



REPRESENTACIÓN DE MADRID Y BARCELONA EN LOS DISCURSOS FÍLMICOS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Representation of Madrid and Barcelona in Films During the Spanish Transition

VÁLERI CODESIDO, FRANCISCO GARCÍA GARCÍA, MARÍA LUISA GARCÍA GUARDIA

Universidad Complutense de Madrid, España

KEYWORDS

*Spanish cinema
Spanish transition
Urban setting
Film analysis*

ABSTRACT

As a reflection of the imminent change from late Francoism to the Spanish transition, discourses emerged in film narratives which portrayed aspects of society practically unaddressed until then, such as the LGTBIQ+ content, the “quinqui” marginality or the ‘S’ cinema. Madrid and Barcelona are presented as the main settings for new discursive constructs that portray a generation which differed from the preceding Francoist modes. This research analyses and exposes the synergy between characters and urban settings by which the city acts as an emotional map of the story and a location for change in the first films of Spanish democracy.

PALABRAS CLAVE

*Cine español
Transición española
Espacio urbano
Análisis fílmico*

RESUMEN

Como reflejo del inminente cambio del tardofranquismo a la Transición, emergen discursos en la producción fílmica que retratan aspectos de la sociedad prácticamente omitidos hasta entonces, tales serían el cine LGTBIQ+, el de la marginalidad quinquí o el cine ‘S’. Las ciudades de Madrid y Barcelona se presentan como principales escenarios de nuevos constructos discursivos que retratan una generación diferenciada de los modos franquistas precedentes. Esta investigación expone y analiza la sinergia entre personajes y escenarios urbanos por los que la ciudad se desempeña como mapa emocional del relato y espacio de cambio en los primeros relatos de la democracia.

Recibido: 25/ 10 / 2021

Aceptado: 25/ 11 / 2021

1. Las ciudades de Madrid y Barcelona en el cine

En 1976, *El reportero*, un film dirigido por Michelangelo Antonioni en coproducción con Francia e Italia además de España, tiene a la ciudad de Barcelona por uno de sus principales escenarios. La película muestra, de manera algo estratégica, un importante número de los símbolos y enclaves turísticos de la capital catalana en numerosas secuencias con los intérpretes internacionales Jack Nicholson y María Schneider encarnando los personajes protagonistas. Unas décadas más tarde, tras medidas de regeneración urbanística y los Juegos Olímpicos celebrados en 1992, «Barcelona se ha convertido en uno de los destinos turísticos más visitados del mundo, y también en un escenario de rodaje muy atractivo para los cineastas españoles y extranjeros» (Antoniuzzi, 2020, p. 152). Sin embargo, y pese a la aparición estelar de la ciudad como escenario de producciones referenciales en las últimas décadas, con respecto a los estudios sobre la imagen de Barcelona en el cine «tampoco es mucho el interés que ha despertado en el ámbito español, sobre todo si consideramos la atención que ha recibido Madrid, la otra ciudad cinematográfica por excelencia de España» (Antoniuzzi, 2020, p. 133). Tanto Barcelona como Madrid conforman espacios fílmicos reiterados y reconocibles, que dan forma a la ciudad y sus habitantes y, recíprocamente, inciden en la narrativa de estos relatos. «Una ciudad muestra lo que cada civilización que la ocupa es y quiere contar de sí misma. De esta forma, cada espacio urbano resulta diferente entre sí, en forma y sustancia, lo que, por otra parte, aporta personalidad, identidad unicidad a la marca» (De Miguel, 2014, p. 50). Con estos planteamientos, los paralelismos entre Barcelona y Madrid resultarían casi inevitables. Ambas ciudades han sido fuertemente marcadas por el cine; teniendo en cuenta además que «se fundan en Barcelona las primeras empresas de producción cinematográfica del país, como la Hispano Films de Marro y Macaya, la Films Barcelona de Gelabert, la Bacinógrafo de Adrià Gual o la Royal de los hermanos Baños» (Antoniuzzi, 2020, p. 136). Antoniuzzi subraya la figura de Barcelona como escenario fílmico de la Transición española:

Tras la muerte de Franco en 1975, para Barcelona empezó una época de grandes cambios políticos, sociales... y urbanísticos (...) Los barceloneses, hartos de represión, salieron a la calle para gritar, cantar y luchar por la libertad. Los homosexuales, marginados y perseguidos durante el franquismo, empezaron a manifestarse en las Ramblas para reivindicar sus derechos. (2020, p. 151)

Los relatos plenamente dedicados a temáticas LGTBIQ+ presentan como escenario a las ciudades de Madrid y Barcelona en sus primeros films en estos años. Resultaría adecuado reflexionar sobre la sinergia entre temáticas y escenarios, especialmente cuando ciudades populares y reconocibles acogen relatos con notas reivindicativas, dado que los símbolos urbanos «presentan como telón de fondo el escenario de la película, pero siendo algo más que un mero escenario, al producir iconos que son centrales para la trama» (Rodríguez et al., 2012, p. 136), por lo que se llegarían a conformar como parte fundamental del discurso fílmico.

1.1. *Disidencia y marginalidad como temáticas en el cine de la década de los 70*

La década de los setenta supone un periodo convulso en la historia de España que aúna la última etapa del tardo-franquismo y la primera de la Transición. A lo largo de la dictadura, la censura había jugado un papel fundamental en el control del discurso en los medios de comunicación, lo que implicaba al universo fílmico. Sin embargo, en los últimos años del tardo-franquismo, se habían producido leves cambios que habían abierto la puerta a cierta permisividad paulatina, notable en los años previos a la Transición española, pero que eclosiona fuertemente a la llegada de esta.

La censura había velado sobre todo para prevenir el retrato de la marginalidad, la pobreza extrema, revueltas, manifestaciones o cualquier aspecto de la sociedad española que se sintiera como una crítica a las políticas vigentes. No es de extrañar que en la Transición tenga lugar la emergencia de discursos que subrayen precisamente cuanto había sido prohibido en años precedentes. En palabras del cineasta Eloy de la Iglesia, «en ese momento, empiezan a conseguirse muchas más cosas en el terreno de la libertad de expresión, las condiciones son mucho más favorables» (Aguilar et al, 1996, p. 129). En la década

precedente, la puesta en marcha de los Planes de Desarrollo había tenido como consecuencia la migración masiva desde el entorno rural a las ciudades, lo que había extendido las urbes de Madrid y Barcelona en la creación de nuevos barrios. En la década de los setenta, con la llegada de la crisis motivada por la subida del petróleo entre otros aspectos, la delincuencia juvenil se convertía en una problemática que los medios de comunicación documentaban e incluso exageraban reincidentemente. A su vez, la tasa de desempleo ascendió tanto que las posibilidades de un trabajo para generar suficientes medios como para prosperar fuera del barrio se volvían escasas: «no había futuro para los jóvenes que esperaban relevar a sus padres en la fábrica: ahora se enfrentaban al paro o un mercado laboral cada vez más precario» (Castelló, 2018, p. 118). La delincuencia juvenil era en gran medida asimilada como síntoma de la crisis económica.

En el cine español de la Transición, «se desarrolla una adaptación de las formas. Se produce un proceso iconológico propio, basado en la búsqueda de un mayor realismo y un compromiso con la actualidad» (Robles, 2016, p. 13). De este modo, emergen en el universo fílmico nacional nuevos constructos que aluden a la explicitud del contenido sexual que comenzaba a implicar también a las sexualidades disidentes. Surgen textos cinematográficos con temáticas sobre homosexualidad femenina y masculina dentro de propuestas, incluso, comerciales, rasgo argumental inusitado en estos films hasta entonces. De igual modo, los personajes disidentes, en principios secundarios, aparecen estigmatizados. Películas como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) o, *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971) ofrecen alusiones a la homosexualidad masculina desde la burla reincidentemente. El estigma es detectable en otro tipo de propuestas. Eloy de la Iglesia narra en *La semana del asesino* (1972) la historia de una serie de delitos cometidos por un personaje cuya homosexualidad ha mantenido oculta: un hombre de clase trabajadora, en un barrio obrero, que mantiene una relación estable con una atractiva mujer más joven, hasta que la violencia contenida en él se vuelve incontrolable y aniquiladora. *Larga noche de julio* (Lluís Josep Comerón, 1974) muestra a su vez un potentado personaje interpretado por Simón Andreu que seduce a un joven y ambicioso mecánico de homosexualidad encubierta (Eusebio Poncela) con trágicas consecuencias dado que la historia, de nuevo, desemboca en asesinato. En el tardofranquismo, los personajes homosexuales presentan notas negativas subrayadas. En *Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1975) los antagonistas serían la pareja homosexual que interpretan Juan Luis Galiardo y Mario Pardo, empresarios en la industria pornográfica y artífices de la explotación y degradación de Clara (Amparo Muñoz).

A principios de la década, los personajes lésbicos emergerán en el cine de género y portarán fuertes notas malévolas o enfermedades psiquiátricas. Algunos ejemplos serían *Las melancólicas* (Rafael Romero Alba, 1971) o *El comisario G.* (Fernando Merino, 1975). En esta última, la lesbiana a quien da vida la intérprete Tina Sainz resulta ser una aniquiladora asesina de bellas mujeres hacia las que se siente despechada. En *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976), Charo López encarna a una mujer enamorada de una antigua alumna, en la línea temporal principal del relato ya casada; por lo que el personaje confabulará secreta y osadamente para romper su matrimonio. Hacia finales del decenio, el cine `S` plasmará escenarios lésbicos explotando su vertiente erótica, como *Clímax* (Francisco Lara Polop, 1977) o *El fin de la inocencia* (José Ramón Larraz, 1977). Ya en los films estrenados durante la Transición, los personajes lésbicos figuran en propuestas narrativas propias del cine de explotación, tal sería el subgénero «cárcel de mujeres» en el que puede ser emplazado el largometraje basado en la obra de Inés Palou *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978).

Como señalábamos, durante la Transición española, y concretamente en los años 1977 y 1978, emergen en el cine español discursos novedosos que aludían a temáticas censuradas durante el franquismo con planteamientos novedosos. Relatos cinematográficos que tuvieran como protagonistas a personajes cuyas sexualidades se inscribían en la disidencia habían sido estigmatizados, ridiculizados o condenados a la desgracia en la ficción fílmica tal y como ha sido elaborado. A su vez, se había observado con escrutinio cualquier rasgo argumental relacionado con revueltas de la clase obrera, el retrato de la miseria rural y, en líneas generales, signos de oposición y diferencia. En este contexto, no es de extrañar que en la Transición emergieran rápidamente cines que ahondaran precisamente en estos aspectos, y las ciudades de Madrid y Barcelona se presentan como escenarios principales y, en numerosas ocasiones,

también como un personaje más. Teniendo en cuenta que «en términos de marketing y comunicación, identitariamente se configura a sí misma como una marca. La marca ciudad trata de difundir el concepto urbano base para planificar su desarrollo en torno a sí mismo» (De Miguel, 2014, p. 49), sería conveniente reflexionar sobre la propuesta discursiva que se establece en torno a ambas urbes en un momento de drásticos e históricos cambios.

Algunos ejemplos de relatos sobre sexualidades disidentes en la Transición serían *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978). Estos dos últimos films ocupan el segundo y quinto puesto de taquilla de su año entre los largometrajes de nacionalidad española. En ambas cintas, la homosexualidad masculina es mostrada con una intimidad inusitada y respeto por la problemática social y familiar que conlleva a sus protagonistas, aunque de nuevo, el desenlace culmina en tragedia.

Como decimos, el cine español de esos años generó películas míticas en temáticas LGTBIQ+, así como el popular «cine quinquí» que vio la luz en los albores de la Transición. Debido a lo novedoso de las propuestas, resulta especialmente interesante el tipo de construcciones estético-narrativas que se generan en el periodo, así como la renovación de los escenarios fílmicos y el empleo de los emblemas urbanos.

2. Objetivos y metodología

Esta investigación estudia y analiza la imagen de las ciudades de Madrid y Barcelona en el cine de la Transición española. El corpus se compone de relatos sobre sexualidades disidentes, como también propuestas narrativas de los primeros largometrajes del cine quinquí que tienen a las ciudades de Madrid o Barcelona por escenario fílmico. Cabría añadir que los primeros relatos del cine español que ahondan en temáticas LGTBIQ+ como también los largometrajes del cine quinquí de esos años suelen tener ambas ciudades, en cada caso, como espacio escénico. A partir de esta base, se ha llevado a cabo un proceso de selección teniendo en cuenta los textos fílmicos de mayor impacto por su impronta en la historia del cine español, así como lo retador de su contenido en el momento de su realización, observando el protagonismo de estas temáticas como alusiones discursivas a la ciudad de Madrid o Barcelona. Por otra parte, la imagen cinematográfica de una ciudad no se construiría meramente de iconos visuales en relación a sus símbolos arquitectónicos, sino la cultura que se vive en sus escenarios, acciones y procesos que experimentan los personajes del relato cinematográfico.

El cine crea la imagen de la ciudad a través de la selección de unos barrios y áreas con criterios comerciales y turísticos. Así, gran parte del área urbana queda oculta, generalmente aquellos barrios más conectados con la vida cotidiana de sus ciudadanos. Por ello, una gran mayoría de la población local y de los paisajes urbanos escapan a esta vía de promoción, con lo que la distancia entre la ciudad real y su imagen se hace cada vez mayor. Ello puede reforzar la segregación urbana y favorece la confrontación entre locales y visitantes (Martínez Rigol, 2013). En este sentido, estos relatos nos parecen de interés particular para el análisis de la ciudad como actante, dado que conllevan la representación de espacios que transgreden la estampa turística de estas reconocibles urbes. A su vez, aunque estas propuestas fílmicas han despertado cierto interés académico en los últimos años, aún habría diversos planteamientos por aludir. Por otro lado, «tampoco existe ningún estudio amplio y detallado que utilice el séptimo arte como herramienta para indagar la evolución y transformación del espacio urbano barcelonés» (Antoniazzi, 2020, p. 133), por lo que nos parece relevante un estudio de ambas localizaciones en estas particulares propuestas cinematográficas.

La metodología de análisis parte de las teorías planteadas por el narratólogo estadounidense Seymour Chatman, tal y como expone en su libro *Historia y discurso* (1990).

El universo espacial de la historia —que el espectador puede ir reconstruyendo a medida que se desarrolla el film— se divide en «una serie de subespacios articulados entre sí, y definibles a partir de oposiciones como abierto/cerrado, dentro/ fuera, presencia / ausencia, alto/ bajo, etc. y organizables en un eje vertical u horizontal». (Piñeiro, 1998, p. 375)

Repasaremos la construcción de los escenarios en relación a personajes y acciones entre otros aspectos de la forma del contenido y su relación con el discurso. Los objetivos de esta investigación son:

- Señalar la relevancia de las ciudades de Madrid y Barcelona como escenarios recurrentes del universo filmico de la Transición española.
- Localizar la ciudad y sus símbolos emblemáticos como significantes discursivos.
- Detectar paralelismos entre las construcciones estético-narrativas de estos escenarios urbanos y señalar aspectos diferenciales de ambos emplazamientos cinematográficos.
- Analizar la función de ambas ciudades como significantes del texto filmico.

De este modo, se analizan narrativamente las ciudades de Madrid y Barcelona para inferir sobre la representación de la ciudad en textos coetáneos.

3. Análisis

Planteamos discursos del cine español de la Transición que aluden de manera explícita a problemáticas de la sociedad del momento. «Este género, popularizado con el nombre de *cine quinqué*, tenía una decidida vocación documentalista de una realidad social» (Castelló, 2018, p. 114). Partimos del film dirigido por De la Loma en 1977 como texto filmico que asienta los constructos del cine quinqué subsecuente, si bien el largometraje ha sido discutido desde su estreno. En palabras de Fernando Trueba: «sería tan injusto decir que *Perros callejeros* es una buena película como ignorarla por el simple hecho de que su realizador es un habitual del más descarado cine comercial» (1977). De la Iglesia recrea los constructos propuestos en los relatos dirigidos por De la Loma, que incluyen lenguaje coloquial, vandalismo y música anempática.

Impulsado por el taquillazo logrado, el director catalán consiguió prolongar su éxito manteniendo el argumento en *Perros Callejeros II* y *Los últimos golpes del Torete*. El cine quinqué era un fenómeno de alcance nacional. El director vasco Eloy de la Iglesia filmaba paralelamente una serie de películas ambientadas en Vallecas y otros barrios de periferia madrileña que también contaron con el favor del público joven. (Sánchez, 2019, párr. 20)

En este apartado, repasaremos tanto los largometrajes *Perros callejeros* y *Navajeros* como otros representativos del cine sobre sexualidades disidentes de la Transición, tales son *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978).

3.1. Delincuencia juvenil urbana

El relato filmico *Perros callejeros* (De la Loma, 1977) comienza con imágenes de símbolos de Barcelona, como son su catedral, la Sagrada Familia y el Paseo de Gracia entre otras. El inicio resultaría paralelo al del film dirigido por Luis Buñuel *Los olvidados* (1950), que guarda numerosas coincidencias en temáticas, personajes y acciones, aunque sus perspectivas, e incluso mensaje, diferirían notablemente

Figuras 1 y 2. Inicio del largometraje *Perros callejeros*.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio De la Loma, 1977).

En ambas, un narrador en *voice-over* presenta la ciudad para aludir a la problemática de la delincuencia juvenil; si bien en *Los olvidados* la responsabilidad de la misma es apuntada hacia el capitalismo occidental —mientras las imágenes de Ciudad México son barajadas con símbolos de ciudades europeas— en *Perros callejeros* se emplaza a las ciudades que sufren «un incremento de población acelerado y sin control, de una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, el lujo y el exhibicionismo» (De la Loma, 1977). En el momento que hace mención a esta misma, las imágenes que se proyectan pertenecen al barrio de La Mina, enclave de la ciudad relacionado con el desempleo, la pobreza o incluso la exclusión.

Figuras 3 y 4. Imágenes del barrio de La Mina en el montaje inicial de *Perros callejeros*.



Fuente: *Perros callejeros* (José Antonio De la Loma, 1977).

Como añadido, La Mina experimentaría el estigma de ser el emplazamiento de la delincuencia juvenil relatada en el film. Sus habitantes protestaron por las grabaciones. «El movimiento asociativo del barrio, robustamente organizado, impidió que continuara el rodaje en las localizaciones previstas. El resto del metraje se tuvo que rodar lejos del barrio ante la oposición vecinal» (Sánchez, 2019). Ciertamente, el montaje audiovisual con el que se inicia el relato aportaría una significación de contrarios en la que la imagen de estampa de la ciudad, compuesta por algunos de sus principales símbolos, tendría por opuesto este enclave particular y similares. En *Perros callejeros*, La Mina es el lugar de residencia de sus personajes principales. A su vez, tal y como el título del film indica, el protagonista no cuenta con un verdadero hogar.

Huérfano desde la infancia, El Torete convive con El Porro —un delincuente para el que trabaja en diversos hurtos— su pareja e hijos. Si bien El Porro se encuentra preso en el inicio del relato, y el joven parece haber tomado su lugar como sustentador de la familia, el discurso fílmico no ofrece espacio interior propio que cobije la intimidad del protagonista: no figura su dormitorio o un lugar de aseo. Los espacios que transita se ofrecen como lugares de paso, ajenos a su pertenencia. Si existe un emplazamiento propio y en el que habita una figura protectora paralela a la de un padre, sería el reformatorio del que escapa, dirigido por el Padre Ignacio (Xabier Elorriaga), que en un primer momento trata de ayudarlo. La otra figura paterna estaría representada por el policía al que da vida el actor Víctor Petit. De este modo, el encierro vigilado se ofrece como lugar de pertenencia del quinqu. Esta premisa toma especialmente sentido en el discurso en el que, para El Torete, la libertad sea prioritaria —así se lo indica a Isabel en el momento de su compromiso—, y la misma es establecida como sinónimo de calle y

carretera. A todas luces, una libertad inaccesible que tratará de costear por medio de la delincuencia en una huida hacia delante.

A su vez, el film *Navajeros* (1980) dirigido por Eloy de la Iglesia, es iniciado con una secuencia en la cárcel: la visita de El Jaro a un familiar. Como señalamos, el encierro planea constantemente sobre el quinqui, si bien el mismo supone un escenario de agonía para un perfil de personaje desafiante, ingobernable y en constante movimiento. En la película, «mientras Madrid duerme, los quinkis ejecutan sus delitos y acceden al terreno que su condición les niega» (Vega, 2019, p. 7). En efecto, el texto dirigido por Eloy de la Iglesia mostraría cierto empoderamiento del quinqui sobre los escenarios urbanos que excederían, en cierto modo, los establecidos previamente por el cineasta catalán.

Figuras 5 y 6. Exteriores en la película *Navajeros*.



Fuente: *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980).

Si en *Perros callejeros* y secuelas los personajes transitan el centro de Barcelona para delinquir y huir rápidamente por la autovía, en *Navajeros*, cobijados por la nocturnidad, la banda transgrede los espacios, rompiendo escaparates en una franja horaria que les otorgaría una suerte de impunidad transitoria. Contrariamente a lo establecido en *Perros callejeros* y secuelas, la banda de *Navajeros* no delinque para salir huyendo de la autoridad, sino que enlaza un delito con otro en la misma jornada. También, a la luz del día, saltan los tejados y terrazas de la Gran Vía en plena fuga o pelean con otras bandas al amanecer frente al emblemático Palacio de Cristal. Se establecen en estos discursos nuevos márgenes que dilatan los escenarios urbanos del quinqui, si bien éstos continúan limitados a horarios de escasa concurrencia y acotados a acciones violentas, ilícitas o delictivas.

Figura 7 y 8. Símbolos de Madrid en el cine quinqui: el Palacio de Cristal y calles transversales a la Gran Vía.



Fuente: *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980).

Rasgos argumentales subrayados en los films dirigidos por ambos cineastas serían que el encierro y la muerte prematura acechan al quinqui. Tanto El Torete como El Jaro fallecen en la clausura de *Perros callejeros* y *Navajeros* respectivamente, si bien en la última, la banda ha hecho del cementerio su lugar de reunión, planificación e incluso ocio, pues es la colina del cementerio de La Almudena, el punto de encuentro para realizar acuerdos y danzar espontáneamente al son del radiocassete portátil. De este modo, solo tres años después del estreno de *Perros callejeros*, el quinqui baila sobre su tumba, celebrando

lo efímero de su tránsito y desafiando con ello a la propia muerte. La verdadera tragedia procede del paralelismo entre realidad y ficción, pues «los quinquis fueron una generación perdida desde el origen, desposeídos en todo momento de posibilidades de reinserción y muertos en su mayor parte a manos de la policía o en las prisiones de estado atestadas de SIDA, heroína y represión» (Vega, 2019, p. 4). Verdaderamente, más que la policía o delincuentes organizados a mayor escala, la oposición al quinqui sería la propia sociedad.

Es por ello que su pertenencia en el espacio público sería proporcional no solo al tránsito que en cada hora del día se da —cuanta más «gente», menos lugar para el quinqui—, sino el perfil de transeúnte. Las clases que ostenten algún tipo de privilegio en relación a la procedencia del delincuente juvenil se convertirían en su principal oponente. Este paradigma ofrecería un espacio para la reflexión dado que, en líneas generales, «en el caso del cine quinqui, se añadiría la búsqueda del realismo» (Castelló, 2018, p. 114). Estos relatos trazan cierto paralelismo con el conflicto social de su actualidad.

Figuras 9 y 10. La Gran Vía de Madrid presentada como centro neurálgico y escenario de pequeños hurtos.



Fuente: *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980).

En cualquier caso, el discurso dirigido por De la Iglesia operaría con mayor explicitud en este sentido, no solo en la clausura del relato —El Jaro es disparado en un suburbio de clase media por un vecino—, sino por la configuración de los espacios urbanos en el film. Con el encuentro fortuito dentro, en el centro comercial, entre la banda de El Jaro y la policía, tenemos una muestra más de lo hostil que supone para el sujeto-quinqui allanar un santuario del emergente posmodernismo. El centro comercial se revela como lugar predilecto para la socialización de la «clase media» urbanita (Vega, 2019, p. 9). Sin embargo, *Perros callejeros* habría establecido como enemigo letal del quinqui al delincuente organizado en mayor escala.

3.2. La ciudad como escenario de la disidencia sexual

El cine quinqui subraya ciertas masculinidades y, a la vez, también alude reincidentemente a rasgos argumentales relacionados con la prostitución o la homosexualidad masculina, esta última como significante de otredad a la masculinidad exacerbada del quinqui en la filmografía de De la Loma, y con mayor incidencia en lo homo-social, y cierto homo-erotismo latente en la misma, en el discurso dirigido por De la Iglesia.

En las películas *Un hombre llamado Flor de Otoño* y *El diputado*, ambas estrenadas en 1978 y dirigidas por Pedro Olea y, de nuevo, Eloy de la Iglesia respectivamente, hallamos en sus temáticas centrales la homosexualidad y la política como rasgos fundamentales de sus protagonistas encarnados por el mismo intérprete (José Sacristán). Estos personajes son asesinados en la clausura de sendos relatos, ambientado uno en la Barcelona de los años veinte y el otro en el Madrid de su actualidad. En el film que dirige Olea, el transformismo se configura como una temática de relevancia y reincidente cuando Barcelona es emplazada como escenario de las sexualidades disidentes en el cine de la Transición española.

Barcelona como ciudad de fondo, como espacio cultural y político transhispánico, se presenta también como el lugar donde la socialización en los márgenes se sostiene (y así lo reflejan obras anteriores) sobre una tradición que, en la década de los setenta, amplía naturalmente su radio de acción, desborda el «barrio chino»

y alcanza cotas de visibilidad pública probablemente no imaginables siquiera en otros marcos o contextos. (Mérida-Jiménez, 2017, p. 183)

A su vez, los largometrajes *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y *El transexual* (José Jara, 1977) ofrecen la representación teatral como escenario alternativo a los espacios públicos de la ciudad.

Figuras 11 y 12. Las Ramblas y el teatro en Barcelona como espacios polares.



Fuente: *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977).

Cabría reflexionar que «a través del espacio y de los límites que lo dividen puede simbolizarse el conflicto argumental» (Piñeiro, 1998, p. 377). El escenario teatral sería el espacio destinado para la mostración de la transexualidad en público, del mismo modo que la homosexualidad es apuntada como parte de la performance de Flor de Otoño y otros transformistas que actúan en el cabaré, pues en los demás emplazamientos del film, la homosexualidad resultaría clandestina.

El teatro como espacio para las sexualidades disidente en las representaciones fílmicas aparece reincidentemente cuando la ambientación del relato tiene lugar en Barcelona, pero no así en Madrid. El film *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán), realizado y estrenado previamente en el año 1972, tiene por personaje protagonista a una mujer acomodada de provincias que descubre en su cuarentena que realmente es un hombre. Para vivir su vida como tal, se desplaza a Madrid. Allí, su habilidad para coser le permite emplearse como sastre, y el teatro o el espectáculo tampoco se configuran como oficio. Por otro lado, el personaje se presenta como mujer o como hombre en la vida pública, pero no como transgénero, aspecto limitado a la consulta médica y la intimidad de su domicilio. En el contexto teatral de Barcelona, los personajes de los films aludidos exhiben su identidad sexual ante un público que, o bien los celebra, o bien los observa con curiosidad.

Figuras 13 y 14. Lluís y su madre observan el huevo que baila en la catedral de Barcelona.



Fuente: *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978).

El primer escenario en el largometraje *Un hombre llamado Flor de Otoño* consiste en la catedral de Barcelona, símbolo religioso y también de la historia y la antigüedad de la ciudad. El relato nos muestra «el huevo que baila», mientras el protagonista y su madre presencian el evento. La composición subraya los constrictivos barrotes tras los que la pareja observa la tradición cultural, pues férreas son otras

convenciones sociales que los restringen, como acontecerá a lo largo de la narración. A su vez, la escena sirve de metonimia a la fragilidad del protagonista. Lluís, como el huevo, viste blanco nuclear; en el inicio de la historia mantiene cierto equilibrio entre la clandestinidad de su ideología y sexualidad, su imagen pública y posición social, pero la situación tenderá a precipitarse hasta un desenlace fatal.

Siguiendo el paradigma de espacios diferenciales del cine sobre sexualidades disidentes y marginalidad en la Transición, el protagonista del film dirigido por Olea mantiene el anonimato en la nocturnidad urbana. Es cuando la ciudad duerme que Lluís de Serracant (José Sacristán) se desempeña como transformista y vive, a su vez, su homosexualidad manifiestamente.

Figuras 15 y 16. Espacios diferenciales: baños de hombres en Tirso de Molina y sede del PSOE en Madrid.



Fuente: *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978).

De manera similar, en *El diputado*, Roberto Orbea (Sacristán) es presentado como una doble víctima en la sociedad que le ha tocado vivir: por un lado, por su ideología política —lo vemos martirizado en interrogatorios, encarcelado, humillado, maltratado por el régimen— y por otro, por su sexualidad.

Figuras 17 y 18. Espacios politizados y símbolos de Madrid como El Rastro.



Fuente: *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978).

El inicio del film relata cómo ha tenido que ocultarla y vivirla desde la marginalidad, pese a pertenecer a una suerte de familia acomodada, posición social, por otra parte, reincidente en los personajes protagonistas homosexuales manifiestos en el cine de esos años. El piso de su propiedad donde mantiene citas clandestinas con el joven del que se ha enamorado opera como «lugar simbólico por excelencia, toda vez que durante el franquismo servía para ocultar a perseguidos políticos, mientras ahora, en plena democracia, oculta a otros perseguidos, esta vez por razones de moralidad pública» (Torreiro, 1996, p. 39). A su vez, *El diputado* muestra reconocibles barrios del centro de Madrid, como Atocha —con una imagen histórica de la parada Tirso de Molina— o Argüelles, junto con otros emblemas del centro madrileño, como son El Rastro o El Retiro, que en el relato ejercen de escenarios tanto para la disidencia sexual clandestina como la ideología política de oposición al franquismo

4. Conclusiones

En el cine de la Transición española, cuando la disidencia del personaje está relacionada en gran medida con su estatus socio-económico, tal y como sería el caso del cine quinqueni, emblemas arquitectónicos de las

ciudades de Barcelona y Madrid aparecen en relatos que tienen a estas ciudades por escenarios. Sin embargo, el acceso para sus personajes resulta limitado a fugaces acciones delictivas o contrario a los momentos de mayor concurrencia, como pueden ser los horarios diurnos. De manera similar, las sexualidades disidentes carecen de visibilidad en los espacios públicos urbanitas. En el cine LGTBIQ+ de estos años, la capital catalana ofrece escenarios diferenciales como el teatro y el cabaré en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978). Esta última alude al activismo político de su protagonista, mientras el escenario madrileño aúna sexualidad con lo socio-político en el cine de Eloy de la Iglesia de forma reincidente.

En el análisis de las ciudades de Madrid y Barcelona en los relatos del cine quinqu *Perros callejeros* y *Navajeros*, obtenemos que los protagonistas ocupan los símbolos urbanos del espacio madrileño en la segunda, tres años posterior, con algo más de empoderamiento y presencia. De igual modo, en líneas generales, el cine quinqu acota la pertenencia de sus personajes en los espacios simbólicos de la ciudad a escasas acciones diurnas que se limitan a empresas delictivas y fugaces. Simultáneamente, se plantearía un diálogo fílmico entre ambos cineastas y en el empleo de los escenarios de Madrid y Barcelona respectivamente, por el que la ciudad como significante responde en gran medida al discurso en cada relato. Aunque el planteamiento estético-narrativo del cine quinqu reproduce ciertos constructos establecidos desde *Perros callejeros*, se asienta sobre un subtexto de ideología divergente en relación a este texto seminal en el caso de Eloy de la Iglesia, y posiblemente también en los discursos de otros cineastas que han incurrido en el género.

Para terminar, resaltar algunos símbolos de Madrid que los relatos citados han proyectado, como serían el Rastro, El Retiro y el Palacio de Cristal, barrios centrales como Chueca, Atocha o Argüelles, la Gran Vía, y plazas céntricas, tales como Tirso de Molina o El Carmen. En el caso de los films que tienen a Barcelona por escenario, han sido plasmados de manera reincidente su catedral, el Paseo de Gracia, Montjuic, la Sagrada Familia y Las Ramblas.

5. Agradecimientos

Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades gracias a una ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU).

Referencias

- Antoniazzi, S. (2020). Barcelona y/en el cine: un recorrido histórico. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 32, 131-156.
- Antonioni, M. (1976). *El reportero* [Película]. Cipi Cinematográfica.
- Aguilar, C., Devesa, D., Losilla, C., Llinás, F., Marqués, J. L., Potes, A. y Torreiro, C. (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Filmoteca Vasca.
- Aguirre, J. (1978). *Carne apaleada* [Película]. Bautista Soler Crespo. Film 5.
- Aranda, V. (1975). *Clara es el precio* [Película]. Impala.
- Buñuel, L. (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.
- Castelló, J. (2018). Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas. *Filmhistoria*, 28(1-2), 113-128.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Taurus.
- Chávarri, J. (1977). *A un dios desconocido* [Película]. Elías Querejeta.
- Comerón, L. J. (1974). *Larga noche de julio* [Película]. Movirama Telecine.
- De Miguel, M. (2014). La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico [Tesis de Doctorado] Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27916/1/T35556.pdf>
- De la Iglesia, E. (1972). *La semana del asesino* [Película]. José Truchado. Atlas International Film.
- De la Iglesia, E. (1978). *El diputado* [Película]. Ufesa.
- De la Iglesia, E. (1980). *Navajeros* [Película]. Acuaris Films.
- De la Loma, J. A. (1977). *Perros callejeros* [Película]. Profilms.
- Escrivá, V. (1971). *Aunque la hormona se vista de seda* [Película]. Aspa producciones.
- Fernández, R. (1970). *No desearás al vecino del quinto* [Película]. José María Reyzaal Larroy. Ízaro Films, Atlántida Films, Fida Cinematografica.
- Lara Polop, F. (1977). *Clímax* [Película]. Calixto Pérez. Exclusivas Molpeceres.
- Larraz, J. R. (1977). *El fin de la inocencia* [Película]. José María Cunilles Nogué. Filmmax.
- Martínez -Rigol, S. (2013). Ciudades de cine, el caso de Barcelona. Un buen ejemplo de industria creativa. *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. <https://raco.cat/index.php/Biblio3w/article/view/268926>
- Mérida-Jiménez, R. (2017). Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 23, 182-184.
- Merino, F. (1975). *El comisario G* [Película]. Kalender Films.
- Neira Piñeiro, M. R. (1998). El espacio en el relato cinematográfico: Análisis de los espacios en un film. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 48, 373-397.
- Olea, P. (1978). *Un hombre llamado Flor de Otoño* [Película]. José Frade Cinemat.
- Rodríguez, L., Fraiz, J. A., & Alén, E. (2014). La trama y las imágenes en el cine como promoción turística de un destino. Evaluación del caso Vicky, Cristina, Barcelona. *Papers de turisme*, 51, 133-147.
- Robles-Gutiérrez, R. (2016). El quinquí *exploitation* como fenómeno cinematográfico en España entre 1978-1985. Aspectos formales, temáticos y técnicos [Tesis de Doctorado]. Riuma, Universidad de Málaga https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13330/TD_ROBLES_GUTIERREZ_Rafael.pdf?sequence=1&isAllowed=n
- Romero Alba, R. (1971). *Las melancólicas* [Película]. Dauro Films.
- Romero-Marchent, R. (1976). *El límite del amor* [Película]. Munder Films.
- Sánchez, C. (4 de octubre 2019). El estigma de La Mina a través del cine quinquí. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20191004/47650585961/la-mina-cine-quinqui-estigma-marginalidad-perros-callejeros-el-vaquilla-el-torete.html#foto-10>
- Torreiro, C. (1996). Del cineasta como cronista airado: historia e ideología. En C. Aguilar (Ed.), *Conocer a Eloy de la Iglesia* (pp. 15-48). Filmoteca Vasca.

- Trueba, F. (4 de noviembre 1977). Las buenas intenciones. *El País*.
https://elpais.com/diario/1977/11/04/cultura/247446003_850215.html
- Vega Manrique, M. (2019). Geografía urbana y cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en Navajeros, de Eloy de la Iglesia. *Revista Eiverna*, 6, 54-64