidad que ocurría en las calles a través de la vida novelada de los quinquis.

La idea de transmitir la realidad de lo que ocurría en los barrios de la periferia de las grandes ciudades hizo que algunos directores que realizaron incursiones en el género se dirigieran a estas zonas del extrarradio en busca de los protagonistas de sus películas. El actor a quien buscaban era aquél que pudiera encarnar en su persona al personaje que iba a interpretar y así, muchos de estos eran pequeños delincuentes. Este modo de proceder a la búsqueda de actores, que ya había sido realizado con éxito por el cine neorrealista italiano, pudo servir de inspiración a los directores españoles.

En el madrileño barrio de Vallecas encontró de la Iglesia a José Luis Manzano, que se convirtió en su actor fetiche para este tipo de películas (éste aparece en *Navajeros*, ambas entregas de *El pico*, *Colegas* y *La estanquera de Vallecas*) o a José Luis Fernández, “El Pirri”. En una entrevista, de la Iglesia, ante la pregunta de cómo descubrió a Manzano, recuerda:

[lo encontré] de la forma tradicional. Hicimos pruebas fotográficas, porque no había medios para más, a centenares de chicos, para todos los papeles de la película. Buscábamos chavales de barrio pero no queríamos que fueran auténticos delincuentes; no era el caso de *Deprisa, deprisa*. Nos interesaba encontrar una forma de hablar, de moverse, que solamente podían dar no profesionales, aunque luego algunos como José Luis o “El Pirri”, diera el salto a la profesión. Queríamos que tuvieran cierta proximidad física con los personajes. Pero insisto en que no buscábamos navajeros auténticos, que, al fin y al cabo, eran una

minoría. Simplemente a esos chicos que se buscan la vida como pueden (*Conocer a Eloy de la Iglesia* 146-47).

En una entrevista realizada a Eloy de la Iglesia y José Luis Manzano en el programa “Revista de cine” de Televisión Española en 1980 con motivo del estreno de *Navajeros*, éste también se desvincula de los jóvenes delincuentes explicando que él no tiene que hacer frente a esos problemas aunque sí conoce multitud de chavales en su barrio que pasan por la misma situación.

Pese a que de la Iglesia niegue que estuviera buscando a delincuentes y que Manzano no se sintiera parte de los mismos, el hecho de que tuviera que sacar del reformatorio a éste y a “El Pirri” pocos días antes del rodaje de *Navajeros* ponen sus palabras un tanto en entredicho. O quizás, hay que entenderlas desde la propia óptica de las películas, los chavales no eran delincuentes profesionales sino unos muchachos que tenían que “buscarse la vida” y no tenían otros medios a su alcance para conseguir dinero. Hay que recordar que muchos de estos jóvenes no tenía el graduado escolar, algunos, de hecho, nunca habían sido escolarizados; sabían apenas leer y escribir y esto en una situación de crisis económica limita, incluso más, las oportunidades de encontrar empleo haciéndolas prácticamente nulas.¹⁵

De la misma manera, Saura encuentra a sus protagonistas en los barrios en los que le interesaba rodar, en este caso, Villaverde. En una entrevista publicada en el programa de notas retrospectivas para el Teatro Nacional de Cine de Londres, Saura señala

¹⁵ José Luis Manzano, que no había sido escolarizado, no se pudo doblar a sí mismo en *Navajeros* y de la Iglesia tuvo que recurrir a un doblador profesional.

comparando a los actores de *Deprisa, deprisa* con los de otra película que había rodado años atrás, *Los golfos*:

it was surprising how little I knew a city in which I had spent the better part of my life, for the changes that had taken place during the last few years had completely modified its structure, even the language was different. In the outlying neighborhoods they spoke another way, with other trends. The result of this investigation was a new script that preserved some of the elements of the first and many different scenes and dialogues. From the interviews we had with hundreds of kids, we selected some belonging to the same neighborhood, because I wanted them all to speak the same way, with the same slang in their speech, and that they be friends if possible (D'Lugo 164).

Esta necesidad de Saura de que sus actores hablasen con el mismo argot tuvo especial relevancia a la hora de que estos muchachos se vieran como parte de una comunidad, elemento al que antes hacíamos referencia. Gerard Imbert en *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)* habla de la necesidad que hubo en la España de la Transición de generarse un discurso desde el que fabricarse una identidad. Entre los jóvenes, para Imbert, esta necesidad fue más fuerte y les llevó a definirse con lo que los directores de las películas quinquis llamaban como su jerga, aquello que para de la Loma, de la Iglesia y Saura, era tan importante para dar veracidad a su cine y que no se podía aprender. Pero hay que tener en cuenta que esta forma de hablar, este discurso también refleja el lugar desde el que se

enuncia. “Al proclamar mi identidad, al exhibir mis signos distintivos, al decir lo que soy, estoy diciendo desde dónde hablo, identifico mi lugar en tanto que actor social” (74) nos dice Imbert. Parece que de lo único que estos muchachos pueden apropiarse y dominar es el uso de su propia jerga, un lenguaje que les defina y les identifique como iguales entre ellos, entre los desubicados y, entre ellos, formar su propia comunidad.

Volviendo al caso de Saura era cierto que éste sí que buscaba en sus personajes a los verdaderos sujetos del lumpen madrileño. Tal hecho lo prueba que el actor que iba a interpretar a Pablo murió acribillado a balazos por la policía poco antes de empezar el rodaje.

El tercer director del género de las películas que se van a analizar también buscó auténticos delincuentes para los protagonistas de sus películas aunque ahora, en Barcelona, en el barrio de La Mina. De la Loma quería para sus *Perros callejeros* que Juan José Moreno Cuenca, “El Vaquilla”, se representase a sí mismo en esta versión novelada de la vida del quinquí. Sin embargo, también antes de comenzar el rodaje, Cuenca fue internado en prisión y los planes de de la Loma quedaron frustrados. Pero esta desavenencia se tornó virtud, pues este hecho le llevó a dar el papel a Ángel Fernández Franco, un joven amigo de Cuenca y del mismo barrio que tenía tal desparpajo que acabó convertido en un fijo para el director catalán.

Desgraciadamente, estos actores, como los personajes que interpretaban, tuvieron un final trágico. Fernández Franco, protagonista de las tres entregas de *Perros callejeros* muere de SIDA a los 29 años poco después de haber conseguido el tercer grado para salir de la cárcel; el “Pirri”, es encontrado muerto a los 23 años de una sobredosis en la carretera de Vicálvaro a San Blas; José Luis Manzano muere también de manera trágica

cuatro años después que José Luis Fernández, antes de haber cumplido los 30 años y tras haber pasado por la cárcel y haber estado enganchado a la heroína. Juan José Moreno Cuenca, “El Vaquilla”, también fallece, de cirrosis, portador igualmente del VIH y a los 42 años. Y parece que este malditismo se cierne no sólo sobre los protagonistas principales, los muchachos de los suburbios, sino que buena parte de los castings de las películas mueren por motivos relacionados con las drogas o por reyertas con la policía. De la Iglesia recuerda en una serie de entrevistas cómo para él sería muy difícil hablar de *Colegas* ya que “casi todos hoy están muertos, incluso el actor que hacía de hermano pequeño, y la única que queda es Rosario” (*Conocer a Eloy de la Iglesia* 150) algo que también sucede con los actores del reparto de *El pico*, *Perros callejeros* y *Deprisa, deprisa*.

Los personajes que estos actores interpretan, pese a estar muy alejados de los héroes tradicionales, causaron gran simpatía entre la audiencia. El espectador congeniaba con ellos ya que representaban esa búsqueda de libertad tan en boga en el momento y que, en cierta medida, se presentaba como metáfora de la búsqueda de la libertad que la sociedad española había ansiado durante los cuarenta años de dictadura. Pese a que en las calles se encontrasen con ese problema que, como vimos, situaba entre sus mayores preocupaciones, el gusto por lo prohibido le hacía acercarse a las salas de cine.

Ejemplo de la gran acogida que tuvieron estas películas es la casi inmediata secuela de la mayoría de ellas y la considerable recaudación que alcanzaron. *El pico*, por ejemplo consiguió llevar a las salas a casi un millón de espectadores y recaudar la considerable cifra de 221.884.538 pesetas (como se suele decir “de la época”) (Trashorras 102). También tuvieron gran repercusión *Deprisa, deprisa* con 794.798 espectadores y

una recaudación de 123.352.995 y *Navajeros* con 320.741 espectadores y 38.909.708 de recaudación (Martínez 82). En el caso de estas últimas conviene notar que ambas fueron declaradas como películas de “especial calidad”, lo que suponía una subvención del 10% de su presupuesto (Martínez 80). Además, se debe señalar que cosecharon éxitos por parte de la crítica: *Deprisa, deprisa* ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín y Luis Irizondo (que representa el papel de guardia civil y padre de José Luis Manzano en *El pico*) fue premiado como mejor actor en el Festival de Cine Ibérico de Burdeos por su papel en esta película. Que Carlos Saura fuera reconocido por su trabajo no puede extrañarnos ya que en aquel momento ya era un director de prestigio. Lo que llama nuestra atención es que *Navajeros* fuera declarada película de “especial calidad”, *Colegas* (película también inscrita en las series de cine quinqu aunque en este capítulo se ha decidido no estudiarla) fuera galardonada como Mejor película en el Festival de Tomar y un actor que aparece en *El pico* fuese premiado. Más aún sorprende este hecho si tenemos en cuenta que la mayoría de la crítica denostaba en sus reseñas las películas de de la Iglesia como ha puesto de relieve Smith (“Eloy de la Iglesia’s Cinema of Transition”). Estos hechos ponen de evidencia no sólo el ataque que en el momento sufrió el director vasco sino también la calidad de su cine como estudios posteriores han venido a demostrar (Smith, Hopewell). Creo que esa idea de calidad puede ser extrapolada al mismo género de las películas quinquis. En un primer momento fueron entendidas como películas comerciales donde se intentaba atraer al espectador a través del sexo y la violencia. Sin embargo, la crítica ha entendido posteriormente cómo estas películas recrean una atmosfera compleja que muestra una realidad que interesaba a los españoles

y ello desde un punto de vista atrayente, como esperamos que este capítulo este demostrando.

González del Pozo en su artículo “Cine quinquí. De la austeridad de la forma a la denuncia social”, pone de relieve cómo “este cine interesa al público por la cercanía con los espectadores, [pero] también por el carácter transgresor que rezuma en los comportamientos de sus protagonistas y por un cierto aire de romantización del anti-héroe de barrio que intenta salir de su contexto a base de lucha” (8-9). El tema era tan sugerente y la acogida por el público fue tan positiva que, de hecho, no sólo el cine se dedicó a idealizar narrativamente las vidas de estos jóvenes sino que muchos grupos de música dedicaron canciones a estos jóvenes pandilleros.

Joaquín Sabina se refiere a “El Jaro”, joven delincuente en el que se basa la película *Navajeros*, como “macarra de ceñido pantalón, pandillero tatuado y suburbial” y Los Chichos a “El Vaquilla” con un romántico “alegre bandolero”. Y ponen de relieve el origen desgraciado de los mismos – “El Jaro” “hijo de la derrota y del alcohol, sobrino del dolor, primo hermano de la necesidad” – que roban porque fue eso fue lo que aprendieron porque “sólo vio lo malo” pero que tienen un gran corazón, “de lo que robas repartes el dinero” predicando de “El Vaquilla” a la especie de moderno Robin Hood. Así, se idealiza su vida errante y su amor por la libertad. De hecho, Los Chichos y también Los Chunguitos o Bordón 13 pusieron la banda sonora a las películas de este género con su idealización de la rebeldía de barrio.¹⁶

¹⁶ Isolina Ballesteros en su artículo “El desplazamiento del centro y la dispersión de los márgenes en dos películas de la Transición: *Gary Cooper que estas en los cielos* (1980) y *Deprisa, deprisa* (1980)” resalta la importancia de la banda sonora de estas películas de raíz flamenca para incidir en el desplazamiento en el que se encuentran los protagonistas de las mismas.

Este imaginario llega incluso a los tebeos y ahí tenemos a Makinavaja, un pequeño delincuente de barrio que pasa sus días en un bar del barcelonés Barrio Chino. Para tener en cuenta el gran éxito con el que contaron este tipo de personajes se debe destacar que Makinavaja, que empezó como una tira cómica que salía publicada en la revista semanal *El Jueves* llegó a ser compilada en un libro propio. La trama llegó a llevarse al teatro (1989), a inspirar dos películas: *Makinavaja, el último choriso* (sic) (1992) y *Semos* (sic) *peligrosos* (uséase (sic) *Makinavaja 2*) (1993) y una serie de televisión (1995) con Pepe Rubianes, Florinda Chico, Lázaro Escarceller y Pedro Reyes entre los actores principales.

No obstante, hay que poner un poco en cuarentena esta idea del héroe romántico. Isolina Ballesteros critica la mirada un tanto paternal que tenían directores como de la Loma o de la Iglesia. En su opinión, estos provenían de una clase cultural y socioeconómica distinta así como de una generación anterior que les daba quizás cierto estatus de superioridad frente a sus personajes (34). De la misma manera Trashorras critica esta mirada un tanto romantizada del pandillero y recalca que el problema de esta juventud era que habían sido dejados de lado por una sociedad más preocupada en mirar hacia el futuro y olvidar cuanto antes el pasado más inmediato y sus frutos más aciagos.

El propio Moreno Cuenca en la película basada en su autobiografía *Yo, el Vaquilla*, que incluye extractos de entrevistas, declara que entendía el rechazo que su pandilla de chavales provocaba a los más mayores del barrio. Según él no eran más que unos niños (él tenía 13 años) y ocasionaban más problemas que cualquier generación anterior había provocado.

Creo que la razón de esta romantización la explica De la Iglesia:

al cabo de los años he llegado a la conclusión de que los protagonistas de toda película se acaban adueñando de ella, de que por muy crítico que uno quiera ser con un estrato social, éste acaba justificado. Dando un salto adelante, creo que en el fondo, *El pico* acaba siendo, incluso contra nuestras intenciones, una apología de la droga (Aguilar y Llinás 111).

Pese a la visión crítica a la sociedad que se buscaba dar llevando a la pantalla la dura vida de estos chavales, en el fondo, el malditismo, las carreras, los robos, la vida fácil resultaba demasiado sugerente. Y así, mal que les pese a los directores, algunas sirvieron de inspiración y “El Jaro” reconoció haber aprendido a hacer un puente a un coche después de haber visto *Perros callejeros*. Aunque todas las películas incluyeran explícitamente este mensaje de crítica social, como se verá más adelante, el hecho de que la narración se basara en la violencia, el sexo y la huida como líneas argumentales que resultaran sugerentes al espectador hizo que, a veces, el mensaje final se diluyera y, en muchos casos, se convirtiera en su opuesto para acabar funcionando como apología de aquello que buscaban criticar.

Hay que dejar claro, aunque sea obviedad el decirlo, que estas películas no se refieren al grueso de la población joven que poblaba las afueras sino a un sector minoritario que había carecido de lo más básico y buscaba en el crimen una forma de obtener aquello que quería de manera inmediata.

Con esta precaución llegamos al segundo elemento característico de este género.

3.2. Cine testimonial

La mayoría de las películas del género se inician con una cita explícita de que lo que se va a contar es testimonio de la realidad que vive la sociedad española del momento. Así en *Navajeros* se explicita: “todo o que se cuenta en esta película sucedió en la realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta reconstruir la historia. Algunos de sus protagonistas fueron también los autores de los hechos representados, hablan en su propia jerga y en sus propias voces. Era el único modo de hacer posible esta película” (1’). De la misma manera en *Perros callejeros*, de la Loma advierte: “esta historia está basada en hechos reales aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen” (1’). E, incluso en *El pico*, película más centrada en la problemática de la drogadicción que en la delincuencia juvenil: “esta historia está inspirada en hechos reales, recreados libremente por la imaginación de sus autores” (1’).

Los directores reiteran la inspiración realista de sus películas pero también recalcan que no estamos ante documentales sino una ficción que pretende recrear la vida de estos muchachos. Sin embargo, más que su vida, a lo que considero que se le da importancia es a la raíz del problema, a las causas que les han llevado a la delincuencia.

El inicio de *Perros callejeros* nos presenta imágenes de una gran ciudad, que aunque en principio pudiera ser cualquiera, pues lo que aparece en escena son las avenidas, los grandes edificios, el tráfico de las calles, pronto se reconocerá como Barcelona cuando se muestre la Sagrada Familia. Y la ciudad se presenta como el lugar en el que tiene lugar esta delincuencia pues a la vez que se muestran las escenas más

violentas que aparecerán en la película, una voz en off nos informa de la problemática que se va a visionar:

Esto es lo que suele llamarse una gran ciudad, tiene sus anchas avenidas, sus casas señoriales, sus magníficos monumentos y sus problemas. Uno de esos problemas es el de la delincuencia juvenil y, dentro de ella un reducido grupo de menores entre los doce y los dieciséis años lanzados a una vertiginosa carrera de delitos hasta hace poco exclusivos de los malhechores más veteranos. Miles de coches robados y estrellados, asaltos a tiendas, robos de armas, atracos a parkings, gasolineras, incluso a bancos. Una escalada impresionante que ha producido un triste balance: el Pacorro, 14 años, muerto al ser sorprendido robando un coche; el Loquillo, 13 años, muerto de un tiro durante una fuga con coche robado; Pepe, el Majara, 15 años, muerto al asaltar un parking; el Maito, 15 años, muerto al estrellarse el coche robado que conducía su hermano. Frente a ellos hay que sumar las víctimas causadas entre las fuerzas del orden y las personas sobre las que ejercieron todo tipo de violencias. El problema existe, está ahí y no podemos volverle la espalda. Por desgracia no es el problema de un barrio, como algunos pretenden, ni de un distrito, ni siquiera de nuestra ciudad sino de todas aquellas que sufren los males de un incremento de población acelerado y sin control, de una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. Nadie debe sentirse personalmente aludido por lo que se relata en esta película pero todos estamos implicados en el problema y, en el fondo, todos somos culpables y a todos nos toca hacer algo por remediarlo, levantando el brazo

de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad, las posibilidades de redención de estos muchachos (2'-4').

Hay que notar que cuando se nos presenta el problema de violencia que se sufre en las ciudades y se especifica que el mismo no es peculiar de un barrio, lo que se muestran son las construcciones de pisos de protección oficial y las chabolas que poblaban las zonas del extrarradio barcelonés. Existe una dicotomía entre lo que el espectador escucha y lo que ve, lo que se le dice y lo que se muestra, una distancia que, en última instancia contribuirá a diluir la crítica social de las películas a favor de las escenas de sexo y violencia, más impactantes.

De la misma manera esta dicotomía se proyecta de los personajes, de los que se lista su carrera delictiva pero desde el entendimiento y la empatía. No hay una condena explícita a los delincuentes sino a los hechos que se cometen. Si bien se nos dice que los delitos cometidos deben ser castigados, también se hace hincapié en que estas penas deben ser aplicadas desde el entendimiento y la compasión. Se plantea el común de la sociedad como la responsable de la situación que ha hecho que estos muchachos perdieran sus vidas a edades tan tempranas y que, por tanto, es responsabilidad de la propia sociedad remediar la situación que ha creado. También resulta interesante notar el hecho de que aquéllos no son las únicas víctimas pues los propios ciudadanos son los que sufren los delitos en sus propias carnes. Esto resulta de especial relevancia pues las películas quinquis se caracterizan sobre todo por ofrecernos el punto de vista de los delincuentes pero nunca el de estas víctimas anónimas que son robadas y algunas de las cuales llegan incluso a perder su vida. La razón a este hecho debemos encontrarla en el

poco respaldo con el que contaban los cuerpos de seguridad estatales, como se dijo anteriormente.

Pese a la idealización de la vida de estos quinquis, en escenas donde se relata la subida de la adrenalina, el dinero fácil, la vida al límite... las películas de este género introducen generalmente un elemento exterior al ambiente en el que estos se mueven para reforzar la idea de crítica social que subyace en todas las películas. Tanto en *Los últimos golpes de "El Torette"* como en *Navajeros* ésta será la figura del abogado; en *Perros callejeros 1*, contra todo pronóstico un miembro de la policía y un cura de la protectora de menores, y en *Perros callejeros 2* la del propio director, de la Loma, interpretado por Fernando Almada.

En *Navajeros*, el personaje que interpreta José Sacristán es un periodista que busca entrevistarse con "El Jaro" para conocer la razón de su comportamiento y así, tras acciones de violencia, nos recuerda la relación entre el delincuente y la capacidad económica de los padres: "de los jóvenes delincuentes detenidos en el último año sólo un 2% vivía en zonas urbanas lujosas, un 5% en barrios bien situados socialmente, un 19.5% en casas de tipo medio, el 73.5% restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total, el 88% de los menores detenidos eran hijos de obreros manuales".

O el origen humilde de los mismos:

en cuanto supe que "El Jaro" había vuelto al reformatorio sentí una gran curiosidad para entrevistarme con él, en primer lugar para hacer ese reportaje sobre la delincuencia juvenil, siempre repetido, siempre incompleto, volveré al barrio de donde él salió y no me quedará más remedio que insistir otra vez en esas

cosas que a los listos oficiales les parecer tan tópicas, tan esquemáticas y tan obvias (67’).

Esta interpelación parece una llamada directa al espectador, para que se aleje de esos “listos oficiales” y entienda que tiene frente a sí una problemática compleja que se debe tratar de manera urgente.

De la misma manera, la periodista en *Los últimos golpes de “El Torete”* busca a “El Torete” y a “El Vaquilla” para entrevistarlos, ofrecerles la oportunidad que la sociedad les negó y escuchar de sus propias voces la historia de su vida. Historia que, no obstante, ella se encarga de novelar para su público radiofónico y así nos da una breve biografía de “El Vaquilla” desde la llegada de los padres al Campo de la Bota hasta sus inicios delictivos simplemente por carecer de guarderías o colegios en el barrio y juntarse con, como se suele decir, “malas compañías”.

Deprisa, deprisa es la única película que carece de ese personaje que se presenta como alteridad de los quinquis y que, en última instancia, los justifica. El único personaje que se podría entender como externo al grupo es el de Ángela que entra a formar parte de la banda por su condición de novia de Pablo, no porque tuviera una carrera delictiva previa o les uniera una relación de amistad anterior. De hecho, es la única que tenía un trabajo; la primera vez que la vemos es trabajando en un bar de camarera. Pablo la inicia en esta carrera enseñándole a disparar en un descampado y su inclusión en el grupo es, al principio, cuestionada por Sebas, quien no quiere que participen mujeres en los atracos. Algo a lo que acabará accediendo finalmente cuando le convenzan Pablo y “El Meca”.

No obstante será Ángela la que cargue con la primera muerte del grupo, muerte que se podría haber evitado ya que en el momento de la huida le pide a Sebas que vuelva donde están los conductores de un camión blindado que acaban de atracar y, bajándose del coche, dispara a uno de ellos, que estaba huyendo, por la espalda. Ángela será también la única que sobreviva al último atraco. La escena final de la película la muestra alejándose del piso que compartían todos ellos, y donde acaba de morir Pablo. De fondo suena “Me quedo contigo”, una canción que se repite constantemente en la película y simboliza el amor que Ángela y Pablo se profesaban, algo que contrasta con la escena de su partida. La única que sobrevive es aquella que decidió entrar voluntariamente en el grupo de delincuentes y además ésta desaparece con el dinero robado.

La figura de Ángela nos invita, por tanto, a pensar que la intención final de Saura no es realizar un alegato moral en contra de la opción vital de estos personajes, sino simplemente acercar al espectador a una realidad cercana y desde el punto de vista que nunca ofrecen las noticias: el de los delincuentes. De esta manera lo ha notado D’Lugo para quien el punto de vista privilegiado en *Deprisa, deprisa*, como ya lo fue en *Los golfos*, es el de los delincuentes, ahora incluso de manera más rotunda, ya que no se tenían que pasar las barreras de la censura y no se exigía ninguna justificación moral a las acciones de los personajes (166-67). Sin embargo, el hecho de que el punto de vista privilegiado sea el de los delincuentes o que los personajes no reciban un castigo no debe entenderse como ausencia de crítica social. El problema sigue ahí, puesto de manifiesto en la vida de los jóvenes y se hace patente cómo la sociedad sufre las consecuencias de la violencia. En la escena del robo al banco vemos como una mujer que estaba hablando por teléfono es disparada por la policía que falla al intentar acertar a los atracadores. La

crítica social continúa presente, lo que no existe es la victimización de los adolescentes que aquí han elegido su propio camino.

Me parece muy acertada la reflexión que hacen Hernández Ruiz y Pérez Rubio en *Voces en la niebla, el cine durante la transición española* para referirse a la aparición de estos personajes en el cine: “más allá de las intenciones discursivas [...] algo había cambiado el ámbito de la representación, puesto que las pantallas otorgaron un protagonismo a un submundo que otrora invocara sólo para su condenación eterna: chulos, prostitutas, proxenetas, buscavidas salieron del infierno e invadieron las pantallas” (45). Lo importante no es ya que ahora se muestren personajes que antes quedaban silenciados sino cómo estos se resemantizan. Los espacios que encontramos ahora recobran una significación de condena no querida, el joven no es culpado sino que se intenta comprender del pasado del que vino al presente que representa.

La crítica ha considerado que las voces en off nos presentan el punto de vista del autor (Trashorras 91) que nos pone en alerta frente a las dificultades de la vida de los quinquis y actúa de constante recordatorio a la hora de entender sus hechos delictivos como productos de un ambiente negativo. Sin embargo, creo que lo que más enfatiza esta idea de perdición es el final trágico que acompaña a todos los personajes. Después de que el espectador haya sido partícipe de sus andanzas, tras suscitar la empatía con el personaje, éste acaba en la mayoría de las ocasiones muerto. Algo que pone de relevancia la necesidad de una pronta actuación social pues ése es el destino trágico que aguarda a los muchachos de la calle y la inactividad por parte de las instituciones no hace sino apartar el problema.

No obstante, se debe notar que el hecho de que los jóvenes mueran como consecuencia de sus acciones puede suponer, para algunos, cierta justicia a los delitos que han cometido. Así, no nos debe extrañar que, a la vez que se presenta la crítica social y una voluntad de cambio explícita, al hacerse desde el placer morboso que provocan las escenas más violentas y sexuales – a las que el espectador no tiene acceso en su vida cotidiana – unido a esa idea de justicia, el resultado, triste y paradójico, sea que terminen siendo aquéllas las escenas con las que se quede el espectador cuando finaliza la película, desdibujando así su mensaje político como se apuntó anteriormente.

3.3. Cine urbano

De la misma manera que se resemantizan los personajes de ese submundo, también los espacios que habitan se van a ver ahora desde una nueva perspectiva: como el caldo de cultivo, el lugar propicio para que aparezcan los delincuentes. Ya se notó cómo la voz en off de la primera entrega de *Perros callejeros* o la voz de la periodista en la tercera y en *Navajeros* hablan del “barranquismo vertical de los barrios extremos”, el lugar donde muchos jóvenes no encuentran más opciones que la delincuencia; donde “no ha habido tiempo para edificar escuelas ni guarderías” y donde los niños se reúnen en las calles y aprenden los unos de los otros a “reventar coches, a hacer puentes, a dar el primer tirón” (*Los últimos golpes de “El Torete”* 85’).

Debemos realizar un inciso y establecer una diferencia entre la doble problemática que se trata dentro de las películas quinquis. Por un lado, tenemos aquellas a las que se ha hecho principal referencia: las que reflejan la vida de los jóvenes de

barriadas marginales del extrarradio. Pero por otro, también hay que considerar las que se centran fundamentalmente en la problemática de la droga. Ambas encuentran en lo urbano su principal escenario pero, en el primer caso, lo que prima son las afueras mientras que en el segundo nos adentramos en barrios de clase media, de familias incluso acomodadas, y la ciudad se muestra en su totalidad (quizás para resaltar el hecho de que el problema de la droga no es sólo un problema de los excluidos sino que cualquier individuo, independientemente de su clase social, puede caer en este problema).

Se va a analizar el espacio urbano en el que se desarrollan estas películas partiendo por tanto de esta distinción. En algunas, no obstante, aparece una hibridación entre ambas problemáticas.

3.3.1. Espacios de las afueras

Cuando hablamos de marginalidad hay que puntualizar que nos referimos a ella desde una doble perspectiva: estos sujetos viven en los márgenes, en un margen no sólo metafórico – alejados de la sociedad, desplazados de ella como se hizo patente al inicio de este capítulo – sino también físico y espacial, en los márgenes de la ciudad, donde ésta casi pierde su nombre.

Los barrios en los que transcurre la acción son fundamentalmente estos espacios de las afueras: chabolas que fueron construidas con las prisas de solventar un problema de habitabilidad inmediato o los grandes edificios de viviendas que, para paliar el problema del chabolismo, construyó la Administración franquista en los barrios circundantes y que, sin embargo, no hicieron sino agravar la marginalidad al ser

prácticamente diseñados como guetos; y, cerca de ellos, los descampados que sirven como punto de encuentro entre los jóvenes. La localización de la acción en estos espacios resulta llamativa. Al inicio de *Perros callejeros* se llamó la atención del espectador acerca de que la problemática de esta juventud no era exclusiva de los barrios del extrarradio de las grandes ciudades; sin embargo, tanto *Perros callejeros* como *Navajeros* tienen una predilección por estos espacios como aquellos en los que transcurre la acción.

Estos barrios se plantean de una manera muy interesante donde podemos diferenciar las estructuras que el espectador observa y la práctica que hacen de esos lugares los jóvenes quinquis que los habitan. Para entender esta dicotomía resulta fundamental que nos remitamos al geógrafo francés Michel de Certeau, quien en su libro *The Practice of Everyday Life* llama la atención acerca de la diferencia entre dos conceptos fundamentales con los que entender la relación que tenemos con nuestro entorno: espacios y lugares. Un lugar es “the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence” (117); un lugar se define, por tanto, como “an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability” (117). Los lugares donde se desarrolla la acción serían, por tanto, las chabolas o los edificios de protección oficial donde viven muchos de estos jóvenes. El espectador, cuando ve estos lugares, lo que percibe son construcciones de hormigón o uralita, situados en las afueras de la ciudad, bastante feos estéticamente, resistentes en cierta manera y que sirven como vivienda a sus habitantes. Por otro lado, de Certeau, diferencia estos lugares de los espacios que estarían “composed of intersections of mobile elements” (117). Es decir, de la misma manera que el espectador observa unos edificios que sirven de vivienda a los habitantes lo que está observando es un ir y venir de

delincuentes y policía, reyertas, trapicheos con drogas y delitos. El lugar que debería ser el de la habitabilidad se convierte, en su práctica en el espacio del delito. Los jóvenes conocen esta realidad y será conforme a este entendimiento como se relacionen con el entorno y como se establezcan relaciones entre los habitantes de estas zonas urbanas entre sí.

Cuando nos acercamos a las relaciones que se dan entre el espacio y las relaciones sociales y de poder esta diferenciación entre lugar y espacio resulta fundamental. Edward Soja en *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, plantea que “the organization, and meaning of space is a product of social translations, transformations, and experience” (80). Es decir, en el espacio donde los jóvenes se mueven, que hemos visto que es el espacio del delito, la única manera posible de relacionarse será aceptando que el espacio se configure como tal y que conforme a la lógica del delito se establecen las relaciones sociales, dándose una conexión entre “spatiality and being” (119). El barrio no es tanto el lugar donde se vive sino donde se sobrevive trapicheando, respetando a los delincuentes que uno tiene por encima en una cadena de poder que, de no respetarse, tiene consecuencias desastrosas como demuestra el final de la primera entrega de *Perros callejeros*.

Esto hace que los muchachos sean desplazados por segunda vez dentro del entorno suburbial. Tampoco pueden tomar el control de ese espacio urbano en el que viven y, así, hacen suyo, se apropian, de los descampados, los cuales se convierten en espacios de reunión.

Tanto en *Navajeros* como en *Colegas* y también, en *Perros callejeros* vemos a los jóvenes quinquis reunirse en estos espacios que Lefebvre consideraría absolutos por la

ausencia de cualquier elemento. Son espacios donde socializar pero que resultan imposibles de dominar al no haber nada que reclamar como propio. Los jóvenes quinquis carecen de un lugar en el que inscribirse, que hacer suyo.

Si analizamos el descampado donde se reúnen “El Jaro” y su banda en *Navajeros* la desolación alcanza su apogeo. En los planos que recogen sus reuniones vemos cómo se vislumbra al fondo la ciudad, con sus altos edificios, pero lo trágico es que el espacio que queda cerca, justo debajo de la loma donde se encuentran, y que es el del cementerio civil de Madrid, algo que parece como recordatorio constante del destino que les acecha.

En la misma película hay una escena que cobra especial relevancia para comprender la situación de desplazamiento en la que se encuentran estos jóvenes. “El Jaro” vive con una prostituta mejicana que es también su amante. Después de haberse escapado del reformatorio, vuelve a este apartamento, lo único que puede ser considerado un hogar para él, y se acerca a fumar un cigarro y mirar por la ventana. Ante la pregunta de ella a qué es lo que hace, él la responde que simplemente mirar, “me enrolla cantidad ver tantas luces, tantas calles. Joder qué de gente hay por el mundo ¿verdad? ¿A qué se dedicarán? ¿Qué coño harán para comer?” (72’). Esta escena que nos muestra la ciudad al fondo desde otro punto de vista trae a nuestro recuerdo el influyente capítulo “Walking in the City” de Michel de Certeau (con las diferencias fundamentales, claro está, de la visión desde un cuarto piso de un edificio de viviendas y la planta 110 de las malogradas Torres Gemelas). Lo interesante es, sin embargo, ver cómo la dominación desde la altura es mostrada desde uno y otro punto de vista.

De Certeau señala la importancia de esta visión de pájaro que se posee cuando se está en un lugar elevado y lo privilegiado de la nueva posición (92). La altura permite una

lectura del espacio que queda representado ante nosotros y esta lectura se muestra como ejercicio de poder. Se tiene ante uno la totalidad de una cosmología que interpretar y el poder de hacerlo, el sujeto que mira no es ni autor ni espectador, sino que queda convertido en un voyeur (93). No obstante, en el caso de “El Jaro”, este poder no existe. No existe la distancia que pueda permitir una lectura sino que el muchacho se cuestiona por la vida de la gente y de manera automática la compara con la suya.

A esa frase seguirá un breve diálogo en el que “El Jaro” se sincera con la mejicana y le diga que cree que él ha nacido para robar, que no sabe hacer otra cosa y que ése es su destino, profetizando el fin que tendrá.

El mismo punto de vista del voyeur otorga Saura a sus personajes en el único momento de la película en el que se distingue la ciudad en su conjunto. En un plano largo aparece Madrid al fondo y los jóvenes, en lo alto de una loma, se empiezan a preguntar por la vida de los conductores que circulan por las carreteras que se distinguen ante la ciudad, rodeándola. “El Meca” crea una narrativa para ellos y los piensa como la gente de clase media que vuelve a sus casas después del trabajo: “están como locos por llegar a casa, que la mujer los abra la puertecita, los de un besito, los pregunte, ¿qué pasa, Juan, qué tal el trabajo? Y el tío, todo sudando, ‘bien, bien, un poquito cansado’; luego le enciende la tele, ya los niños, ya está el lío armado, se lía a bofetadas con el niño, que si te voy a dar un guantazo... yo los mataba” (101’) encuadrándolos en una vida insulsa, sin ningún interés. Precisamente será esta vida de la que quieran alejarse pues la decisión que toma Pablo es irse al mar y anima a sus compañeros a que se le unan en ese escape.

De nuevo se produce una separación entre los otros, aquellos que pertenecen a sus ojos a la sociedad, aquellos que tienen trabajos y una familia como los pobladores de la

ciudad mientras que ellos se saben los desplazados, los que no pertenecen ni a esa sociedad ni a la ciudad que se vislumbra. Así, la única salida que les queda es, de nuevo, la huida.

Se debe notar que este punto de visión privilegiado le ha sido dado a un voyeur marginal, alguien que no tiene posibilidad de apropiarse de ningún espacio nos ofrece ese punto de vista privilegiado aunque él mismo no sea capaz de leerlo ni interpretarlo. Parece que tanto de la Iglesia como Saura están dejando que los personajes marginales nos ofrezcan su propio punto de vista algo que no deja de ser paradójico pero que a la vez permite al espectador acercarse a su propio espacio urbano desde el punto de vista del que queda excluido.

Otro hábitat natural de estos chavales es la carretera. Las persecuciones de la policía, los tirones, el robo de coches para cometer delitos... la velocidad como única finalidad. Y, de nuevo, se muestra como un espacio que resulta imposible de ser apropiado. Entendamos estos espacios como no-lugares según la definición que de los mismos propone Augé, aquellos que “cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity” (77-78) a diferencia de cómo se presenta la calle, por la que los muchachos suelen pasear con la intención de juntarse unos con otros, de formar su pequeña comunidad.

Siguiendo la diferenciación de Augé, estos jóvenes no son viajeros (que viajan con la idea de conocer nuevas cosas, acceder a lugares diferentes) ni pasajeros (que van a un lugar concreto) simplemente huyen, la carrera por la carrera, el moverse como forma de escape. Y esto es precisamente lo que convierte a la carretera en un no-lugar. No se están tomando direcciones para ir a un lugar determinado, no se leen las señalizaciones

como mapas en el que el individuo elija dónde dirigirse – como se predicó de aquellos que iban en los coches a su casa – sino que la máxima es la huida sin importar a dónde sea. Las escenas de la carretera son lugares privilegiados en todas las películas del cine quinqueni excepto en *El pico* donde, como se verá, el espacio fundamental de la acción son las calles bilbaínas y la ciudad en su conjunto también por tratarse de la problemática más concreta de las drogas frente a la delincuencia que exponen el resto de películas aquí analizadas.

Al inicio de *Deprisa, deprisa*, tras un barrido en plano medio de unos coches aparcados, la cámara se detiene en uno en cuyo interior se encuentran dos jóvenes, Pablo y “El Meca”, que están intentando hacerle un puente pero el carburador no funciona y el sistema no se enciende. El plano se corta y pasa a enfocar en la distancia a una pareja que sale de un portal; la cámara, que vuelve a un plano medio, enfoca a la pareja que, en medio de una conversación insustancial acerca de los planes del próximo sábado, se da cuenta de que les están robando. La cámara, que no privilegia ninguno de los dos puntos de vista, ni el de los chicos ni el del hombre, enfoca la escena en conjunto, siguiendo con un plano medio, lo que refuerza la confusión de la situación: el hombre golpeado el coche para intentar hacer salir a los ladrones y estos, completamente tranquilos, intentando que el sistema del coche se encienda. La escena se torna violenta, los insultos se cruzan y Pablo, sin perder la sangre fría, saca una pistola para ahuyentar al hombre y a los vecinos que se han acercado a ayudarlo. La tensión se rompe cuando el coche arranca y Pablo le pide a “El Meca” que se apure, “deprisa, deprisa”. Esta será la línea que dará título a la película y que refuerza la inmediatez de la vida que los jóvenes viven al ser repetida varias veces por los personajes. Esta idea de inmediatez, de huida rápida, que hace que

los muchachos no puedan detenerse porque les expondría a ser arrestados por la policía, es lo que refuerza la carretera y el espacio del coche como no-lugar. Siguiendo de nuevo a Augé, vemos que lo relevante del hecho no es la catalogación de los mismos, sino lo que supone para los sujetos que se encuentran en este entorno: “a person entering the space of non-place is relieved of his usual determinants. He becomes no more than what he does or experiences in the role of passenger, customer or driver” (103). En este caso, lo que se está haciendo es un hecho delictivo y así es como van a ser considerados y como se verán ellos mismos, como simples delincuentes.

La delincuencia es lo que nos lleva a encontrar los últimos espacios que se muestran como constantes en las películas del género quinquí: la cárcel o el centro de menores como aquél a donde se encaminan, en el mejor de los casos, o el cementerio en el peor de ellos.

Recordemos que estos jóvenes son aún menores y, por tanto, no han cumplido la edad de entrar en la cárcel. Las quejas constantes por parte de las fuerzas del orden ante la protección que la ley da a estos muchachos se contrastan con las afirmaciones de los que dirigen los centros. La escasez de recursos para poder darles la atención necesaria hace que estos se conviertan en lugares de paso, donde uno entra y está hasta que se fuga y vuelve a delinquir. El padre Juan, en *Perros callejeros*, se pregunta “hasta cuándo vamos a seguir dándole la espalda a un problema que se puede solucionar con dinero” (94’) volviendo a resaltar el tema de la importancia de que la sociedad se involucre en este problema y resaltando el contenido de moral social que tienen las películas del género. Lo que es más, pese a no tener la edad penal mínima, estos jóvenes son enviados

en ocasiones a la cárcel como ocurre en *Navajeros* donde se reafirma la idea de que se les da por perdidos, son irrecuperables para la vida en sociedad.

Donde encontramos la cárcel como lugar fundamental de desarrollo de la acción es en *El pico 2*, en la cárcel de Carabanchel y, de hecho, a sus presos está dedicada la película. De nuevo, se trata de un espacio que se caracteriza por la imposibilidad de apropiación. La cárcel se muestra como el último lugar del desplazamiento de la sociedad. Todos aquellos que no siguen las normas para comportarse acaban reclusos en sus celdas. Aparece una jerarquía similar a la que vimos en el espacio los barrios suburbanos. De nuevo, quien detenta el poder es aquél que tiene el acceso a los bienes de consumo, en este caso, el acceso a la heroína. Resulta interesante cómo se vuelve a introducir el elemento de sexualidad en la cárcel a través del intercambio de este bien por favores sexuales. Para aquellos que no tienen espacio en el que inscribirse, con lo único con lo que pueden comerciar es con su propia corporeidad, con su cuerpo que se convierte en instrumento de intercambio para conseguir droga, negando de nuevo la posibilidad de apropiarse de un espacio a aquél que carece de cuerpo.

3.3.2. La ciudad en su conjunto.

Se ha analizado cómo los personajes de estas películas carecen de la posibilidad de realizar una lectura de la ciudad debido a la situación de subordinación en la que se encuentran. La distancia espacial unida a la marginalidad que representan los mismos personajes imposibilita que se pueda producir una lectura del entorno urbano y, por tanto, inscribirse en el mismo y reclamar un espacio como propio. Esta distancia espacial va a

tener un correlato en el plano temporal que, de nuevo, va a hacer imposible que se dé una lectura de los espacios urbanos incluso cuando se muestran frente a ellos. El caso más significativo es la escena que transcurre en *Deprisa, deprisa* cuando los muchachos se encuentran visitando el Cerro de los Ángeles.

La escena se inicia con un plano largo en el que quedan enfocadas en primer término unas figuras religiosas que aparecen en actitud de rezo y, al fondo, se levanta el monumento al Sagrado Corazón de Jesús, monumento levantado por el régimen franquista como respuesta a la destrucción del original durante la Guerra Civil. Los personajes no se distinguen en un primer momento, sólo que escuchan sus voces que contrastan con lo imponente del monumento religioso e impactan aún más por lo que van a empezar a narrar en esta localización: la primera vez que fueron pillados en un acto delictivo. (30') Una vez que los personajes empiezan a contar sus historias, el plano cambia y nos encontramos con un plano medio en el que aparecen los cuatro personajes principales: Pablo, Sebas, Ángela, "El Meca" y la compañera de este último. Saura presenta entonces la vida de estos jóvenes dejándoles que sean ellos los que hablen mientras la cámara les sigue aunque de fondo, vigilando la escena, se distingue, de nuevo, el monumento al Sagrado Corazón de Jesús.

La historia de este lugar es desconocida para los personajes que se refieren al cerro únicamente como el centro geográfico de España. Cuando los jóvenes se acercan a las ruinas del monumento original leen entre risas que se trata de la cabeza de la imagen profanada del sagrado corazón de Jesús y para saber qué le había pasado les preguntan a dos señoras que se encuentran alabando el monumento y doliéndose ante el estado en el que se encontraba. La mujer les cuenta que se trata del sagrado corazón de Jesús al que

“fusilaron y dinamitaron los rojos durante la guerra” (33’). Los jóvenes de nuevo, entre risas, no saben de qué guerra les habla la señora y “El Meca” le responde encogiendo los hombros que “algo habrá hecho” (33’). Estas mujeres adultas son las que tienen capacidad de leer el monumento al conocer la historia cercana de España mientras que para los jóvenes el pasado se presenta totalmente desconocido y carente de interés. La inmediatez de la que se jactan de vivir se desarrolla también en el desconocimiento del pasado inmediato de la historia de España. Así, cuando inmediatamente después, viene la policía a pedirles la documentación, “El Meca” se queja de la ausencia de democracia en la que viven que permite a la policía criminalizarles por el hecho de ser jóvenes. Estas últimas palabras contrastan con su anterior afirmación. Bien es cierto que en ese momento los jóvenes no estaban haciendo nada fuera de la ley, pero aceptan que puedan ser objeto de sospecha por parte de la policía, de la misma manera que si el monumento había sido dinamitado sería porque algo habría hecho. La juventud ha interiorizado esa culpabilidad y bajo esta lógica se acercan al espacio que les rodea, desde la inmediatez de un presente delictivo.

Sin embargo, la película que realmente retrata otros espacios ciudadanos que ya no pertenecen a ese mundo de la marginalidad económica será en *El Pico*. Aunque estos se mostrarán también como marginales dentro de la lógica del momento postfranquista.

El Pico presenta por primera vez a su protagonista, Paco, cenando con su familia en una larga secuencia rodada con un plano fijo. De fondo, el discurso de toma de posesión de Felipe González nos sitúa la acción en el año 1982, el año en que se da por concluido el proceso de la Transición española. Lo que se podría ver como una tranquila

cena familiar queda alterada por la actitud dominante del padre de familia, comandante además de la guardia civil.¹⁷

De la Iglesia, aunque siguiendo dentro del género de cine quinquí y, de nuevo, con su actor fetiche, José Luis Manzano, no retrata ahora los suburbios madrileños sino una familia de clase media de Bilbao. Carlos Losilla ve este viraje en los personajes de de la Iglesia como un paso natural. La sensación de desencanto que se estaba dando en la sociedad española no afectaba sólo a los jóvenes de las familias más humildes sino que era un problema común y compartido por el conjunto de la juventud española y así ve que estos nuevos marginados

no son los hijos de la miseria y el hambre, pero sí de la represión, de la insatisfacción ante ciertas perspectivas vitales, del colapso absoluto del modelo familiar, del callejón sin salida al que han llegado las relaciones humanas en un universo frío e inhóspito, perfectamente simbolizado en ambos filmes por la desolación del espacio urbano en que se desarrollan (*Conocer a Eloy de la Iglesia* 71).

¹⁷ Se ha llamado la atención en repetidas ocasiones acerca de la dualidad que el título de la película tiene: hace referencia no sólo al pico, inyección de heroína, sino que es también diminutivo de “picoletto”, jerga que refiere a la policía. Quizás también es conveniente llamar la atención acerca de la arriesgada decisión de de la Iglesia de criticar abiertamente a la institución policial. Pese a que la censura ya había desaparecido desde finales de 1977, aún los directores mostraban reticencias para proceder a críticas abiertas a determinadas instituciones, como la monarquía, la policial o la militar. (Hopewell)

De ahí que ahora encontremos una variedad de espacios urbanos, ya que los nuevos marginados se presentan como representantes de la clase media e, incluso, media-alta, de Bilbao.

El Pico se abre con una panorámica de la ciudad que se presenta gris, construcciones de cemento sin parques en los que los jóvenes puedan socializarse y con un clima también gris. Los personajes se quejan constantemente de esa falta de sol, de luz, de que sea una ciudad en la que no pare de llover, donde los jóvenes no puedan “salir a hacer ejercicio” dice el padre. A este clima hostil en el que se presenta la ciudad hay que añadir que el protagonista es hijo de un guardia civil, emigrado con su familia por el destino de su padre. Esta situación, en un momento en que la banda terrorista E.T.A. no sólo está en su mayor apogeo sino que cuenta con el apoyo de la población, hace que Paco se sienta fuera de lugar, que vive en una tierra que no es la suya como él mismo reconoce y como otros muchachos se encargan de recordarle.

La opresión de la ciudad se traslada al espacio privado de la casa. La figura autoritaria del padre domina la relación familiar sin que pueda haber un diálogo entre padre e hijo. Ya habíamos visto en *Navajeros* cómo existía un rechazo a la familia como institución. Sin embargo, parecía que la misma no estuviera condenada, que todavía quedara una posibilidad de esperanza. “El Jaro” es hijo de una prostituta que lo va a traicionar por su chulo. Otro de los muchachos es hijo de gitanos y se muestra despegado del núcleo familiar. Sin embargo, en *Navajeros* parece que se dejase una puerta abierta a la esperanza a esta institución. En la escena final de la película de la Iglesia monta la muerte de “El Jaro” con escenas intercaladas del nacimiento de su hijo (*crosscutting*). Pareciera que, si bien, las generaciones que han crecido en la marginalidad se encuentran

destinadas a la tragedia, a las venideras aún les queda esperanza si la sociedad decide poner un esfuerzo por su parte e involucrarse en su protección.

Sin embargo, en *El pico*, esta esperanza se ha perdido. Si bien la primera parte termina con una posible reconciliación entre Paco y su padre, en la segunda vemos que Paco, que también ha formado su propia familia, repite los esquemas de la marginalidad. Se ha convertido en distribuidor de droga y chivato de la policía perpetuando la idea de que es imposible salir del estado en el que uno se encuentra.

Así, esta marginalidad, a la que se encuentran sometidos todos los personajes, ha hecho que hayan intentado crearse una identidad propia que es precisamente lo que ha configurado la identidad del quinquí a la que se ha estado haciendo referencia en este capítulo.

En este capítulo se ha buscado resaltar cómo el retrato de los espacios urbanos sirve a los directores del cine quinquí para poner de relieve la relación directa entre la exclusión y la delincuencia y manifestar la necesidad de los individuos de apropiarse de un espacio en el mundo, el *derecho a la ciudad* que predicaba Lefebvre. Algunos jóvenes de aquella época, que se encontraban en una situación de exclusión, vieron en la delincuencia una salida a sus problemas para poder inscribirse en un espacio propio y generar una comunidad en unión con otros delincuentes a través de unas prácticas comunes que les permitieran encontrar un espacio desde el que originar su propio discurso. La importancia de este cine pasa por que sus directores supieron transmitir una realidad cercana a los espectadores de una forma sugerente pero con una finalidad de cambio social que, no obstante, no caía en la moralina fácil. Pese a que este cambio no pudo alcanzar a los protagonistas de este género, el visionado de estas películas sirve

años después como advertencia de la necesidad que tenemos de buscar un espacio como propio y las trágicas consecuencias de no encontrarlo.

Capítulo 3: La ciudad habitada. Estudio del espacio urbano en la poesía de la Otra Sentimentalidad

1. Introducción

En los dos primeros capítulos de esta tesis se han planteado dos formas diferentes de acercarse al espacio urbano. Por un lado hemos visto como los habitantes de los suburbios madrileños lucharon a través de diferentes formas artísticas para reclamar el espacio en el que vivían y buscaron, de hecho, hacerlo habitable bajo distintas formas de participación que buscaban la reapropiación del espacio compartido. El segundo capítulo dio cuenta de la imagen que las películas de cine quinqu proponían de la problemática, aunque de manera un tanto idealizada ya que muchas veces se enaltecía la vida aunque fuera desde la crítica, de la juventud que habitaba en estas afueras. Estos jóvenes eran los muchachos que habían crecido en condiciones adversas y habían visto en la delincuencia y las drogas una salida a sus problemas más inmediatos. Sin embargo, la solución adoptada no hizo sino desplazarlos nuevamente de los suburbios de las grandes ciudades, a un afuera de las estructuras sociales. Este capítulo va a dirigir su mirada, no ya a las grandes urbes, sino a un mundo más acorde con las pequeñas ciudades de provincias.

Las pequeñas ciudades se han presentado generalmente desde una doble perspectiva opuesta. Por un lado, idealizadas como el espacio en el que uno tiende a ser más afable, donde los ciudadanos se reconocen por las calles y se sonríen cuando se encuentran a la hora de hacer sus pequeños quehaceres cotidianos y, por otro, como el espacio en el que este conocerse no hace sino fomentar las habladurías, el lugar donde

toda la vida privada queda expuesta para escarnio público como recoge el refrán popular “pequeño pueblo, infierno grande”. En el caso de los poetas que se van a analizar en este capítulo, la ciudad que nos presenten no va a estar idealizada pero tampoco denostada sino que será planteada en términos de vivencia, del espacio que se vive con el otro – con el acertado término de “cómplice” se ha referido a ella Laura Scarano (12) – y lo que es más importante nos la ofrecerán cómo puede ser más allá de los símbolos urbanos que pueblan sus calles.

2. La apuesta poética de la Otra Sentimentalidad

José Ángel Cilleruelo en el estudio del espacio urbano en la poesía española contemporánea (*Poesía y ciudad*) al que ha dedicado un blog por entero, hace suyas – en su primera entrada “Poesía y ciudad en la literatura contemporánea española” – las afirmaciones de Barthes donde el francés pone de manifiesto que los geógrafos deberían buscar en la tradición literaria la ciudad que es deseable diseñar (n. pág.). Esta afirmación pone de relevancia la importancia que tiene la escritura a la hora, no sólo de ofrecer la visión de la ciudad en la que la práctica totalidad de los autores de los últimos siglos han vivido, sino del proyecto implícito que toda forma de escritura tiene que ver con la toma de posesión de la historia que se narra. Así Cilleruelo basándose en el uso de diferentes preposiciones (el poeta en/por/contra/de ... la ciudad), analiza las diferentes propuestas de ciudad en las que se sitúan los poetas españoles desde Tomás Morales a Luis Feria pasando por la generación del 27, los ultraístas, Ángel González o Jaime Gil de Biedma.

En el caso de la poesía de la Otra Sentimentalidad (o Poesía de la Experiencia, como se verá más adelante) creo que esta toma de posición cobra especial relevancia porque su mismo proyecto poético puede ser leído en estos términos, como propuesta consciente de hacer una escritura marcadamente ideológica.

Esta toma de conciencia o intencionalidad a la hora de escribir una poesía marcadamente histórica, y con esto me refiero a que sea resultado de su tiempo, se puede intuir desde la publicación del librito *La otra sentimentalidad* en 1983 por quienes podemos considerar padres del movimiento: Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea – que serán, además, los poetas en los que se centrará este estudio – y que, creo, puede y debe ser entendido a la manera de manifiesto. Esta idea se recoge, no sólo en breves artículos que incluyen los dos primeros y la poética con la que participa el tercero, sino también por el hecho de que este texto aparece antes de que se escriban las obras fundamentales de esta corriente poética.

Los textos de Luis García Montero y de Álvaro Salvador ya habían sido publicados previamente en prensa. El primero en *El País*, periódico de tirada nacional, el 8 de enero de 1983 y el segundo en julio del mismo año en el más modesto *Cadena de Prensa del Estado*. El hecho de que estos textos no hayan sido escritos ex proceso para esta publicación y que a la breve antología con la que se cierra *La otra sentimentalidad* sólo se añadieran un par de inéditos de los autores hace pensar en una intencionalidad, como si la recopilación y publicación conjunta de estos breves ensayos tuviera mucho de propuesta, de carácter fundacional.

No creo que deba ser esto leído como un intento de los jóvenes poetas de formular su propio manifiesto a la manera de crear su propia “generación” algo que, pese a las

críticas que siempre ha suscitado, sigue siendo herramienta de análisis y lugar común de muchos estudiosos para referirse a los poetas que escriben en un mismo momento, sino a la toma de conciencia, a la práctica consciente y madura de hacer un tipo de poesía concreta por parte de estos escritores.

El término de Otra Sentimentalidad, elegido por los autores para definir su proyecto, nos remite a una “sentimentalidad otra”, a una manera diferente de tratar los sentimientos. Una acertada definición de este concepto lo da Juan Carlos Rodríguez, profesor marxista de la universidad de Granada donde cursaron estudios Salvador (que por aquel entonces era también profesor en la misma) y García Montero (que finalizaba sus estudios de doctorado) y a los que los mismos reconocen como pilar ideológico del mismo.

En *Dichos y escritos*, Rodríguez reflexiona acerca de las características teóricas que sirven de base a la poética de la Otra Sentimentalidad a través de la lectura de un relato de Hammett que a su juicio ejemplifica la “sensibilidad redescubierta” (34). Esta nueva sensibilidad o disociación de la sensibilidad (34) planteaba para él una nueva forma de escritura que ya se cuestionaron los poetas americanos (Wordsworth, Auden, Eliot) y español (Gil de Biedma)¹⁸ a la hora de escribir de una manera diferente, una manera que pivote sobre la manera de tratar la sensibilidad de una forma otra. Para Rodríguez había unos modelos claros: Brecht, Pavese y Pasolini, autores que se habían

¹⁸ Según escribo estas palabras no puedo parar de pensar en esta inclusión de autores como un intento de establecer una genealogía entre los poetas de la otra sentimentalidad y los nombres que se citan en el libro. La maestría de Gil de Biedma en estos últimos es claramente reconocida y a los americanos nos remite el primer libro de García Montero *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, escrito en prosa poética y con la clara influencia de la novela negra americana.

cuestionado un “distanciamiento” entre la vida y la escritura pero amplía los mismos no sólo a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Ernesto Cardenal o Roque Dalton sino que abarca a Góngora, Shakespeare, Cernuda, Espronceda, Alberti, Lorca, Ángel González que eran partícipes de una tradición que reflejaba un nuevo modo de sentir en su tiempo ya que, para Rodríguez, lo básico no va a ser el tema sobre el que se escriba sino la manera de tratarlo (36). Sin embargo, a juicio de Rodríguez, ni los anglosajones ni Jaime Gil de Biedma habían conseguido tratar la sensibilidad de otra manera, ya que habían caído en el error de confundir “el experiencialismo sensorial empirista con el materialismo histórico” (36). Esta otra manera que se busca a su juicio la sabrán alcanzar los poetas de la otra sentimentalidad porque van a ser capaces de romper la relación sujeto – objeto (37), es decir, del poeta y del personaje poético. Y así, con esta intencionalidad, con este programa en mente es por lo que Rodríguez considera que nace la poesía de la otra sensibilidad:

romper este esquematismo (razón vs. sensibilidad; puro vs. impuro) fue lo que en el límite de todo llevó a acuñar el término de la *otra sentimentalidad* (o sea, una fusión de vida y escritura que además pretendía romper la diferencia entre *lo privado* y *lo público*). ‘Otra sentimentalidad’ en lugar de ‘otra sensibilidad’ o ‘nueva sensibilidad’ (como se dijo a veces y se ha dicho desde entonces) suponía inevitablemente afilar la hoja del cuchillo de la teoría y de la práctica [en cursiva en el original] (40-41).

Este texto de Rodríguez me parece fundamental a la hora de empezar a acercarnos a la poesía de la Otra Sentimentalidad. Esta poesía debe ser entendida desde una intencionalidad ideológica que quiere cuestionarse el momento histórico que le ha tocado vivir pero, no ya sólo cuestionarse, sino que la intencionalidad que lleva detrás es cambiarlo. Rodríguez entiende ésta como el principal compromiso que desarrolla esta poesía, saberse artificio, arte (87) y así “si la poesía es artificio y si, en consecuencia, la podemos producir o leer en su propia historicidad (que es la nuestra) quiere decirse con ello que también podemos transformarla”. (89) Esta frase que nos remite inmediatamente a la famosa frase de Marx en su *Tesis sobre Feuerbach* nos obliga a pensar en la poesía como práctica, no como una forma de mostrar el mundo como es sino con un claro condicionante de posibilidad. Se le otorga una fuerte capacidad transformativa, pero ¿en qué sentido? No creo que se trate de una visión idealizada sino más bien de representar una forma de sentir determinada que en el hecho de ser verbalizada o, en este caso, poetizada, pueda tener una influencia en el realidad inmediata¹⁹ y, como veremos en este capítulo, a través de las diferentes formas en las que se concibe el espacio urbano.

Álvaro Salvador en su artículo de la ya mencionada *La otra sentimentalidad* nos refiere a estas otras formas de sentir que se van a ver envueltas en esta poesía:

cuando la vida y sus relaciones no sólo se ‘entienden’ de *otra* manera, sino que también se ‘viven’ de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo

¹⁹ Marcela Romano titula su estudio de la Otra Sentimentalidad en Álvaro Salvador y Javier Egea con un entrañable *Revoluciones diminutas*. Si bien el núcleo nominal parece acertado más que a su tamaño, creo, que la relevancia descansa en ser una revolución de la cotidianidad de la práctica del día a día como la definirían de Certeau y Lefebvre.

cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocrática, ni las relaciones amorosa o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un decurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía (23) [en cursiva en el original].

Cuando veamos, leamos, otra manera de relacionarnos los unos con los otros, de entender las relaciones humanas (paternofiliales, amorosas, de amistad...) tratadas de una manera diferente que deja de lado el sentido instrumentalista, que no entiende al otro como comodidad de la que se puede sacar un beneficio sino desde la creación de una historia colectiva, se podrá producir un cambio en las relaciones humanas. Se trataba de romper con los mitos poéticos de la ideología burguesa y ver cómo se había ido construyendo la vida para, a través de esa consciencia, tratar de construir otro tipo de poesía y, por consiguiente, otro tipo de vida que superase las dicotomías de lo público y lo privado. Y esto tiene especial relevancia para el tema que nos ocupa, el del tratamiento del espacio urbano en el poema.

La otra sentimentalidad pronto será más conocida como poesía de la experiencia sin embargo en este capítulo se ha querido mantener ese primer término por dos motivos. Primero porque fue el término con el que los propios poetas se refirieron a ella y en

segundo lugar precisamente porque se ha decidido analizar la obra de Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea, frente al grupo de poetas que se sumó posteriormente a esta corriente. Sultana Wahnón en su artículo “Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia” se refiere a este último término como una evolución del primero, cuando esta poesía se enfoca más en la creación de un personaje poético fingido (500). Hay que notar, no obstante, que García Montero no usó por primera vez la designación “Poesía de la Experiencia” hasta 1992 – casi diez años después de que se publicara *La otra sentimentalidad* -- en un encuentro literario en Verines Asturias y, ha señalado en múltiples entrevistas que simplemente porque acabó por cogerle cariño a una poesía con la que todo el mundo estaba en contra. Parece claro que lo que se ha producido con el término Poesía de la Experiencia es una apropiación y una resemantización del concepto más que una evolución de la Otra Sentimentalidad.

Escribir sobre la Otra Sentimentalidad no presenta en sí ninguna novedad. Críticos y lectores han reconocido la importancia de esta corriente poética, independientemente del término con el que los críticos se refieran a ella, como una de las principales de la España de los últimos años. Los autores que se han nombrado previamente como padres del movimiento y objeto de análisis en este capítulo – Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea – han sido premiados por la crítica numerosas veces. Luis García Montero ha recibido algunos de los premios más prestigiosos de poesía: el premio Adonáis por *El jardín extranjero* en 1983 y los importantísimos premio Loewe y Nacional de Literatura por *Habitaciones separadas* en 1994 y 1995 respectivamente; Javier Egea el Antonio González de Lama por su libro *Tropo Mare* y el Premio Hispanoamericano de poesía Juan Ramón Jiménez por *Paseo*

de los Tristes y Álvaro Salvador el Olivo de Jaén de poesía en 1974, el Jaén de Poesía en 1991 y en 2008 el Premio Generación del 27 por su poemario *La canción del outsider*.

La inclusión de la Otra Sentimentalidad en los manuales que tratan la historia de la poesía española contemporánea, donde se dedican capítulos completos a esta corriente, es casi obligada. Así, el manual de rigor que estudiosos y estudiantes de la literatura manejan para comprender desde una panorámica global las corrientes literarias españolas, el conocidísimo *Historia y crítica de la Literatura española*, coordinado por Francisco Rico, le dedica una parte de su último volumen a la poesía de la Otra Sentimentalidad. Si tenemos en cuenta que la primera edición de este volumen, que ya incluía esta corriente poética es de 1984, queda patente la importancia de la misma. También el conocido estudio de Juan José Lanz *La poesía de la transición*, donde da cuenta de las corrientes poéticas que convivieron en el periodo de los setenta y principios de los ochenta en España, se refiere como fundamental a la Otra Sentimentalidad. Miguel García Posada en su *La nueva poesía (1975-1992)* también incide en la importancia que los poetas de esta corriente tuvieron, no sólo por su propuesta y los libros que ellos escribieron, sino por la influencia que tendrían sobre poetas maduros, con varios poemarios publicados, en los que la Otra Sentimentalidad, su manera de tratar los temas – como dice Rodríguez, desde esa manera “otra”—tuvieron gran influencia. Sirvan estos títulos a manera de ejemplo para comprender la importancia poética que tuvo esta corriente poética.

Pero los estudios de la Otra Sentimentalidad no se quedan, únicamente, en su inclusión en aquellas corrientes que se refieren de manera general a la poesía española actual y, así, son numerosas las monografías surgidas que analizan esta poesía. Entre las fundamentales encontramos el ya citado *Dichos y escritos de la otra sentimentalidad* de

Juan Carlos Rodríguez y *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, de Francisco Díaz de Castro.

A estos hay que añadir las introducciones a las diferentes antologías que recogen a los poetas de la Otra Sentimentalidad y los monográficos que revistas como *Ínsula* ha realizado de García Montero, Felipe Benítez Reyes o Carlos Marzal entre otros (poetas adscritos a esta corriente poética) donde distintos autores analizan su poesía y, cómo no, la ponen en relación con la Otra Sentimentalidad con la relación y la distancia que ponen los años.²⁰

A estas voces hay que añadir, además, la de aquellos que, aún sin quererlo, también han contribuido al estudio de esta corriente aunque por la vía del ataque. La que se ha denominado Poesía de la Conciencia o Poesía de la Diferencia, ha centrado buena parte de su manifiesto *Poesía y poder* en diferenciar su poesía como aquella que sí era comprometida con su tiempo por oposición a aquella otra que aunque se declarara como “otra” no dejaba de ser la misma. Lo que no deja de ser fascinante es la importancia que se le ha dado a esta poesía. Si como decía Dalí para resaltar la importancia de la prensa en la labor de uno resaltando la importancia de que hablen de uno “aunque sea bien” diría él y aunque también sea mal, se puede añadir, pues los mismos que la denostaban le

²⁰ En una serie de entrevistas que realicé con motivo de la elaboración de mi tesina en Granada para la obtención del DEA muchos de los poetas entrevistados (Vicente Gallego, Carlos Marzal e incluso el mismo Montero) a la vez que se reconocían en la distancia con esta corriente poética se mostraban un poco inquietos con la etiqueta y querían, quizás, que se dejara de escharbar en la memoria y se pusiera más atención en sus últimos escritos. Esto da que pensar. Si los propios miembros de esta corriente buscan este distanciamiento con una poesía en la que se incluyeron y reconocieron y bajo cuya fórmula fueron reconocidos en España a través de la obtención de fundamentales premios de poesía se debe a la machacona insistencia en que tanto aduladores como detractores hicieron uso del término.

dieron una publicidad tal que parecía imposible no hacerse con algunos de aquellos libros que tanto odio generaban.

Entonces, ¿por qué resulta necesario, una vez que los periódicos y las revistas literarias no amanecen con artículos en contra y a favor de esta poesía y los propios autores se ven distanciados, evolucionados de esta corriente poética, volver a hablar de ella? A esta pregunta busca contestar las páginas sucesivas de este capítulo.

3. La ciudad habitada

El estudio que se desarrolla en este capítulo se basa en dos razones esenciales. En primer lugar, creo que hay una ausencia fundamental – pese a la cantidad ingente de producción – en los estudios a la hora de intentar comprender esta poesía y es la de analizar el espacio en la que se sitúa el personaje poético: la ciudad.

Notar esta ausencia no implica decir que no se haya tocado el tema del espacio urbano en ninguno de los manuales anteriormente citados. De hecho, todos ellos conciben esta poesía como urbana. García Posada en *La nueva poesía (1975-1992)* propone como primera característica de la Otra Sentimentalidad el ser un tipo de poesía “urbana caracterizada por la tendencia a la ficcionalización del yo poético” (21)

Jiménez Millán que se declara afín a este grupo declara en una entrevista en *El País* el 20 de enero de 1987 que él hace “una poesía de la experiencia, común recuento de situaciones personales y colectivas, donde nunca hay un refugio de lo privado, sino, por el contrario, siempre hay una conexión con lo público. Es una poesía urbana que no se entiende fuera de la ciudad” (n. pág.).

Sin embargo, ninguno de los estudios citados ha procedido a un análisis exclusivo y exhaustivo del papel que el espacio urbano juega en esta poesía, con la única excepción del estudio que acompaña a la antología de Luis García Montero de Laura Scarano *Poesía urbana*. No obstante, en este caso, lo que se analiza es el espacio urbano únicamente en la obra de Luis García Montero desde su primer libro *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* hasta *Completamente Viernes* (1980-1992 es el periodo elegido). Es decir, ningún estudio se ha cuestionado el espacio que la ciudad ocupa en esta corriente poética entendida en su conjunto, en los autores que se reconocen en esta categoría y en el periodo en el que más libros aparecieron conforme a su paradigma.

Esto no deja de ser curioso y no únicamente porque todos los estudios sin excepción hagan hincapié en la importancia de lo urbano en esta poesía sino porque los mismos poetas lo reconocen como espacio sin el que no se puede pensar su poesía. Luis García Montero abre su conferencia publicada ‘El poeta y la ciudad’ resaltando su importancia:

La ciudad es el territorio de la cultura contemporánea, y no porque represente un decorado superficial, sino porque aparece como lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos. Es, por ejemplo, un territorio muy indicado para observar las tensiones que de un modo inevitable se producen entre identidad y homologación, entre singularidad y anonimato, entre las soledades y las multitudes (7).

La ciudad no es un mero topos sino que es el escenario necesario para que se desarrollen las relaciones interpersonales tal y como las conocemos. Así, continúa:

la poesía urbana no se define a sí misma por hablar de coches, rascacielos, sótanos semáforos y violencia nocturna en sus barrios capaces de protagonizar una versión actualizada pero mucho más sucia de la selva y sus peligros [...] La perplejidad del individuo urbano impone unas raíces que modelan incluso el nuevo sentido de la naturaleza (7).

El espacio urbano aparece como lugar necesario para que se puedan desarrollar las relaciones humanas.

Señalábamos anteriormente dos razones para señalar la importancia del estudio de lo urbano en estos poetas y la segunda se deriva de la importancia poner en contexto la ciudad del poema con la ciudad española que en donde se está produciendo el proceso de Transición política desde una larga dictadura a una democracia. Si, como decíamos, estamos ante una poesía de carácter fuertemente ideológico, esta ideología no puede estar ausente a la hora de abordar un tema tan importante en ese momento como la creación del espacio en el que se quería vivir, sea España y sus instituciones políticas a nivel general, sea el entorno humano concreto que se habita a nivel particular.

Juan Carlos Rodríguez ha llamado la atención acerca de la imposibilidad de circunscribir la otra sentimentalidad únicamente a la ciudad de Granada: “el experiencialismo se fue extendiendo por todas partes. Daba igual la lengua en la que el experiencialismo se manifestara, daba igual la zona del Estado en la que apareciera, lo

que ocurrió fue que casi de inmediato las conexiones se establecían inevitablemente” (26).

Esta afirmación nos puede llevar a analizar la ciudad desde una perspectiva diferente. Creo que Rodríguez nos invita a dejar de buscar elementos concretos que se refieran a la ciudad andaluza y a que leamos, más allá de la anécdota, la otra sensibilidad de las ciudades españolas de este momento de Transición. No es que la ciudad de Granada no pueda aparecer en algún poema, es que lo que cobra importancia, realmente, es cómo se está concibiendo este nuevo espacio urbano. Para establecer un paralelismo, si la crítica ha establecido como una de las características fundamentales de la Otra Sentimentalidad la creación de un personaje poético moral y ético, creo que esta creación moral y ética también se debe aplicar a la ciudad que este personaje habita. Éste es precisamente el análisis que se propone este estudio: rastrear los elementos comunes ciudadanos que aparecen en la poesía de la Otra Sentimentalidad y contextualizarlo en el marco general del momento de la Transición española.

Para analizar este espacio de lo urbano se van a seguir las ideas expuestas por Henri Lefebvre en *La revolución urbana*. Lefebvre parte de la concepción del espacio urbano no como un producto sino como un proceso que necesita ser determinado conforme a dos parámetros que se interrelacionan entre sí: espacio y tiempo. Así, lo fundamental para entender el espacio urbano en un momento determinado viene condicionado por las relaciones que se entretienen en el mismo, algo que nos permite ampliar el estudio no sólo a la ciudad como construcción sino a todo el conjunto de prácticas humanas, políticas y económicas que se dan en ese espacio (23). Para el geógrafo francés lo urbano es un fin hacia el que avanzar, “señala un camino, una

orientación” (75) y corresponde a los seres humanos que la habitan decidir hacia donde hay que dirigirse: “la sociedad urbana solo aporta el fin y el sentido de la industrialización en la medida en que nace en ella, la engloba y la encamina hacia *otra cosa*” (75) [en cursiva en el original].

Este encaminarse tiene un correlato claro en el tipo de poesía que se está analizando, justamente, por el fuerte contenido ético que predicábamos de ella. Si precisamente de lo que se trata es de escribir desde una “sensibilidad otra” que cuestione los valores burgueses de la España de principios de los 80 es precisamente porque hay una intencionalidad de ir caminando hacia esa *otra cosa*.

En su análisis, Lefebvre distingue tres niveles dentro de lo urbano: un nivel global, un nivel mixto y un nivel privado (85). El nivel global sería aquel que ejerce el Estado desde cualquiera de sus instituciones. “Este nivel global, a la vez social (político) y mental (lógico estratégico) se proyecta en una parte del terreno construido: edificios, monumentos, proyectos urbanísticos de gran envergadura, nuevas ciudades” (86). El nivel mixto quedaría referido por “‘la ciudad’ en el sentido corriente del término” (87) y aquí es donde nos encontramos los elementos que en nuestro imaginario asociamos con la ciudad: “calles, plazas, avenidas, edificios públicos, como los ayuntamientos, las iglesias parroquiales, las escuelas, etc.” (87). Por último quedaría el nivel privado en el que solo se engloban “los inmuebles (alojamientos: pabellones y villas, chabolas, barracas)” (87).

Frente a esta diferenciación en niveles, Lefebvre introduce “las dimensiones del fenómeno urbano” (93) donde distingue “la proyección en el terreno de las relaciones sociales, [...] el lugar y el terreno donde se enfrentan las estrategias y la practica urbana”(93). Y, por otro “las propiedades topológicas del espacio urbano”(94).

En este estudio se va a dar preeminencia al nivel mixto “la ciudad” ya que son los espacios que se privilegian por parte de esta poesía. No obstante, este nivel mixto se verá, en ocasiones, enfrentado con los otros dos niveles y analizaremos cómo se producen las relaciones personales y sociales en los mismos y cuáles son los elementos éticos que predominan las mismas.

Para este análisis se proponen cuatro espacios a análisis:

1. Las calles, las aceras, las plazas como espacio de socialización donde existe una clara intencionalidad de reapropiación para hacerlos socializables frente a las restricciones franquistas sobre el uso del espacio público.
2. Las carreteras, las autopistas, la ciudad en movimiento.
3. Los bares que se muestran como lugares de encuentro, el lugar primordial donde se establecen las relaciones sociales.
4. El espacio de los afectos que la mayoría de las veces se establecen en lugares semipúblicos: pensiones, escaleras, el cuarto de un hotel en contraposición al espacio privado del hogar.

Lo relevante para el análisis que se propone de los espacios urbanos no es simplemente el hecho de que esté presentes en el poema, que podamos señalar de manera inequívoca que aparecen símbolos de lo urbano. Este análisis propone acercarnos a dichos espacios desde el punto de vista de su interacción con los sujetos poéticos. Es decir, se va a analizar cómo los sujetos poéticos se perciben y conciben en sus relaciones con los otros dentro del espacio de la ciudad. Por tanto, los espacios urbanos que aparecen serán reflejo de las relaciones que se producen.

Lefebvre en el anteriormente citado *La revolución urbana* llama la atención acerca de la escasa importancia de que en la ciudad existan determinadas construcciones urbanas si éstas, de hecho, no se pueden utilizar; es decir, que en una ciudad aparezcan espacios que podríamos considerar de encuentro, por ejemplo una plaza o un parque, no la convierte en más acogedora si no se facilitan las condiciones para que tal encuentro pueda tener lugar. Una plaza, arquitectónicamente hablando, no es más que un espacio amplio en el que se encuentran varias calles y el hecho de que las encontremos en la geografía urbana no da por hecho la relación de ningún tipo de acercamiento social que puedan ocurrir en ella. Bien es cierto que su mera presencia ya abre la posibilidad a que esas relaciones se puedan dar pero si no se dan unas circunstancias mínimas (libre circulación de personas, la existencia de bancos que invitan al reposo, un clima no extremadamente duro) la presencia del lugar no implica la socialización.

Los poemas que se presentan en este capítulo serán analizados desde esa perspectiva. Veremos a que nivel de los descritos por Lefebvre se está haciendo referencia a que nos refieren las relaciones que se dan en ese espacio poético.

3.1. Lugares de tránsito y encuentro.

Me gustaría comenzar el análisis de este espacio con el poema “Ciudad del Asedio” de Javier Egea recogido en el poemario *A boca de parir* que fue publicado en 1976. Aunque la fecha sea anterior al momento que se ha decidido analizar me parece que muchas de las inquietudes de estos poetas son resultado de la acción de repensar los

mismos temas e inquietudes y podemos ver cómo se plantean los estos a lo largo de su obra poética.

Los versos que abren el poema nos sitúan ante una visión dramática del espacio urbano:

Acuartelaba mudos la ciudad del asedio
Los ciegos acusaban los golpes de los muros
y no podían abrirse las granadas
en los huertos de siempre. (1-4)

La ciudad es vista desde un punto de vista de situación de guerra, el espacio urbano aparece como enclaustrante, asediando a aquellos que lo habitan. Llama la atención que, junto a esta imagen de guerra, aparezca, de nuevo, otra imagen que no podríamos esperar de un poema actual: los muros que inevitablemente remiten a los muros defensivos que rodeaban las ciudades medievales para otorgar protección a aquellos que vivían dentro de sus fronteras. Sin embargo, aquí esta protección se ha sustituido por un bloqueo, un aislamiento de los habitantes de la ciudad. Y, de nuevo, surge otro espacio que más que remitirnos a una ciudad contemporánea nos devuelve al pasado: los huertos de siempre en los que la fruta no puede madurar.

Parece, por tanto, que lo que aparecen son dos espacios, la ciudad se ofrece como palimpsesto de otro espacio y un tiempo pasado pero que aún continúa presente y sus huellas aparecen en el ahora. El poema sigue reforzando esta idea en la que se contrastan

tanto dos espacios como dos tiempos: “Difíciles murallas para este pueblo mío/ falta el aire de entonces en las plazas de siempre /y los hombres se ahogan”.

Resulta interesante ver como los elementos de lo urbano nos remiten a una dualidad temporal. La ciudad rodeada de murallas y las plazas, de nuevo, con un adyacente temporal, son las plazas de siempre.

Cuando Lefebvre hacía referencia al nivel global se refería al poder de control que desplegaban las instituciones frente a sus habitantes. Aquí esa forma de control se metamorfosea en los muros que cercan la ciudad y que tienen influencia sobre los espacios abiertos: las plazas. Este espacio que en principio puede ser visto como un posible lugar de encuentro resulta fallido como tal al no presentarse como un espacio donde pueda tener lugar la comunicación y el distendimiento sino como un lugar vigilado. El poema continúa:

Hay que salir de aquí
hacia otra tierra
para volver un día con el agua en la frente,
con el fuego en las manos,
con el grito en las alas. (15-19)

Parece que la única salida puede ser escapar, la huida del espacio opresivo. Pero hay que notar que esta salida tiene una idea de retorno. Se trata de volver de nuevo con elementos naturales que permitan levantar la voz, ahora grito frente a los ahogos de los muros, en unas alas que sirven para volar para allá de su cerco. Por tanto, pese a la

gravedad del poema podemos intuir que hay una posibilidad para el cambio, se deja abierta una puerta a la esperanza después de esa vuelta de esa “otra tierra” que queda sin especificar pero que posibilita una vuelta a la ciudad para derribar esos muros.

La misma idea de cómo se enlazan elementos definidos dentro del nivel global y del nivel mixto propuesto por Lefebvre la vamos a encontrar en “Espejo, dime” de Luis García Montero. Este poema marca una diferencia significativa con respecto a la labor poética que éste ha desarrollado. Así cuando el quinto verso nos ofrece una nota tan autobiografía de la vida de Luis García Montero: “año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada” (5) provoca cierta tensión en quien conoce su apuesta poética de creación de un personaje literario. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este poema se encuentra recogido en *Además* un libro que, como él explica en el prólogo, compila los escritos que se encuentran “al borde del camino, en la frontera de [su] preocupación poética principal. Son libros escritos además, es decir, a más de esto y aquello” (12). Pero es precisamente esta distancia, este ser consciente de estar haciendo algo diferente, lo que nos puede dar la clave a la hora de leer este poema bajo una perspectiva más marcadamente histórica.

Montero nos señala inmediatamente que “mi carácter se hizo bajo la luz hendida / de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada” (7-8). Los recuerdos de la infancia en un poema que tiene reminiscencias machadianas, tanto por el tono como por la estrofa escogidas, remiten inmediatamente al pasado de España en el que la vida cotidiana estaba marcada por la religión (la Iglesia) y las pautas que ésta daba en el acontecer diario: el tañer de la campana para ir a misa o cuando había algún evento vital; el bautizo, casamiento o entierro y que establecía así un control sobre los ciclos de la vida. Por contraposición a estos espacios de poder y repetición se nos presentan los espacios

abiertos de la calle y la plaza. Sin embargo, la calle que se nos ofrece es estrecha, no estamos ante una gran avenida en la que circulen los coches sino, posiblemente, frente a una de las estrechas calles de los barrios más céntricos del casco antiguo por las que sólo se podía ir andando. Y así parece que es pues, frente a estas callejuelas, luego se ampliaría la ciudad de Granada a través de los ensanches de la ciudad en los años sesenta y setenta como presenta los siguientes versos: “pero ya la posguerra y el sueño provinciano / sufrían en los barrios la primera cornada / y crecí en la partida del constructor urbano”(8-9).

Y de nuevo volvemos a encontrar la misma solución que proponía Egea en el anterior poema: en la ciudad hay que tomar partido, hay que acercarse con intencionalidad de cambio, de mejora. Para Montero este cambio también tiene que venir desde la izquierda:

Un sol menos herido, una ciudad más cuerda,
soledad en su justa medida y el empeño
de seguir trabajando para que no se pierda
lo que tiene de savia, redacción y presente
el adjetivo rojo y la palabra izquierda. (35-39)

De nuevo quizás convenga una lectura desde ese presente histórico. “Espejo dime” fue escrito en torno al 1983 (año en que fue publicado *Rimado de ciudad*, del que forma parte), en un momento en el que el Partido Socialista Obrero Español había obtenido la mayoría absoluta en las elecciones del 28 de octubre de 1982. En aquella

España que acababa de salir de una dictadura de cuarenta años resultaba sorprendente que un partido socialista pudiera conseguir una mayoría absoluta para gobernar. Y esta emoción no pudo ser desconocida para Montero que siempre se ha declarado “de izquierdas” – aunque militante en otra formación política, Izquierda Unida –. De ahí esa idea de “seguir trabajando” que formula el poema por “una ciudad más cuerda”. Aunque no debemos obviar que esta no queda descrita en términos más allá de ser roja y de izquierda, que si bien ya propone una toma de conciencia, no queda más especificada pues el siguiente verso cambia de tema “volviendo a la poesía”.

Otra visión que se da de las calles nos remite a la idea del sujeto poético flâneur que pasea por las calles de la ciudad. Muchas veces este caminar se confunde con un deambular en soledad sin llegar a un rumbo fijo. Son numerosos los ejemplos que encontramos en *Paseo de los tristes* en los que la imagen de este desplazarse urbano es una constante:

Quizás me confundí de calle y de aventura
pero ya me conocen sus farolas y el alba,
ya conocen mi sombra, mi canción, mi tristeza
y esta costumbre vieja de andar erguido y solo. (1-4)

Llama la atención la idea de relacionar las calles con opciones que se pueden tomar, sirviendo como metáfora de una encrucijada que, si bien nos remite, de nuevo, como en multitud de poemas de Egea, a un tiempo pasado, el símbolo de lo urbano, la farola, lo rescata hasta nuestro presente más inmediato. El poema, sin embargo, no

presenta ninguna otra referencia a un espacio exterior sino que el resto de imágenes que se nos ofrecen nos remiten al propio personaje poético (sombra, canción, tristeza) y su estado de ánimo. La ciudad se anda, pero se anda en soledad. Las calles no aparecen como lugares de encuentro sino como el lugar de la soledad, ideas que nos recuerda tanto a la forma en la que Benjamin define el tipo de sujeto poético que encuentra en los poemas de Baudelaire o en propias palabras de este en “The Painter of Modern Life”: “to be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the center of the world, and yet to remain hidden from the world—impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito” (9).

De la misma manera lo ha entendido Laura Scarano en el prólogo en que introduce su edición de las obras que tienen temática urbana en la obra de Luis García Montero: “el poeta ‘flâneur’ de los inicios de la modernidad se ha vestido de ropajes críticos o cómplices, pero su travesía ya no es la de mero observador sino la del protagonista, de un sujeto urbano densamente enlazado con el imaginario de la ciudad actual” (12). Es decir, el sujeto poético deambula por la ciudad, se pierde por sus calles y nos ofrece su perspectiva pero desde la complicidad, desde los símbolos urbanos que comparte con el lector.

Esta idea del deambular también la encontramos en el resto de poetas de la Otra Sentimentalidad. El famoso verso de Álvaro Salvador “Y recorro las calles como un actor en paro” nos trae de vuelta el deambular sin rumbo fijo, enmascarando nuestra presencia, intentando ser otro, como un actor, trayendo de nuevo la idea de soledad mientras se camina. Juan Carlos Rodríguez se ha referido a este verso como la reconstrucción de uno

mismo “a través de tres niveles perfectamente interrelacionados: la ciudad, el amor y el símbolo” (174) que ofrecen una nueva idea de estos tres elementos a través de “recuperación / ruptura” (174) de sus símbolos.

Esta imagen de deambular por las calles no va a ser exclusiva del sujeto poético sino que también la multitud aparece poblando las mismas sin que se produzca la comunicación: “Mira la calle, amor, oye los pasos / de los que van y son mientras caminan / y viven, palidecen, desesperan”. (17-19)

Creo que la razón de este deambular desesperado es la ausencia de contacto con el otro. La calle no es el lugar de encuentro en donde se puede llevar a cabo una comunicación sino un simple lugar de paso hacia no se sabe dónde. Y en este deambular se pasa la vida. Sin embargo, esta soledad se puede salvar a través de la unión con el otro, con el ser amado.

En el siguiente poema, recogido en *Paseo de los tristes*, se nos plantea precisamente la correlación entre la imposibilidad del amor con un espacio urbano que no deja que esa unión con otros se pueda producir:

Entonces,
En aquella ciudad
o en la intuición primera, vaga, de su cuerpo,
el pensamiento aún flotaba en bucólicos careos,
en versos aprendidos sin historia
y no era posible amar
en unas calles donde todo era sucio. (1-7)

Las calles, que aparecen sucias, no dejan que se produzca el amor. Creo que este adjetivo de suciedad que se predica de ellas debe ser puesto en contraposición con el adjetivo “bucólicos” que aparece en el cuarto verso. De nuevo, las imágenes del pasado vienen a contraponerse, en Egea, al presente, en una ciudad que se muestra, ahora, sin historia. Pero la contraposición más allá de la búsqueda idílica de un tiempo pasado al que se quiera retornar, debe ser encuadrada desde una voluntariedad de cambiar las condiciones materiales que se dan en el presente y la necesidad de cambiar un sistema de valores individual por uno que propugne lo social y comunitario. Así el poema continúa incidiendo en los resultados que la sociedad capitalista está teniendo en el sujeto al que vuelve individualista:

Mirad cómo se cruzan estas gentes desconocidas,
cómo se pierden en un fondo grisáceo
poblado de farolas y de solemnidad
como un réquiem [...]

Mirad sus ropas, su fingida grandeza:

Van de regreso como de costumbre

Hacia los torpes refugios que vende el capital

A cambio de silencio (102-105, 111-114).

Estas estrofas no sólo comienzan con una invocación al lector para que ponga atención en el escenario que se va a describir (el “mirad” con el que se inician cada uno

de los cuartetos) sino que, en cierta manera, también le alertan acerca de los peligros de ese individualismo en el que él mismo puede caer. La soledad se describe en el primer verso como un desconocimiento de los otros, de nuevo, en el espacio urbano de las farolas. Y se incorpora una nota trágica al relacionar los pasos de este deambular con el compás de la música de un réquiem. Así, quien da primacía al valor monetario de las cosas (las ropas, las casas) está condenado a la soledad, al silencio, sin que se produzca un acercamiento al otro. De esta manera también lo había declarado Egea en una entrevista al periódico *ABC* el 15 de septiembre de 1982 con motivo de la concesión del Premio Juan Ramón Jiménez: “el amor es un tema manido que suele situarse en el terreno de lo abstracto. Pero yo pienso que está metido en el mogollón del sistema y que nuestras relaciones amorosas no escapan de su influencia” (n. pág.) El sistema, capitalista, en el que vivimos también influencia nuestra forma de acercarnos a los otros, de amarnos y si no intentamos superarlo, la única forma de querer que tendremos estará viciada por un sistema viciado.

No obstante, en este marco desolador se abre una puerta a esperanza de la mano del acercamiento al otro, a través de la toma del espacio urbano, de su apropiación, de hacerse un hueco, encontrar un lugar desde el que se pueda plantar cara a la soledad y la desesperación:

Pero sucede que también fue entonces
--en estas mismas calles
donde se han ido acumulando
más humo, más dolor o más consciencia,

donde hicimos un hueco en la miseria
de los portales en penumbra –. (43-48)

Este cambio a la primera persona del plural no excluye al posible lector que aparecía en las anteriores estrofas sino que le invita a tomar parte en una complicidad que le permita incluirse en el poema, formar parte con el otro.

La idea de la calle como recorrido para buscar al otro, concretamente, a la mujer amada, es otra constante en la Otra Sentimentalidad. Las calles sirven como lugar que nos lleva como punto de encuentro.

García Montero, en “Invitación”, poema con el que se inicia *Diario cómplice* nos presenta, de nuevo, a un sujeto poético flâneur que recorre la ciudad mostrándonos los signos de lo urbano (semáforos, taxis, escaparates) pero que sin embargo no encuentra más que soledad en este deambular:

Yo estuve en la ciudad,
y entristecido al tiempo de recorrer sus signos,
vagabundo en la luz de los escaparates,
quiero doblar la esquina,
descubrir otra espalda,
buscar un corazón municipal y amigo
que me abra la puerta de tus ojos
y me invite a pasar (44-51).

Y así hace una apuesta directa por aquello que está buscando: “un corazón municipal y amigo”. Los signos de lo urbano se vacían de sentido si no sirven para ponernos en contacto con otros sujetos, también urbanos, que pueblan este paisaje. Así, se interpela a este otro para iniciar un contacto:

Llámame,

Voy a volver contigo,

Recorriendo despacio las calles que no existen

Cuando tú no me llamas,

Caminando por ti

A través de la ira pequeña de la tarde. (51-56)

Es en este momento cuando la existencia de las calles se materializa, tiene una finalidad, cuando sirven de puentes para acercarnos al otro, ya que sin esa comunicación, sin ese acercamiento “las calles no existen”, no tienen ningún propósito.

La idea de las calles como espacios que posibilitan la comunicación o el acercamiento se llevan un paso más allá en “La condición del personaje” de Álvaro Salvador. Ahora, las calles no sólo se recorren sino que pueden ser apropiadas. El personaje poético marca su paso por las mismas, dejando las huellas impresas las hace suyas ya que quedan marcas de su paso por las mismas que pueden ser leídas por otro:

Recorrí las callejas de tu barrio

-donde vivo también, de vez en cuando-

y he dejado los rastros de mi paso
por si acaso los vieras, telegramas
que cortejan tu nombre en las aceras (3-7).

Las huellas quedan como marcas visibles, como telegramas que cantan al otro en la ciudad, en sus aceras y que permitirán, en última instancia, que se produzca una unión.

Vemos que esta búsqueda, sentimental o erótica, del otro que aparece como una constante en los poemas, implica una vinculación con un compromiso político marcadamente de izquierdas por la forma en la que se están interpelando a que se produzcan las mismas. Esta sensibilidad otra se muestra en la manera otra en la que se propone la relación con el otro en el espacio urbano. Como García Montero apuntaba en *La Otra Sentimentalidad* lo reivindicatorio de la poesía no versa sobre el tema a tratar sino sobre la manera de tratarlo “no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente” (15). Aquí, el espacio urbano se propone como espacio de comunicación y eso, en la España de la Transición, es una gran reivindicación. No obstante también se alerta acerca de la necesidad de que se den unas condiciones necesarias para que se pueda producir un diálogo en el espacio público y la responsabilidad de los individuos para tomar parte en estas formas que buscan el acercamiento al otro.

Esta idea de las calles como puente que sirve para acercar a los sujetos poéticos con otros personajes también puede ser predicado de otro de los signos de lo urbano: las carreteras, los autobuses, aunque en este caso lo que primara será la idea de movimiento

y se presentaran dos perspectivas diferentes de estos espacios dependiendo de la voz del sujeto poético.

3. 2. Los transportes urbano. La ciudad en movimiento

En los poemas en los que encontramos un sujeto poético que busca la comunicación con otro, generalmente la amada, vemos cómo se va a repetir esa misma imagen de puente de comunicación que se predicaba de las calles, ahora de los diferentes transportes urbanos que encontramos en la ciudad. De esta manera, y como uno de los elementos más característicos de la poesía de la Otra Sentimentalidad, vemos como los elementos más cotidianos de las urbes se poetizan. Y, así, igual que los diferentes sujetos poéticos alienados que recorrían las calles sin establecer un contacto con el otro, los medios de locomoción también van a ser extraños al afecto y al establecimiento de diálogo. Javier Egea hace patente esta ausencia:

El autobús

me ha dejado a la puerta de tu casa.

El autobús

no puede recorrer otra distancia.

El autobús

no sabe lo que pasa entre nosotros

Ni yo ni tú. (1-7)

Son frecuentes las metáforas en las que el sujeto poético se identifica con los símbolos de lo urbano, como se verá más adelante y aquí, de nuevo, lo encontramos pero para reincidir en la confusión. Si ellos desconocen qué es lo que está pasando, cuál puede ser la relación que los une, ese mismo desconocimiento se predica del autobús que los acerca. El autobús se convierte así en un reflejo del poeta del que se predicen cualidades marcadamente humanas.

En los poemas de Luis García Montero también es frecuente encontrar los medios de transporte como motivo fundamental que ayuda a los amantes a reunirse. El poema V de la primera parte de *Diario cómplice* se inicia con un famosísimo endecasílabo que ha derramado ríos de tinta desde que García Posadas lo aupara como el mejor que se había escrito en lengua castellana en los últimos veinte años:

Tú me llamas, amor, yo cojo un taxi,
cruzo la desmedida realidad
de febrero por verte,
el mundo transitorio que me ofrece
un asiento de atrás,
su refugiada bóveda de sueños,
luces intermitentes como conversaciones,
letreros encendidos en la brisa,
que no son el destino,

pero que están escritos encima de nosotros. (1-10)

De nuevo se nos presenta un vehículo como forma de acercarnos a la amada, para saltar la distancia física que los separa. A través del endecasílabo, verso clásico que trae a nuestra mente la poesía renacentista, se nos está refiriendo a un elemento de la cotidianidad citadina: un taxi. Este elemento sorpresivo nos obliga a reflexionar, de nuevo, en la propuesta poética de estos autores y volver a la idea de la reivindicación de la poesía como espacio de cotidianidad en la que “unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras, es la vida diaria – esa inquietante embarazosa – la que se hace poema” para tratar una “nueva sensibilidad” (*La Otra Sensibilidad* 13).

Las mismas imágenes, a veces, inciden en los tiempos de espera, como el poema XXV de la primera parte del mismo poemario: “los taxis en que viajas cada noche [...] Recuerda que yo espero al otro lado / de los tranvías cuando llegas tarde” (6, 10-11) o de la confusión que estas imágenes producen, como el poema IX de la segunda parte: “mi corazón sin tráfico”.

Sin embargo, a veces, los medios de locomoción no sirven sino para alejar a la amada como el espacio desde el que se la ve partir. Así, Álvaro Salvador en “La rosa de los vientos” se queja de la separación que tiene lugar tras acompañar a la amada a las estaciones y se conjuran las diferentes formas de transporte como símbolos de alejamiento:

Parece un largo adiós,
desde hace meses,

este dejarte sola en los andenes,
estación de autobuses, aeropuertos,
rellanos de escalera... (1-5)

Los medios de transporte y las autopistas también van a tener otra aparición diferente en *Rimado de Cuidad*, poemario que, como se dijo anteriormente está incluido en *Además*. Resulta curioso a la hora de analizar los personajes poéticos de este libro cómo nos recuerdan a los jóvenes quinquis que se estudiaron en el capítulo precedente. Los poemas recogidos en este poemario bajo la sección “El Aguilucho” hablan de unos personajes que son unos ladrones (“comprando el mundo sin pasar por caja”, “se vio salir a punta de pistola”) o están en la cárcel (“es duro / entretener el tiempo de la trena”) así como la sección “Coplas a la muerte de su colega”, la copla 7 que se centra en el mismo tipo social:

del pasota,
los chorizos tironeros
que han vivido tan deprisa
y el drogota
 que se inyecta mil caballos
por las venas, los colgados
y el camello (3-9).

Estos personajes poéticos van a utilizar los coches y las autopistas de la misma manera que vimos que hacían los quinquis: para escapar. No hay intencionalidad de llegar a ningún lado sino una suerte de escape, de la policía, de la cárcel, de la sociedad quizás.

Resulta muy significativo el segundo soneto que encontramos recogido en “El Aguilucho”:

Por las altas miradas de la espera
se vio salir a punta de pistola,
irrumpiendo feroz, como una ola,
sobre la orilla calma de la acera.

Conquista el coche, arranca y acelera
cuando histérica estalla, loca, sola,
por detrás de un panel de CocaCola
la sirena precoz de la lechera.

Cruces, Stop, portales, en cornisas
letreros luminosos, calles, rojos
semáforos que quedan de pasada.

Y la velocidad de parabrisas
que la ciudad convierte ante sus ojos

en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.

Más allá del uso de un metro clásico, de nuevo, para tratar algo tan actual como la huida de alguien después de haber cometido un robo y la posterior persecución policial, llama la atención el momento que se ha decidido retratar. Que acabamos de presenciar un atraco resulta bastante obvio, sin embargo, no hay nada que específicamente nos remita a este hecho. Lo que estamos leyendo es una huida, el arrancar de un coche que se pierde por la autopista entre todos los signos de lo urbano. Y esto es algo que también llama la atención. En cierta manera hay un intento de traer los símbolos de lo urbano por antonomasia a un poema que está enmarcado en el escenario de la ciudad de Granada.

Rimado de Ciudad nació como un proyecto conjunto entre Mariano Maresca, Antonio Muñoz Molina y el propio García Montero como un libro-disco “para ponerle letra y música a la ciudad [de Granada], una imagen distinta a la de los tópicos, a la tierra soñada por mí y el cantar que se vuelve gitano cuando es para ti” (19).²¹ Lo que sorprende es que la imagen que se propone tiene mucho de gran metrópoli de la que se predica el movimiento, la velocidad y unos signos de lo moderno (el panel de Coca-Cola, los letreros luminosos), signos que encontramos en el resto de poemas: rascacielos parlantes, altas grúas como cuellos de cisnes... y que quedan fuera de nuestro imaginario cuando pensamos en la ciudad andaluza. Estos espacios no se pueden encuadrar dentro de ninguno de los tres espacios descritos por Lefebvre en este capítulo sino que más bien

²¹ De *Rimado de ciudad* se llegaron a versionar los poemas de “El Aguilucho” y “Coplas a la muerte de su colega” en canciones por Mágic y T.N.T. (grupos musicales del ámbito del rock alternativo granadino) respectivamente. Hay que poner esta musicalización de poemas dentro del ámbito general en el que estaba España, donde Serrat o Paco Ibáñez versionaban poemas de Machado, Luis de Góngora o García Lorca.

funcionan como aquellos que Auge describe como no-lugares, aquellos que “cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity” (77-78) y los sujetos que se mueven en ellos pierden su subjetividad para convertirse en meros roles que ocupan en ese espacio. Pese al carácter de esta poesía como una poesía *además*, esta descripción provoca una tensión con la caracterización que se ha hecho de la poesía de Montero y de la Otra Sensibilidad. Quizás en este sentido la tenemos que entender, como *además*, como juego, pero también teniendo en mente que para el poeta la imagen de la Granada de los ochenta tenía mucho más de espacio urbano moderno que de pasado idealizado árabe y ésta viene a ser su apuesta hacia el futuro hacia lo que se debe construir, como hemos visto, desde una subjetividad diferente.

3. 3. Los bares como lugares de encuentro

Como ya se ha podido intuir, *Paseo de los tristes* es un libro de desencuentro amoroso. “Te llaman amor. Hoy te llamo derrota” se lee en uno de sus poemas. Como ya se verá más adelante, el amor siempre queda quebrado, el encuentro amoroso resulta frustrado y la unión resulta imposible, truncando cualquier posibilidad a la felicidad. Sin embargo, hay un espacio donde encontramos que se produce un acercamiento real entre los sujetos poéticos y una distensión respecto del tono general del libro. Este es el espacio del bar, uno de los espacios de socialización más comunes que encontramos en España. En el bar, quizás contagiado por el ambiente distendido que, esperamos, suceda en su interior, se produce una relajación entre los sujetos poéticos que hablan y recuerdan

experiencias comunes desde un tono de complicidad. Así se describe en el poema “Aniversario”, que rememora una fecha especial:

Habíamos salido con el paso de siempre
a los bares de siempre,
contándonos historias de aquella vez,
aquella inexplicada aventura
cuando entre copa y copa alguno de los dos
dejó la risa suelta como el pelo en los hombros
y fue capaz de habla (2-8).

Vemos, de nuevo, como Egea contrapone dos temporalidades diferentes, el “de siempre” frente al “aquella vez”. Con este “aquella vez” se está estableciendo una complicidad entre los sujetos poéticos en un momento compartido que ambos conocen. Frente al silencio y la falta de diálogos que vimos eran constantes en la descripción de los otros en Egea, aquí no solo se está produciendo un dialogo (“fue capaz de habla”) sino que la distensión lleva a la “risa suelta”.

Esta complicidad, este entenderse, lleva a que finalmente se produzca una unión amorosa entre ambos:

Y es posible que fuese de nuevo la urgencia
-- aquellos golpes sordos en el pecho --
la que nos empujara a la trastienda

olfateando el rastro del día
como una bestia enamorada.

Casi a la media tarde nos quedamos desnudos. (23-28)

Sin embargo, no se predica esta laxitud y acercamiento de otros espacios públicos que también invitan a la socialización entre los individuos. En *A boca de parir*, vemos como las cafeterías se relacionan con el espacio en el que sucede lo banal, quienes no conocen el amor o no saben cómo amar son los que se dirigen a estos sitios:

Siempre recién salidos de la casa,
andan por los cafés
y hablan del amor
como el que nunca supo de qué hablar. (12-15)

El poema, curiosamente, lleva por título “Ellos” donde se ve una clara diferenciación entre el sujeto poético y aquellos que tienen una visión diferente del amor. Ellos serían quienes “tienen la risa exacta que les ordena el tiempo”(3). Se establece un paralelismo con el anterior poema desde una doble perspectiva. Por un lado la risa se economiza en relación a una variante temporal que queda desconocida, ni es un tiempo que se añora ni es un tiempo compartido por los sujetos poéticos desde la complicidad.

Esta contraposición puede venir de la mano de la reivindicación de nuevos espacios pensados para los jóvenes y, como espacio por antonomasia el bar, donde se puedan llevar a cabo nuevas uniones, nuevas relaciones con los otros.

Montero también sigue en esta línea e incluso llega a citar con nombre propio un bar de Granada (“verte llegar sin noche a *La Tertulia*” en el poema XXIX del Libro II de *Diario cómplice*) que los poetas de la Otra Sentimentalidad tenían como lugar de encuentro y donde ofrecían recitales poéticos.

De hecho, la ciudad incluso llega a metamorfosearse en la barra de un bar. García Montero en el poema XVII de la segunda parte del mismo poemario, descubre la ciudad como el decorado de un bar:

Esta ciudad me invita a desearte.

Veo sus casas rojas en el alba,

y parecen botellas ordenadas

en la barra de un bar,

selvas donde vivir

de copa en copa. (1-6)

e inserta una invitación al deseo y a los afectos. La ciudad, si se metamorfosea en bar, es decir, si se pueden predicar de ella las mismas distensiones, la misma posibilidad de comunicación con el otro, que se predicaban del bar, puede aparecer también como espacio global en el que se posibiliten las nuevas relaciones interpersonales. Los poetas

vuelven a reincidir en la importancia de hacer una ciudad otra para una sensibilidad otra, la que despierta en la España de los ochenta.

3. 4. El espacio de los afectos

En la división propuesta por Lefebvre, el tercer espacio venía a ocuparlo el espacio privado, el propio en el que se habita. Los textos que se han analizado hasta el momento pertenecen a poemarios que, como se apuntó, tienen una temática principalmente de carácter amoroso. En el tercer espacio propuesto por Lefebvre es donde uno pensaría encontrar el lugar donde se puede producir el encuentro amoroso entre los sujetos poéticos. La casa, el espacio habitable, parece el idóneo para que se den las condiciones necesarias de privacidad que busca el amor. No obstante, como también se elaboró previamente, la Otra Sentimentalidad buscaba ofrecer una visión distinta del amor, un amor que se levantaba contra los prejuicios de la familia burguesa y que buscaba ser vivido de otra manera. Por tanto, el espacio que le va a corresponder a este amor también va a ser otro.

Resulta curioso, de hecho, que cuando la casa aparece, normalmente, funciona como metáfora del desamor, del espacio vacío que deja la falta del otro, en vez del más común topos de intimidad y familia:

¿A qué vienes, mi amor, si ya no hay nadie,
[...] ¿A qué vienes, mi amor, si es otra la casa,
otro aullido en la tarde y otro campo

y otra llama se crece en el tejado

y una mirada nueva me amenaza? (1, 5-8)

El sujeto poético se dirige a la amada a la que informa de la imposibilidad de que alguien pueda esperarla. No hay necesidad de volver a un espacio que ahora se encuentra deshabitado. Esta ausencia del otro se proyecta también en la casa, que resulta otra, así como el campo o la luz de la chimenea o el estremecedor aullido. La mirada nueva con la que se encuentra el sujeto poético no parece que pueda ser entendida como un nuevo amor ya que su caracterización como amenazadora deja poco espacio a la posibilidad de haya sido suplida la pérdida del amor con uno nuevo.

La recurrencia a la soledad de la casa como símbolo del desamor es una constante en Egea. Parece que diera igual donde ésta se encuentre porque el resultado siempre es el mismo, la descorazonadora ausencia de amor en la casa, en el espacio privado:

Hoy le escribo otra vez.

Sus señas ya no importan.

¿Acaso no es lo mismo Calle del Beso, 10

o Calle de la Muerte, casa sola? (1-4)

Resulta curioso cómo se transforman en el siguiente poema las palabras casa y amor en su opuesto. En nuestro imaginario la casa es el lugar que habitamos, las cuatro paredes que nos protegen del exterior mientras que el hogar nos trae a la mente todas las asociaciones de estabilidad, cuidados y el lugar al que pertenecemos, en el que nos

reconocemos y del que somos parte. Sin embargo, Egea parece plantearnos que estas connotaciones positivas no son del lugar donde residen él y la amada: “No hubo luz: solo muerte. / Aquel hogar no era nuestra casa”(1-2).

Vimos, en la descripción de los bares, que estos eran los espacios que se muestran como privilegiados a la hora de ser descritos como espacios del encuentro amoroso. Así, parece extraerse la conclusión de que sean los espacios públicos aquellos que invitan al amor. No obstante, no todos los espacios públicos van a reunir esas características, como vimos de las cafeterías, y, ahora, de aquellos que llevan asociados connotaciones del sistema capitalista contra el que la Otra Sentimentalidad levantaba la voz. Cuando aparecen los mercados en la poesía de Egea, estos vienen a simbolizar cómo el amor puede encontrarse viciado si se entiende bajo los principios individualistas que propone ese sistema político:

Quisimos amarnos
tras los muros altos,
de un viejo mercado.

No fueron posibles
Sino manos grises,
Sino labios tristes.

En nombre del fuego
Desde el día primero

Vendidos y muertos.

Entre las cenizas

la mercadería:

los brazos, la vida.

Pagando el futuro,

La renta del humo:

Tú, mía; yo, tuyo.

De nuevo una composición en metro clásico, ahora en hexámetros, para tratar temas de la actualidad vuelve a llamar la atención del lector. Egea demuestra una intencionalidad de que se produzca una unión amorosa amparada por el espacio de protección que proyectan los muros (que se contraponen con el primer poema que analizamos en el que los muros se ofrecían como una barrera negativa frente a lo exterior). Aquí, de nuevo, la unión resulta imposible. Las razones que se arguyen para esta imposibilidad vienen de la mano de los elementos de mercado: “vendidos y muertos”, la “mercadería”. La lógica capitalista de considerar a los objetos por su valor de cambio se proyecta aquí sobre los sujetos poéticos que acaban por tener propiedad el uno del otro. Este verso final es necesario leerlo a la luz del poema que había proyectado visiones negativas sobre todo lo mercantil. En esta línea no podemos entenderlo como una unión de ambos o un intercambio amoroso sino el propio vicio del amor entendido en estos

términos de considerar al otro en términos de oferta y demanda en lugar de otorgarle valor por su propia condición.

La idea de que el amor está viciado por las implicaciones económicas es una constante en *Paseo de los tristes*. Las metáforas que encontramos referidas al amor entendido en términos económicos son una constante y los ejemplos, numerosísimos:

tantos años contables de tu cuerpo
y esta cuenta maldita que no cuadra
y esta página absurda de borrones. (8-10)

o

Y no la he vuelto a ver:

aquella misma noche me cortaron la luz (9-10)

o

¿No te voy a querer

si es un diezmo el amor?

¿No sientes el fusil de los recaudadores

aquí, contra la nuca? (1-4)

Así, por tanto, parece que tienen que ser unos espacios públicos concretos en los que se pueda llegar a producir la unión amorosa. García Montero en *Diario cómplice* nos presenta cómo los espacios públicos se pueden convertir en el escenario perfecto si se dan

unas características necesarias: “Y no la oscuridad, sino esas horas / que convierten las calles en decorados públicos / para el privado amor” (9-11).

Las características necesarias son aquellas que permiten que suceda el encuentro pero a la vez lo encubren. Dentro de los espacios urbanos podríamos describir estos como aquellos espacios liminales, a medio camino entre lo público y lo privado, que comparten características de ambos y sin embargo no se encuadran en ninguno de ellos. Egea nos los descubre como los portales, los rellanos, las escaleras en *Paseo de los tristes*:

Se nos vino de golpe un tesoro a los labios
mientras iban cayendo los abrigos, el pelo, la bufanda,
bajo alguna farola, algún portal, la estera del rellano,
o el escalón aquel en donde descansamos
por un instante solamente. (29-33)

García Montero da un paso más allá y en *Diario cómplice* llega a predicar del sujeto poético femenino de su amada las mismas condiciones de los espacios liminales como aquellos que invitan al amor también en ella:

Y sé
que hay un portal dormido en cada labio,
un ascensor sin números,
una escalera llena de paréntesis. (6-9)

Esta caracterización urbana del sujeto poético al que se ama también se va a encontrar en la voz del que escribe que se convierte en ciudad, en símbolo de lo urbano y, con esta transformación, se transfigura en espacio desde el que se proyecta el amor o se observa como testigo cómplice. De nuevo, García Montero, en *Diario cómplice* convierte a su sujeto poético en la ciudad, en los semáforos que ven pasar el amor:

Y yo soy la ciudad mientras te miro,
ese calor de plásticos y cuerpos
que quisiera de pronto poseerte
con su brazo manchado. (10-13)

o

Se encienden como yo
y como yo se apagan los semáforos.
Callejea el amor por estas calles. (23-25)

El ejemplo más claro de esta metamorfosis del amor en ciudad lo encontramos en la “Égloga de los dos rascacielos” recogida en la colección de poemas *Además*. La égloga, que nos evoca obligatoriamente a la garcilasiana tanto en métrica (utilización de la silva) como estructuralmente (una introducción seguida de dos monólogos en los que se da voz a cada uno de los sujetos poéticos y un final) nos va a sorprender más, precisamente, por esta utilización de la arquitectura urbana que siente el amor en primera persona. Las tres primeras estrofas se inician con un “yo” que toma la voz:

Yo, que araña este cielo,
que en nubes vivo sin vivir vasallo
del trueno enorme y del tremendo rayo,
porque con mi pañuelo
al sol entre las lluvias doy consuelo;

yo que a las soledades
de la noche traiciono, pues en ella
hago con mis ventanas una estrella
y en las ambigüedades
de su luz se adormecen las ciudades;

yo, espada de cemento (1-11)

y la conciencia de su amor: “sufro la esclavitud de una princesa/ urbana” (12-13).

Los rascacielos además buscan una comunicación con el lector al que interpelan hasta tres veces en la introducción: “tú, lector de esta Edad” (7) “tú, irascible lector” (15) “te confían, lector, enternecidos” (28) buscando una comunicación, una complicidad, que se elabora a través de la creación de un espacio urbano común para los lectores contemporáneos: los teléfonos, sirenas, letreros luminosos, altavoces que encontramos descritos en el poema. Y no deja de ser curioso que los sujetos poéticos escogidos sean dos rascacielos, algo que ningún lector pensaría encontrar en Granada. La razón de su utilización no puede ser otra que el intento de crear un espacio urbano que pueda ser

común para cualquier lector y que salte las especificidades regionalistas. Y como elemento urbano de las grandes ciudades el sujeto poético no puede sino estar metamorfoseado en rascacielos, construcción del imaginario ciudadano por excelencia.

Esta complicidad también se consigue a través de la descripción de un amor que busca la unión sexual con la amada y que resulta además chocante por contraposición a la métrica empleada. Nadie pensaría encontrar en una égloga garcilasiana la unión carnal entre los amantes. Pero, de nuevo, ésta es a veces, por desgracia, la realidad con la que el lector contemporáneo tiene que enfrentarse. Y para recalcar el diálogo con el lector, García Montero incluye en su “Final” con una invocación directa al mismo: “Confíesame lector que también tienes / la herida que disparan sus desdenes” (7-8).

Así, este escenario geográfico le sirve a García Montero para crear también una geografía sentimental, un imaginario común del que sujeto poético y lector son parte. De manera semejante a la aquí expuesta lo ha entendido Laura Scarano para quien “más que un juego poético, o una excusa para un poema amoroso en registro desusado, esta égloga moderna confirma una mirada nueva sobre el habitar del hombre, capaz de recrearse en la animalización violenta de sus tótems urbanos como forma de reconocimiento de la naturaleza emocional de su experiencia de vida” (229). No es que la poesía se haya modernizado mediante la incorporación de elementos urbanos sino que es la modernización misma la que se ha humanizado, haciéndose una con el hombre que la habita, el que comparte su espacio, al que se le interroga por este sentimiento compartido.

Debemos concluir este capítulo intentando ofrecer una razón para la utilización por los poetas de la Otra Sentimentalidad del espacio urbano como el necesario para que se pueda dar esa “sensibilidad otra” que predicaron en su manifiesto y que han ido

desarrollando a lo largo de su obra. La razón hay que buscarla precisamente en la apuesta que este grupo poético hacía a la hora de buscar una nueva forma de entender la realidad y se ha demostrado cómo esta nueva forma de acercarse al mundo tiene que pasar por la complicidad con el otro. Los diferentes poemas que se han analizado han ofrecido dos formas de acercarse a los espacios urbanos: desde el individualismo y la concepción del otro como comodidad y desde una visión cómplice del uso de los espacios públicos. Hemos visto cómo la primera apuesta conlleva la imposibilidad de unión con el otro, la ruptura de las relaciones sociales y la soledad mientras que la segunda se muestra como única posibilidad de que se pueda producir el entendimiento. Esta apuesta poética tiene especial importancia en un momento en el que España se intentaba construir como país democrático, moderno, que se repensaba después de una larga dictadura. La razón de que no se traten temas de la política de aquel momento, y no nos debemos olvidar de lo crucial del momento, sino que se centren en la temática amorosa, no hace sino reincidir en su propuesta poética. Como se dijo anteriormente, lo importante a la hora de hacer poesía comprometida no era el tema a tratar sino la manera en la que se trata el tema en cuestión y en este capítulo se ha puesto de relieve cómo la relación amorosa, el encuentro con el otro, necesita de unos espacios urbanos que posibiliten y favorezcan que las relaciones interpersonales puedan, de hecho, llegar a darse.

La apuesta poética de la Otra Sentimentalidad hay que incluirla en un momento en el que todo se planteaba como posible y en el que había que tomar partido a la hora de crear por primera vez y entre todos un futuro. Así, a través de la ciudad, espacio común para los lectores de poesía de finales del siglo XX, se propone ésta como espacio que revisitar, que podrá ofrecernos lo que pongamos en ella, de nosotros depende hacer

espacios urbanos propicios para el encuentro, socializables o espacios urbanos que nos recuerden el individualismo y el aislamiento. De nosotros, lectores, depende el papel que decidamos jugar en este juego de complicidades.

Conclusión

Los capítulos de esta tesis han intentado ofrecer un análisis del espacio urbano español durante el periodo de la Transición desde distintos productos culturales. Entendiendo la ciudad como un proceso, hemos visto diferentes alternativas a la hora de configurar los espacios urbanos y qué proponían cada uno de aquéllos.

El primer capítulo, centrado en las Asociaciones de Vecinos, planteaba un careo entre dos visiones enfrentadas a la hora de concebir el uso del espacio público. Por un lado, vimos como el régimen franquista proponía una visión de Madrid como ciudad administrativa. Esta decisión suponía que las calles iban a estar diseñadas con una función organizativa pero que no se iban a tener en cuenta las necesidades de uso de las mismas por parte de los habitantes de ese espacio. Lo que es más, el régimen de Franco, que se reconocía como régimen autoritario, inscribió su ideología en los espacios urbanos a través de la denominación de las calles con los nombres de los líderes del golpe de estado de 1936 concibiendo estos lugares como publicidad de su propia ideología. Sin embargo, se analizó cómo en algunas zonas del extrarradio madrileño, los vecinos de estos barrios se enfrentaron a esta disposición urbanística a través de distintas prácticas de vida cotidiana que les llevo a organizarse en Asociaciones de Vecinos y, en última instancia remodelar el entramado urbano que habitaban. Vimos que, a través de la conceptualización de los espacios habitados como espacios públicos o de encuentro, se fueron tejiendo redes de solidaridad y apoyo que les llevaron a introducir mejoras en los barrios (cableado eléctrico, asfalto de las calles, servicios de transporte) y a concebirse a sí mismos fuera de la categoría de subalternos a la que el régimen, y muchos ciudadanos

de Madrid, los habían reducido, por ejemplo, a través de nombrar las calles de los nuevos barrios con hitos de la lucha vecinal, la escritura de libros que rescatan las historias cotidianas de sus habitantes a la hora de crear el barrio o la creación de cooperativas para ofrecerse servicios de los que no disponían sin necesitar de ayuda exterior. En suma, los habitantes de estos espacios olvidados durante mucho tiempo por la ciudad se reapropiaron de ese espacio y reclamaron su derecho a ser parte de ella.

El segundo capítulo seguía centrando su mirada en los espacios del extrarradio de las grandes ciudades españolas (Madrid, Barcelona y Bilbao) pero, sin embargo, a través del análisis de diferentes películas del cine quinquiseñal se ofrecía una visión más trágica de la vida en estos espacios urbanos olvidados. Este capítulo tenía una doble intencionalidad: por un lado se quiso dar importancia al género cinematográfico del cine quinquiseñal más allá de los temas en los que siempre se había visto encasillado: sexo, drogas, y violencia. Se buscó recuperar la dignidad de un cine que supo aunar un tema que se mostraba interesante para el público de principios de los 80 y que, a la vez que ofrecía el punto de vista de los jóvenes delincuentes – algo a lo que aquéllos no tenían acceso –, proponía, en último término, una crítica a la sociedad del momento que dejaba marginada (política y espacialmente) a buena parte de su juventud. A través de la concepción del cine quinquiseñal como un cine realista, testimonial y marcadamente urbano, se analizaron los espacios públicos que habitaban estos jóvenes y la distancia que les separaba de la ciudad de los bienes y servicios, de la cual ni se sentían ni eran parte. Este capítulo, en última instancia, muestra las consecuencias desastrosas de las vidas de aquellos ciudadanos a los que se les ha despojado de su derecho a la ciudad.

El tercer capítulo desviaba su mirada de las grandes ciudades para dirigirse a las pequeñas ciudades de provincia, en este caso Granada. Este capítulo eligió acercarse a la poesía de la Otra Sentimentalidad y analizar los espacios urbanos que pueblan unos poemas que predicaban una “sensibilidad otra”. Así, se analizaron cuatro espacios fundamentales: las calles, las aceras, las plazas, la ciudad pública; las carreteras y autopistas, la ciudad en movimiento; los bares, como lugares privilegiados para el encuentro con el otro y el espacio de los afectos, normalmente espacios liminales; y las diferentes propuestas de acercarse a los mismos. Se concluyó que la única manera posible de acercarse a estos espacios partía de la complicidad con el otro, es decir, desde un uso compartido y cómplice de los espacios urbanos que dejara fuera el individualismo típico de las sociedades capitalistas que estiman más el valor de cambio de un espacio por encima de su valor de uso. Esta forma de acercamiento a la ciudad propone reclamar el derecho a construir entre todos el espacio urbano y comprometerse en esta labor.

Habiendo mostrado estos espacios diferentes, desde medios también muy diferentes, espero haber podido proporcionar una visión abarcadora de la compleja concepción del espacio urbano en la España de la Transición. Me gustaría que esta reflexión no se quedara únicamente en las hojas de esta tesis y el lector también reflexionara acerca de la importancia que los espacios urbanos tienen para la vida de los individuos. En última instancia, los diferentes géneros analizados llamaban la atención acerca de la importancia del espacio urbano y de la necesidad de que la ciudad se levantara como un espacio entre todos y para todos los individuos que la habitan.

Debemos preguntarnos, por tanto, si esta concepción del espacio urbano, que hemos visto fue numerosa durante el periodo de la Transición, tuvo un correlato en el

posterior diseño de las ciudades. Debemos cuestionarnos si, al proponerse esta máxima en un momento en el que España estaba viviendo una época de cambio y renovación, en el que el cambio se presentaba, se ofrecía, como posible, estas demandas fueron escuchadas. Y debemos concluir con la triste respuesta de que no. El valor de cambio siguió primando a la hora de regular el espacio urbano y ahora nos encontramos aún inmersos en una crisis que tiene como uno de sus grandes culpables las políticas urbanas especulativas que basaron el crecimiento económico en el desenfreno de la construcción.

La crisis que azota España desde el año 2008 ha tenido consecuencias desastrosas y ha dejado 7 millones de casas vacías y más de 350.000 familias desahuciadas. El estudio de esta situación también ha servido de motor, en el campo de las prácticas sociales, el cine y la poesía; de diferentes productos culturales que muestran su peculiar narrativa acerca de esta situación. Una somera lectura de los mismos llama la atención por las relaciones que estas propuestas desarrollan sobre el espacio urbano y cómo lo conciben como espacio común de todos los ciudadanos, una propuesta muy similar a la analizada en las páginas de esta tesis.

En el plano de los movimientos sociales deberíamos marcar como hito el 15 de mayo del 2011 cuando, siguiendo a la manifestación de Juventud Sin Futuro, una veintena de jóvenes decide acampar en Sol. Esta toma del espacio público y su transformación en espacio para el debate tiene muchos paralelismos con la situación que se analizó en el capítulo 1, donde algunos vecinos de los barrios de la periferia madrileña reclamaban el espacio urbano que habitaban como espacio de uso común. Mediante la toma de un lugar tan emblemático como la Puerta del Sol, en pleno corazón de Madrid, los cuerpos que allí se encontraban mostraron que la ciudad era el espacio que deben

ocupar sus habitantes y, mediante esta creación de espacios que se abrían al debate, propusieron conceptualizar los problemas que se consideraban privados (la imposibilidad de acceder a una vivienda o cubrir la hipoteca, de encontrar empleo o participar en los procesos políticos) como algo público. Mediante este hecho de creación de una conciencia colectiva se reclamó la calle como espacio de unión, diálogo y acción. La historia que sigue es bien conocida. En pocos días el grupo se volvió cada vez más numeroso hasta que se levantaron primero tiendas y luego toda una infraestructura de servicios (guardería, comedor social, biblioteca) para posibilitar a los habitantes de Sol el uso de ese espacio como espacio público y en común.

En este campamento surgieron grupos de trabajos que elaboraron propuestas a la hora de reclamar los espacios urbanos, dos documentales que mediante entrevistas buscaban plasmar el clima que allí se vivía, se realizaron talleres, acciones y performances que se ofrecen como un interesante objeto de análisis.

El cine también se ha ocupado de retratar la problemática de la destrucción de los barrios y las consecuencias que tiene en la vida de habitantes con escasos recursos que se ven desplazados de su vecindario y, con frecuencia, expulsados a zonas cada vez más lejanas del centro neurálgico de la ciudad. Desde reconocidos directores como José Luis Guerín en su *En construcción* (2001) o el *De nens* (2003) de Joaquín Jordá hasta proyectos comunes y caso desconocidos como *Sinfonía Tetuán* (2014) del colectivo Cine Sin Autor, la importancia del espacio urbano y las consecuencias de la gentrificación siguen recordándonos lo fundamental que es para los individuos el derecho a la ciudad.

La poesía también ha estado interesada por el espacio urbano y así, por ejemplo, dentro del 15-M se encontraba una comisión de trabajo enfocada en la creación poética

del que ha surgido el volumen colectivo *Poetas del 15 de Mayo* donde algunos de cuyos autores se preguntan por la importancia del espacio urbano y como diseñar el mismo para que sea un espacio habitable. Otro ejemplo de cómo la poesía se siente interesada actualmente en el espacio urbano son las diferentes “Acciones Poéticas” que han surgido, no solo en España, sino también en Latinoamérica. Estos grupos escriben versos de poemas, muchas veces con contenido político o social, en las paredes de los edificios. Mediante esta acción de escritura se produce una reconfiguración del espacio urbano donde el caminante, a la vez que recorre el espacio ciudadano, se convierte en lector de poesía y la ciudad en una pequeña biblioteca de versos.

Podemos concluir, por tanto, que el tema que estas páginas han tratado sigue teniendo relevancia por la triste razón de que el problema a la hora de diseñar el espacio urbano no se ha solventado. Mientras sigan existiendo carencias a la hora de planear las ciudades seguirá siendo necesaria una cultura que señale estos fallos y proponga visiones diferentes, más humanas e inclusivas, sobre la ciudad.

Trabajos citados

- Alcántara, José Luis y Juan Antonio Hernández García, eds. *Javier Egea. Poesía completa. (Volumen I)*. Madrid: Bartleby editores, 2011. Impreso.
- Alomar Esteve, Gabriel. *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*. Madrid: Gráficas Marisal, 1947. Impreso.
- Aguilar, Carlos. *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1996. Impreso.
- Aparisi Laporta, Luis Miguel. *Toponimia madrileña. Proceso Evolutivo. II Apéndices*. Madrid: GMU, Ayuntamiento de Madrid, 2001. En línea. 4 abril 2015.
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995. Impreso.
- Batlle Vázquez, Manuel. “Síntesis del libro blanco. La educación en España. Bases para una política educativa.” *Enseñanza media* 197-198 (1969): 45-52. En línea. 11 abril 2015.
- Blázquez Carretero, Elena. “Después de... Una historia de la Transición.” *El futuro del pasado: revista electrónica de historia* 5 (2014): 137-50. En línea. 11 abril 2015.
- Bidagor, Pedro. *Plan General de Ordenación Urbana 1941-1946*. 1946. Madrid: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio – Dirección General de Urbanismo y Estrategia Territorial, 2003. Impreso.
- Box, Zira. “El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer Franquismo.” *Revista de Estudios Políticos* 155 (2012): 151-81. En línea. 11 Abril 2015.
- Casares, Francisco. “Significado moral de la reconstrucción de España.” *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 283-86. Impreso.
- Castells, Manuel. *Problemas de investigación en sociología urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. Impreso.
- . *The City and the Grassroots*. Berkeley y Los Angeles, CA: California UP, 1983. Impreso.
- Castro, Constancio de et al. *El Pozo del Tío Raimundo: Llamarse barrio*. Madrid: 1986. Impreso.

- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. California: California UP, 1984. Impreso.
- Cilleruelo, José Ángel. *Poesía y ciudad*. Libro-blog de crítica literaria. En línea. 22 marzo 2015.
- Colectivo Alicia bajo cero. *Poesía y poder*. Nodo-50. En línea. 22 marzo 2015.
- Compitello, Malcolm. "From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 199-219. Impreso.
- . y Edward Baker, eds. *Madrid de Fortunata a la M-40: Un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.
- Cort, César. "Acta de la session inaugural del II Congreso de Urbanismo y de la Vivienda." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 301-12. Impreso.
- Darris, Gallet et al. *Fábrica y barrio: una misma lucha*. Madrid: Mañana, 1977. Impreso.
- Dent Coad, Emma. "Constructing a Nation; Architecture and Politics in Nationalist Spain." MA thesis. Londres Royal College of Art, 1992. En línea. 11 Abril 2015.
- Díaz de Castro, Francisco. *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Vandalia, 2003. Impreso.
- D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Manchester: Princeton UP, 2000. Impreso.
- D'Ors, Víctor. "Hacia la reconstrucción de las ciudades en España." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 249-54. Impreso.
- Egea, Javier, Luis García Montero y Álvaro Salvador. *La otra sentimentalidad*. Granada: Pliegos de Barataria, 1983. Impreso.
- Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas. *Argumento de la nueva España: los 26 puntos de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 1940? En línea. 11 abril 2015.
- Fraser, Benjamin. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Impreso.

- García García, Isabel. “Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo.” *Arte y ciudad* 3.1 (2013): 611-40. En línea. 11 abril 2015.
- García Martín, José Luis. *Poesía española 1982-1983*. Madrid: Hiperión, 1983. Impreso.
 ---. *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992. Impreso.
- García Montero, Luis. *Diario cómplice*. Madrid: Hiperión, 1987. Impreso.
 ---. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993. Impreso.
 ---. *Además*. Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.
 ---. *Conferencia de Luis García Montero: el poeta y la ciudad*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2005. Impreso.
- García Posada, Miguel, ed. *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica, 1996. Impreso.
- González Cebrián, Juan. “La arquitectura en fiesta.” *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 259-60. Impreso.
- González Ordovás, María José. “La cuestión urbana.” *Revista de Estudios Políticos* 101 (1998): 303-33. Impreso.
- González del Pozo, Jorge. “El cine quinqué de la austeridad a la denuncia social” *Ojancano: revista de literatura española* 39 (2011): 3-24. En línea. 30 abril 2015.
- Harvey, David. “Space as a Key Word”. Paper for Marx and Philosophy Conference, 29 May 2004. Institute of Education, Londres. En línea. 27 abril 2015.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Homobono, José Ignacio. “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades.” *Euski Iskaskuntza* 26 (2004): 33-76. En línea. 11 abril 2015.
- Iglesia, Eloy de la. Dir. *Navajeros*. Acuaris Films S.A, 1980. Film.
 ---. Dir. *El pico*. Ópalo Films, 1983. Film.
 ---. Dir. *El pico 2*. Ópalo Films, 1984. Film.
- Instituto Nacional de Estadística. *Censo de Madrid*. En línea. 3 Nov. 2014.

- Jiménez Millán, Antonio, ed. *Luis García Montero. Complicidades*. Málaga: Litoral 217-218, 1998. Impreso.
- Labrador Méndez, Germán. “Juventud y contracultura en la Transición española.” Diss. Universidad de Salamanca, 2007. Impreso.
- Lanz, Juan José. *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir, 2007. Impreso.
- Larson, Susan. *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza editorial, 1972. Impreso.
- . *The Production of Space*. 1974. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 2007. Impreso.
- Loma, José Antonio de la. Dir. *Perros callejeros*. Films Zodíaco / Profilmes, 1977. Film.
- . Dir. *Perros callejeros 2: busca y captura*. Films Zodíaco / Profilmes, 1979. Film.
- . Dir. *Los últimos golpes del Torette* (Perros callejeros 3). Films Zodíaco, 1980. Film.
- López Díaz, Jesús. “Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40.” *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* 7.146 (2003). En línea. 11 abril 2015.
- López Rey, Félix. “Las protestas por el pan en los comienzos de la Transición y el movimiento ciudadano.” *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, eds. Madrid: Catarata, 2008. 127-37. Impreso.
- Martín Arnoriaga, Tomás y AAVV Meseta de Orcasitas. *Del barro al barrio. La meseta de Orcasitas*. Madrid: Meseta de Orcasitas, 1986. Impreso.
- Martínez, Guillem, ed. *C.T o Cultura de la transición*. Barcelona: Debolsillo, 2012. Impreso.
- Martínez, Josefina. “Tal como éramos... El cine de la Transición política española.” *Historia Social* 54 (2006): 73-92. Impreso.
- Morán Suárez, Gregorio. *El precio de la Transición*. Barcelona: Planeta, 1992. Impreso.

- Muguruza, Pedro. "El futuro de Madrid." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 339-352. Impreso.
- Observatorio metropolitano. *Madrid: ¿La suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2007. En línea. 11 abril 2015.
- Pérez Quintana, Vicente y Pablo Sánchez León, eds. *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Madrid: Catarata, 2008. Impreso.
- Reina de la Muela, Diego de. "Arquitectura nueva, no moda." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 325-38. Impreso.
- Renes, Víctor. "Las remodelaciones de los barrios de Madrid: memoria de una lucha vecinal." *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, eds. Madrid: Catarata, 2008. 148-71. Impreso.
- Resina, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Georgia: Rodopi, 2000. Impreso.
- y Dieter Ingenschay, eds. *After-Images of the City*. New York: Cornell UP, 2003. Impreso.
- Richardson, Nathan. *Constructing Spain: The Re-imagination of Space and Place in Fiction and Film. 1953-2003*. Lewisburg: Bucknell UP, 2012. Impreso.
- Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. Impreso.
- Riquer i Permanyer, Borja de. "Adapting to social change." *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Helen Graham y Jo Labanyi, eds. Nueva York: Oxford UP, 2010. 259-70. Impreso.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos sobre la 'Otra Sentimentalidad' y otros textos fechados de poética*. Madrid: Hiperión, 1999. Impreso.
- . "El yo poético y las perplejidades del compromiso." *Ínsula* 671-672 (2002): 53-56. Impreso.
- Salvador Jofre, Álvaro. *Las cortezas del fruto*. Madrid: Ayuso, 1980. Impreso.
- . *El agua de noviembre*. Granada: Colección Maillot amarillo, 1985. Impreso.
- Sambricio, Carlos. *Arquitectura y urbanismo en Madrid, siglo XX. Madrid, tres siglos de*

- una capital, 1702-2002*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002. Impreso.
- . "Madrid, 1941: tercer año de la victoria." *Arquitectura en regiones devastadas*. VVAA. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987. 79-100. En línea. 11 abril 2015.
- Sánchez León, Pablo "La memoria cívica: biopolítica de los dirigentes vecinales madrileños." *Memoria ciudadana y movimiento vecinal*. Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, eds. Madrid: Catarata, 2008. 101-26. Impreso.
- Sánchez Mazas, Rafael. "Herrera viviente." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 263-68. Impreso.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española 6/2*. Barcelona: Ariel. 1988. Impreso.
- Saura, Carlos. Dir. *Deprisa, deprisa*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 1981. Film.
- Scarano, Laura. *Las palabras preguntan por su casa*. Madrid: Visor, 2004. Impreso.
- . *Poesía Urbana*. Sevilla: Renacimiento, 1992. Impreso.
- Scott, Joan. "The evidence of experience." *Critical Inquiry* 17.4 (1991): 773-97. En línea. 4 abril 2015.
- Seminario de fuentes orales. Capas populares y urbanismo. Palomeras, un barrio obrero durante el franquismo.1950-1980*. En línea. 11 abril 2015.
- Servicios Técnicos de FET y de las JONS. "Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción." *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Gabriel Ureña. Madrid: Istmo, 1979. 271-74. Impreso.
- Smith, Paul Julian. *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. Oxford: Oxford UP, 1992. Impreso.
- . *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford UP, 2000. Impreso.
- . *Contemporary Spanish Culture: TV, Fashion, Art and Film*. Cambridge: Polity, 2003. Impreso.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Bristol: Verso, 1985. Impreso.

Soria Olmedo, Andrés. *Literatura en Granada (1898-1998) II*. Granada: Diputación de Granada, 2000. Impreso.

Ureña, Gabriel. *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Madrid: Istmo, 1979. Impreso.

Wahnón, Sultana. "Lírica y ficción; de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia." *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*. VVAA. Granada: Universidad de Granada, 2003. 493-510. Impreso.

Whittaker, Tom. "No-man's land: transitional time and space in Carlos Saura's *Deprisa, deprisa*." *Bulletin of Hispanic Studies* 85.5 (2008): 679-94. Impreso.