



HAL
open science

Imaginaires filmiques de la Puerta del Sol de Madrid, variations autour d'un espace palimpseste

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Imaginaires filmiques de la Puerta del Sol de Madrid, variations autour d'un espace palimpseste. Mémoire des lieux et écriture cinématographique de l'histoire, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 137-156, 2021, Collection cinémas, 978-2354124465. hal-03964097

HAL Id: hal-03964097

<https://hal.science/hal-03964097v1>

Submitted on 18 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

28 | 2022

printemps 2022

Études

Dossier : le 15-M, 10 ans après

Un palimpsesto urbano: de la Puerta del Sol al 15-M

Un palimpseste urbain : de la Puerta del Sol au 15-M

An urban palimpsest: from Puerta del Sol to 15-M

NANCY BERTHIER ET MARIANNE BLOCH-ROBIN

<https://doi.org/10.4000/cccec.13219>

Résumés

Français Español English

Cet article retrace tout d'abord l'évolution de l'imaginaire de la Puerta del Sol madrilène, devenue, au fil du temps, le théâtre de la représentation du pouvoir et du contre-pouvoir. Au XX^e siècle, l'image en mouvement a fixé les différentes étapes de cette lutte de pouvoir. Le mouvement des « indignés » en 2011 est emblématique de ce phénomène héritier des traces audiovisuelles qui ont constitué un palimpseste des imaginaires de la place, elle-même synecdoque de la ville. Le film documentaire de Basilio Martín Patino, *Libre te quiero*, tourné au moment de l'occupation de la place en 2011, met en scène la récupération de cet espace symbolique par un peuple en liesse.

Este artículo evoca en primer lugar la evolución del imaginario de la Puerta del Sol de Madrid, que, con el tiempo, se ha convertido en el teatro de la puesta en escena del poder y del contrapoder. En el siglo XX, la imagen en movimiento fijó las diferentes etapas de esta lucha por el poder. El movimiento de los « indignados » en 2011 es emblemático de este fenómeno, que hunde sus raíces en las huellas audiovisuales que han constituido un palimpsesto del imaginario de la plaza, sinécdoque de la capital de España. El documental de Basilio Martín Patino, *Libre te quiero*, rodado en el momento de la ocupación de la plaza en 2011, escenifica la recuperación de este espacio simbólico por parte de un pueblo jubiloso.



This article begins by tracing the evolution of the imaginary of the Puerta del Sol in Madrid, which over time has become the theater of the representation of power and counter-power. In the twentieth century, the moving image has fixed the different stages of this power struggle. The movement of the «indignados» in 2011 is emblematic of this phenomenon inherited from the audiovisual traces that have constituted a palimpsest of the imaginary of the square, itself synecdoche of the city. Basilio Martín Patino's documentary film, *Libre te quiero*, shot at the time of the occupation of the square in 2011, puts in scene the recovery of this symbolic space by a people in jubilation.

Entrées d'index

Mots clés : Puerta del Sol, 15-M, Basilio Martín Patino, Libre te quiero, palimpsesto urbano

Palabras claves: Puerta del Sol, 15-M, Basilio Martín Patino, Libre te quiero, palimpsesto urbano

Keywords: Puerta del Sol, 15-M, Basilio Martín Patino, Libre te quiero, Urban Palimpsest

Lieux : Puerta del Sol, Madrid

Texte intégral

- 1 En el transcurso de la historia, las grandes plazas de las capitales de los Estados naciones se han configurado como potentes lugares identitarios. Utilizados por los poderes vigentes como espacios de demostración y ostentación de su fuerza, estos espacios públicos también han sido naturalmente investidos por unos contrapoderes como ámbitos de reivindicación y contestación popular. Su ubicación en el corazón de las capitales políticas les ha otorgado un sentido peculiar y se han impuesto como auténticos teatros cuya historia ha repercutido el pulso de la historia nacional. Las escenografías de su uso político se han plasmado en unos imaginarios en los que, a partir del siglo XX, la imagen en movimiento ha desempeñado un papel fundamental. Si ocupar la plaza de una capital, sea desde un poder o un contrapoder, correspondía a una acción desde y en el espacio tangible, también se impuso como algo imprescindible conquistarla desde el imaginario a partir de representaciones audiovisuales capaces de dar cuenta de ello.
- 2 La madrileña Puerta del Sol, que adquirió una importante visibilidad a nivel nacional pero también internacional con motivo del movimiento de los «Indignados» en 2011 (también conocido como del 15-M) es emblemática de este fenómeno. Sinécdoque de la nación, se ha configurado durante los siglos XX y XXI como el espacio por excelencia de conquistas y reconquistas políticas productoras de un imaginario audiovisual de una gran riqueza, a modo de palimpsesto. Las huellas audiovisuales de estos acontecimientos han tenido un papel fundamental en el imaginario actual de la plaza. Después de recordar brevemente su historia que le confirió un papel central en la capital y, por consiguiente, en la nación, analizaremos tres acontecimientos relevantes de su historia que se plasmaron en unas imágenes en movimiento icónicas. Se analizarán la proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931 y en un segundo tiempo su «reconquista» por los vencedores de la guerra civil a partir de marzo de 1939. Terminaremos con su ocupación por los «Indignados» en mayo de 2011, viendo de qué manera en su uso político reciente y su plasmación cinematográfica, es heredera del palimpsesto de representaciones anteriores. No solamente lo reactivó, sino que le añadió una capa adicional que sin lugar a dudas marcará potentemente las memorias. Por fin, nos detendremos en el análisis de la película *Libre te quiero* del director Salmantino Basilio Martín Patino como culminación del proceso de recuperación del espacio simbólico de la plaza madrileña¹.



La Puerta del Sol: desde lo periférico hasta la centralidad capitalina

3 Las grandes plazas de las capitales, con un fuerte componente identitario, se arraigan a menudo en una historia remota, en particular en Europa donde el imperio romano exportó la idea de foro como un espacio público ciudadano en el corazón de las ciudades. En Barcelona, por ejemplo, la actual plaza Sant Jaume, centro político y administrativo de la capital catalana, que alberga el Palau de la Generalitat (sede de la Presidencia y del Gobierno de Cataluña) y la Casa de la Ciudad (Ayuntamiento), corresponde al emplazamiento del foro romano de la antigua Barcino. En cambio, la ciudad de Madrid, al tener una implantación tardía, desvinculada del imperio romano, ha tenido un trazado más incierto, durante el periodo musulmán en torno al siglo IX, y en todo caso no enfocado en torno a un espacio público central.

4 La Puerta del Sol, en sus inicios, no se relacionó con cualquier centralidad ni con una supuesta identidad urbana. Como lo indica su nombre, originariamente no era una plaza sino un lugar limítrofe al este de la ciudad configurado como un conglomerado de construcciones heterogéneas, cuya función era principalmente económica y comercial. Cuando Felipe II decidió hacer de Madrid la capital del reino en 1561, no eligió ese espacio todavía periférico para implantar en el trazado urbano el recinto de un espacio público relevante. Fue la antigua Plaza del Arrabal la que sirvió de marco para edificar la actual Plaza Mayor, concebida como teatro del poder real y lugar de asentamiento de la monarquía mediante imponentes escenografías.

5 Al haberse asentado Madrid al lado de un río (el Manzanares), su posterior extensión se hizo hacia el este, por motivos topográficos, de tal modo que la Puerta del Sol dejó progresivamente de ser un espacio periférico para ganar centralidad. Si la Plaza Mayor era, como lo hemos visto, el lugar aparatoso y ordenado del poder, su vecina oriental se presentaba a la inversa como un espacio público informal, popular y abigarrado, propicio para altercaciones, riñas y manifestaciones de contrapoder: «No hay allí un palmo de terreno que no esté regado con la sangre de patriotas, de facciosos o de revolucionarios», se podía leer en una guía de Madrid de 1876². Tal había sido el caso notable de la sublevación de las Comunidades de Castilla (*Comuneros*), llevada a cabo por nobles de las grandes ciudades de Castilla contra el poder real de Carlos I de España (Carlos Quinto) en 1520-1521.

6 Esta nueva centralidad topográfica se va a transformar en una centralidad política con el acceso al trono de Carlos III (1759-1788), apodado el «Rey Alcalde». La gran reforma urbana de Madrid la convierte en un lugar privilegiado del poder de la monarquía, en particular con la edificación en su recinto de la Real Casa de Correos construida en 1768 y que, hoy en día, es el edificio más antiguo de la plaza. No por azar la Puerta del Sol será asociada, en 1776, al llamado «Motín de Esquilache», dirigido contra el consejero del rey, el marqués de Esquilache, que provoca su expulsión y su exilio. Por otra parte, uno de los episodios más relevantes de la historia de la Guerra de la Independencia, la sublevación popular del 2 de mayo de 1808 contra las tropas francesas de Napoleón, queda asociada en las memorias a la Puerta del Sol³. En efecto, el cuadro pintado *a posteriori* por Francisco de Goya, en 1814, uno de los más conocidos del artista, inmortalizó este acontecimiento en una composición espectacular. Aunque el espacio de la escena no sea identificable como tal, ha contribuido a un anclaje imaginario de rebelión de lo que en adelante se designará como el «pueblo de Madrid»⁴.

7 Su centralidad en la topografía de la capital extendida y su valor de referente identitario se acentúa también a partir del siglo XVIII con la presencia en ella del punto de partida de seis carreteras nacionales radiales orientadas hacia el resto del país (País



vasco, Cataluña, Valencia, Andalucía, Extremadura y Galicia)⁵. Este valor cardinal se refuerza con las transformaciones urbanas de los siglos XIX y XX que hacen de ella el punto de convergencia no solamente de los habitantes de la capital sino también de los españoles en su conjunto, convirtiéndose en un lugar altamente reconocible. Al final de los años 1850, su aspecto caótico y heterogéneo fue sustituido por la forma semicircular que conocemos hoy en día. Importante nudo de comunicación⁶, la plaza se impone, desde entonces, como el espacio inconfundible de la sociabilidad capitalina, en el que dominan el poder económico y comercial⁷, pero también político. Sus usos relacionados tanto al poder como al contrapoder adoptaron un movimiento pendular. El hecho de ocuparla, de conquistarla o reconquistarla, adquirió en el transcurso de los siglos XX y XXI un valor simbólico muy peculiar por su estatuto de plaza central de la capital política del país, valor simbólico que fue puesto de realce y enfatizado en las evocaciones audiovisuales de los distintos momentos clave.

14 de abril de 1931: la Puerta del Sol como espacio epifánico de una capitalidad republicana

⁸ Uno de los acontecimientos más trascendentes de la historia de la plaza es su vinculación con el advenimiento en España de la Segunda República. Esta marcó profundamente la historia del país al instalar en el poder unas fuerzas progresistas que durante unos años encarnaron el ideal republicano y que fueron el punto de partida de un imaginario fuertemente arraigado en las memorias.

⁹ En respuesta a la grave crisis generada por la instauración de una dictadura al mando del general Primo de Rivera (1923-1930), la proclamación de la república pone un punto final a la monarquía constitucional de Alfonso XIII. Después de la destitución del dictador y bajo la presión de la oposición republicana, el rey había convocado elecciones municipales para el 12 de abril. Al día siguiente, los resultados electorales comunicados por el Ministerio del interior, desde su local de la Real Casa de Correos ubicada en la mismísima Puerta del Sol, revelan una victoria de la oposición republicana, interpretada por los interesados como un plebiscito a favor de un cambio inmediato de régimen. El 14 de abril, a principios de la tarde, se iza la bandera republicana en el Palacio de comunicaciones de la vecina Plaza de Cibeles. Desde allí, una muchedumbre se dirige hacia la Puerta del Sol. Un comité revolucionario integrado por republicanos y socialistas forma un gobierno provisional. La proclamación oficial de la República se hace por la tarde, desde el balcón del Ministerio del Interior, habiéndose congregado la muchedumbre en la plaza. La originalidad de este cambio de régimen es su carácter pacífico, al no ser el producto de una revolución ni de un golpe de Estado, además de apoyarse en una movilización popular, en un momento en que, a la inversa, la monarquía en crisis carece de base social.

¹⁰ Las imágenes de la Puerta del Sol como espacio de proclamación de la Segunda República son numerosas, en particular ciertas fotografías muy famosas de uno de los más importantes fotorreporteros de la época, Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), que contribuyeron a forjar la mitología republicana en España. Existe también una captación cinematográfica del acontecimiento, consultable en la página web de la televisión española⁸. Se trata de un fragmento filmado de cinco minutos y trece segundos, mudo y sin acreditar. Este documento de archivo da cuenta del acontecimiento desde el 17 de febrero de 1931 (con la salida de palacio de los miembros



del último gobierno de la monarquía) hasta el 14 de abril del mismo año, día de la proclamación. Aunque no sea el único lugar representado en el fragmento, la Puerta del Sol, que aparece al cabo de un minuto y cuarenta y nueve segundos, ocupa en él un lugar céntrico como punto de convergencia de una muchedumbre alegre que se reúne en ella para asistir y participar al evento histórico.

11 Estas imágenes corresponden al paradigma de la « imagen epifánica », definida como “imagen que cristaliza, en un momento dado, la identidad imaginaria de un espacio en relación con un evento histórico particularmente relevante. Se trata de una imagen que, en un contexto dado, permite la visibilización exacerbada de dicha identidad, revelándola. Además, marca profundamente los espíritus y, con el tiempo, las memorias”⁹.

12 En el caso de la proclamación de la Segunda República construida por la representación fílmica, la imagen epifánica consagra el advenimiento del pueblo como actor político mediante su movilización masiva en la plaza. En el corazón del reportaje, durante más de un minuto y treinta segundos (2min 09s – 3min 36s), la imagen epifánica da cuenta de un tipo de “marcaje” urbano efímero, fundado en unas operaciones que Vincent Veschambre y Thierry Bulot identifican en geografía urbana como “marcaje huella” y “marcaje presencia”¹⁰. El “marcaje huella” corresponde según los autores a la “fabricación, la reutilización (o destrucción) de señales significantes (barreras, pancartas, grafitis, esculturas, monumentos...) que se inscriben más o menos duraderamente y dejan una huella tangible”¹¹. Corresponde esencialmente en el fragmento a la presencia de banderas republicanas que materializan el advenimiento del orden nuevo. El “marcaje presencia”, definido como “la presencia de los cuerpos y de los signos de los cuales son portadores [...] durante acontecimientos recurrentes o excepcionales que marcan los espíritus y asocian un lugar a unos grupos sociales o a unas instituciones que se escenifican en el espacio”¹², da cuenta en la película, de la atmósfera que preside al advenimiento de un nuevo orden político que la cámara va recogiendo, sea llevada a hombros desde el corazón de la muchedumbre, sea situada en un vehículo en movimiento o bien ubicada en la altura. Las caras radiantes de felicidad o las rondas improvisadas tiñen la solemnidad del momento de una atmósfera festiva.

13 La progresiva saturación del espacio da cuenta a su manera del acto político que se está produciendo desde el balcón mediante la toma de palabra de unos políticos que parecen hacerse los portavoces de la muchedumbre. El “marcaje huella” tanto como el “marcaje presencia” constituyen unas categorías de apropiación del espacio y de identidad. En este reportaje, consagran el advenimiento de la Puerta del Sol como espacio emblemático de la nueva identidad democrática republicana, algo que el periodo de la guerra civil prolongó y consolidó con una producción fílmica abundante que circuló ampliamente a escala nacional e internacional. Al trasladarse el gobierno de la República a Valencia por motivos de seguridad, la ciudad de Madrid, aureolada por este acto fundacional y por su estatuto de ciudad resistente, si perdió capitalidad momentáneamente desde el punto de vista estrictamente político, en cambio, la amplificó desde el punto de vista simbólico al convertirse en la capitalidad del antifascismo.

III.1, Captación cinematográfica de la proclamación de la Segunda República, Puerta del Sol © DR





14

Marzo de 1939: reconquistar y «recapitalizar» la Puerta del Sol

¹⁵ Durante los casi tres años de guerra civil, mientras Madrid ofrecía al mundo, mediante una gran producción fotográfica y cinematográfica, esa imagen epifánica de una nueva identidad urbana fundamentada en la resistencia, los militares sublevados, confinados en su periferia, debían contentarse con una visión de la capital desde fuera. Fernando Castillo ha puesto de realce la ambivalencia de los discursos en torno suyo¹³. En efecto, aquel Madrid popular suscitaba una profunda aversión concretada en una retórica del odio alimentada por una imaginación tanto más fértil cuanto que los militares no podían constatar *de visu* la amplitud del fenómeno. Debían contentarse con las imágenes ajenas que reforzaban la frustración de quedarse fuera. Pero al mismo tiempo, la capital seguía representando un violento objeto de deseo, al alcance de la mano e inaccesible a la vez. La Puerta del Sol, que constituye su epicentro, desempeñó un papel central, tanto material como simbólico, en lo que los militares designaron como la «liberación» de la ciudad y, por extensión, del país, en un espíritu de reconquista con acentos medievales.

¹⁶ No es un azar pues que, desde el mismísimo inicio de la guerra en 1936, la Puerta del Sol se haya impuesto como el lugar por conquistar y que, como lo relata Paul Preston, «[l]as emisoras de radio nacionales emitían la noticia de que Mola se preparaba para entrar por la Puerta del Sol en un caballo blanco. Incluso se brindó a reunirse allí con el corresponsal del *Daily Express* para tomar café y unos republicanos bromistas prepararon una mesa para esperarlo»¹⁴. El general Emilio Mola, fallecido en un accidente de avión el 3 de junio de 1937, no volvió a ver la tan deseada plaza y fueron necesarios casi tres años para que los que se habían rebelado contra la república la conquistaran, en marzo de 1939.

¹⁷ Retomando el neologismo «memoricida», forjado por Mirko Gmek en 1991 para dar cuenta de la situación en la ex Yugoslavia, y adoptado por Bénédicte Tratnjek en el ámbito de la geografía urbana para pensar los lugares de conflicto¹⁵, la «imagen memoricida» corresponde a la operación que, desde el final de la guerra, plasma la voluntad de los vencedores de borrar del espacio urbano todas las «marcas» del imaginario republicano para imponer otro y sobre todo difundirlo mediante una



producción cinematográfica cuya finalidad es fundar un nuevo imaginario urbano que se sustituya al anterior¹⁶. Según Bénédicte Tratnjek, los lugares del memoricida se materializan en particular en unos «barrios-territorios» en los que «los actores del memoricida proceden a la destrucción de los lugares discursivos, es decir que eligen unos lugares-blanco para [...] significar en el paisaje el rechazo a la pluriculturalidad (la presencia del “Otro”) y a la multiculturalidad (la existencia de una identidad común)»¹⁷. En el nuevo imaginario urbano correspondiente con una nueva idea de España, profundamente conservadora y regresiva y fundamentada en una vuelta al orden y a los valores tradicionales, la Puerta del Sol se impone naturalmente como «barrio-territorio» para promover la nueva identidad de los vencedores a partir de una estrategia de eliminación radical de la anterior.

¹⁸ La película de referencia sobre esta operación es un reportaje elocuentemente titulado *La Liberación de Madrid*. Edición extraordinaria de las actualidades cinematográficas franquistas (*Noticiero Español, NO-DO*), esta película de una duración de 18 minutos, producida por el Departamento Nacional de Cinematografía, narra, desde 1939, la toma de Madrid por las tropas de Franco¹⁸. El relato fílmico escenifica el avance de las tropas desde la periferia de la ciudad en la cual van penetrando, acogidos como libertadores por la muchedumbre, antes de acercarse progresivamente al centro, filmado apoteósicamente en los últimos momentos de la película: «Madrid, el corazón de Madrid, es ya de Franco», proclama una voz en *off* que recuerda el famoso poema de Rafael Alberti, «Madrid, corazón de España», un himno al Madrid republicano, resistente y heroico.

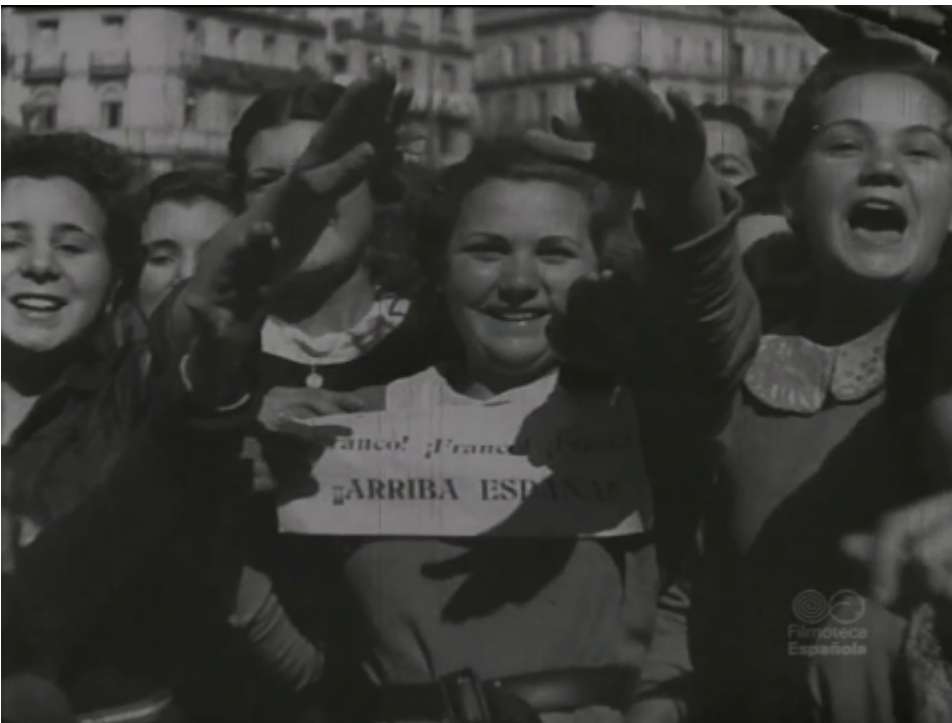
¹⁹ En el reportaje, la Puerta del Sol ocupa un lugar destacado porque representa de cierto modo el «lugar del crimen», como espacio de proclamación de una aborrecida república. La imagen memoricida se organiza entonces a partir de las grandes características formales correspondientes a las de las imágenes del otro, pero bajo la forma de un eco ideológicamente invertido. A nivel del «marcaje presencia» que da cuenta de la ocupación del espacio por la muchedumbre, llaman la atención las categorías socioprofesionales representadas, perfectamente identificables mediante planos cortos que ponen de realce unos detalles vestimentarios (de los curas y de las monjas). Los comportamientos visibles, que comparten con las imágenes republicanas una atmósfera de alegría festiva, divergen de ellas en cuanto a sus formas, en particular con el uso del saludo fascista. La Puerta del Sol constituye un epicentro que se desborda en las calles adyacentes hasta la Plaza de Cibeles (donde, recordémoslo, se había izado la primera bandera republicana el 14 de abril de 1931), como el inicio de una auténtica propagación en toda la ciudad.

III. 2, La reconquista de la Puerta del Sol, *La Liberación de Madrid*, 1939 © DR





III. 3, Un nuevo «marcaje presencia», *La Liberación de Madrid, 1939* © DR



- 20 En el cruce entre el «marcaje presencia» y el «marcaje huella», lo que más llama la atención, es la desaparición, en el espacio físico de la plaza, de los representantes del poder, ahora encarnados por las banderas y efigies de nuevos líderes: el «mártir», José Antonio Primo de Rivera¹⁹, y el héroe, Francisco Franco, que la muchedumbre aclama colectivamente. El nuevo régimen se escenifica bajo el signo de una relación idolátrica al jefe carismático y en un modo de comunicación que funciona con consignas: «Madrid, como España entera es un solo grito ¡Franco, Franco, Franco, Arriba España!». A diferencia de 1931, el pueblo reunido en la plaza no es actor del acontecimiento, sino espectador colectivo reunido para la gloria exclusiva de quien instaurará una dictadura hasta el año 1975.



III. 4, Un nuevo «marcaje huella», *La Liberación de Madrid, 1939* © DR

- 21 Durante el franquismo, la Puerta del Sol como lugar de memoria de la difunta república, fue cuidadosamente controlada y vigilada para evitar que se transformara en espacio de reunión y de protesta, en particular con la instalación, en el edificio de la Real Casa de Correos, de la Dirección General de Seguridad del Estado-DGSE, donde se encarcelaron y torturaron los oponentes al régimen. En paralelo, el poder llevó a cabo una obra de despolitización de la plaza mediante una intensificación de su papel económico y comercial, eligiendo como teatro de sus manifestaciones políticas la Plaza de Oriente, ubicada delante del Palacio real, cuyo balcón constituyó el espacio de comunicación del nuevo poder con la muchedumbre. En 1962, el arquitecto Luis Moya afirmaba al respecto que «la función política de la Puerta del Sol finalizó en 1936 [...] ahora es una discreta plaza céntrica, con una circulación adecuada a su medida, con jardines y fuentes, con tiendas y oficinas...»²⁰. Sin embargo, la imagen epifánica de la Puerta del Sol no pudo borrarse del todo de los imaginarios y de las memorias durante la dictadura. De manera disimulada, se aludía a ella en obras realizadas por cineastas opuestos al régimen²¹. Es el caso de *Paseo por los letreros de Madrid*, un cortometraje aparentemente anodino dirigido en 1968 por Basilio Martín Patino y José Luis García Sánchez y que ya procedía a rescatar implícitamente, mediante una imagen resistente, la memoria de la plaza republicana²².

Primavera del 2011: el pueblo se reapropia la Puerta del Sol

- 22 Es significativo que se haya elegido como partida de nacimiento y nombre bautismal de un movimiento enmarcado en una cronología de protestas y manifestaciones anteriores y posteriores, la fecha del 15 de mayo de 2011 (15-M). Ese día, tras una manifestación convocada por la plataforma Democracia Real Ya en la Puerta del Sol, algunas personas no quisieron irse y empezaron a acampar en la misma plaza. Dos días después, tras un desalojo por la policía, fueron miles de personas las que volvieron a



ocuparla. Si bien el movimiento se extendió a otros lugares de Madrid y a numerosas ciudades españolas, fueron las imágenes de la Puerta del Sol las que se convirtieron en emblemáticas del movimiento, procediendo, simbólicamente, a una recuperación ciudadana y popular de la Plaza.

23 En efecto, el periodo de la transición democrática había prolongado el proceso previo de despolitización del lugar²³ – despolitización que se enmarca en un contexto general de movilización muy limitada en el país – reforzado por un importante desarrollo económico y comercial que se consolidó al principio del siglo XXI con una rehabilitación realizada entre 2003 y 2009. Aunque la Puerta del Sol seguía siendo el teatro esporádico de protestas ciudadanas – en particular a partir del 2010 fue el lugar donde se reunieron familiares, simpatizantes y víctimas del franquismo delante de la Real Casa de Correos para pedir justicia en el marco del movimiento llamado de «recuperación de la memoria histórica» –, fue el movimiento del 15-M el que reanudó con su función política en el imaginario colectivo.

24 Durante la ocupación, que duró 28 días, la Puerta del Sol se convirtió en un centro animado y bullicioso en el que convivieron, crearon, debatieron y reflexionaron pacíficamente los ciudadanos, apoderándose de temáticas económicas, ecológicas, sociales y políticas en el marco de un movimiento horizontal que rechazaba el liderazgo, afirmando una distancia respecto a los partidos políticos tradicionales, a las ideologías y teorías políticas y reivindicando la ausencia de jerarquía. Tras una larga ocupación, el 12 de junio, los «indignados», tal como los medios de comunicación los había bautizado, inspirados por el manifiesto de Stéphane Hessel, *Indignez-vous!*²⁴, cuyo éxito en España fue arrasador, desmontaron el campamento, no como una derrota sino bajo el lema «no nos vamos, nos expandimos».

25 El movimiento fue captado y filmado a lo largo de su desarrollo gracias al auge de las tecnologías digitales, tal como lo fueron las otras insurrecciones populares de la década, que se trate de la ocupación de la plaza Tahrir en el Cairo, del movimiento Occupy Wall Street en Nueva York o más recientemente del movimiento Nuit Debout en París. Se realizaron filmaciones múltiples y prolongadas, no solo de los acontecimientos destacados de dichas ocupaciones sino también de sus rutinas cotidianas. El movimiento español, como los demás, se mediatizó inmediatamente, las redes sociales y el principio del *copyleft*²⁵, constituyendo uno de sus principales medio de propagación y de comunicación. Como lo subraya Gabriel Bortzmeyer, estos movimientos sociales se distinguen de las sublevaciones que les precedieron pues «demuestran la diferencia respecto al imaginario revolucionario nacido de 1789: al asalto de un lugar (toma de la Bastilla o del Palacio de Invierno) se ha sustituido la ocupación de una plaza (Tahrir, Puerta del Sol, Zuccoti Park, y muchas otras)»²⁶. En Madrid, la Puerta del Sol funcionó de manera simbólica como espacio experimental para las nuevas formas democráticas de tipo horizontal: el lema «Toma la plaza» teniendo que interpretarse en los dos sentidos de la expresión. Entre esta ingente producción de no ficción sobre la llamada Acampada Sol y más ampliamente sobre el movimiento del 15-M destacan unos documentales entre los que podemos citar, *Vers Madrid, the burning bright* de Sylvain Georges (2013), *15M Excelente, revulsivo, importante* de Stéphane M. Grueso (2013) – integrado en un proyecto transmedia más amplio²⁷ –, *#Indignados (del 15M al 20N)* de Antoni Verdager (2011), *El despertar de les places. Un any de 15M* (Lluc Güell, 2012), o *Libre te quiero* de Basilio Martín Patino (2012), entre otros.

III. 5, *Libre te quiero* de Basilio Martín Patino





26 En lo que se refiere a la reapropiación del espacio de la Puerta del Sol, el documental *Libre te quiero*, realizado por el director salmantino Basilio Martín Patino, es el más significativo, sin lugar a duda, no solo por la importancia de la plaza en la película, sino también por la propia trayectoria del cineasta español. En efecto, cuando el cineasta baja a la calle desde su piso madrileño en mayo del 2011, acompañado por un cámara²⁸, para filmar el material con el que montaría la que sería su última película, sobre el movimiento del 15-M, el arrojo y el entusiasmo que lo guían constituyen el punto final de una larga filmografía en que la capital de España, su historia y su memoria fueron centrales. También cierra, en cierto modo, una trilogía que nació con el cortometraje *Paseo por los letreros de Madrid* (1968), y del que la película *Madrid* (1986) constituye el elemento central. Esta trilogía, una oda a Madrid y a su pueblo, construye, paso a paso, desde la clandestinidad de la dictadura hasta la democracia recobrada, una recuperación de la capital de España, confiscada por el Franquismo en 1939.

El pueblo como héroe

27 El pueblo, como protagonista de un «marcaje presencia» del espacio de la plaza, es sin lugar a duda el héroe de la película de Martín Patino que subraya y exalta la horizontalidad del movimiento, así como la diversidad que lo caracteriza. En *Libre te quiero*, el montaje construye un caleidoscopio de rostros sucesivamente individualizados por primeros planos o incluidos en planos de conjunto o generales, pero no elige a ningún protagonista en particular. La palabra pasa de uno a otro, y todas las edades son representadas – incluso si la juventud domina. De forma general, el humor, la ironía y el juego son omnipresentes en una subversión carnavalesca de la sociedad y del poder político y económico cuestionados por el movimiento.

III. 6, *Libre te quiero* Alegría, bullicio e igualdad





28 Los eslóganes se elaboran a menudo a partir de juegos de palabras provocadores y transgresivos. «Tu botín mi crisis», por ejemplo, alude a Emilio Botín, el presidente del Banco Santander acusado de cohecho. Patino subraya la inversión carnavalesca bakhtiniana a través de la captación de juegos de rol y de apropiaciones irónicas – tal como el retrato de Himmler con unas orejas de Mickey colgado encima del inmenso cartel publicitario de L’Oreal. La risa liberadora subvierte la fuerza del poder e invierte las jerarquías. En cambio, si el pueblo toma el poder, no hay elección de un rey de carnaval. Asume este papel la colectividad, a través de los distintos locutores cuya voz suena también fuera de campo, mezclándose con la música. Desde el punto de vista filmico, Patino acentúa este aspecto carnavalesco al asociar la muchedumbre con carteles o símbolos del poder económico o político: la multitud de los indignados aparece debajo de los rótulos de la tienda de compra de oro que indican «Compro oro». La asociación de esta frase con el extenso campamento de la Puerta del Sol evidencia su obscenidad, pero la tienda aparece sin embargo sumergida, hundida, desapareciendo entre la muchedumbre que ocupa la plaza. Es también el caso de la presencia imponente del edificio de la Real Casa de Correos²⁹, sede de la comunidad de Madrid y en otro tiempo, como lo comentamos, centro de detención y de tortura, un lugar donde el mismo Patino estuvo detenido varias veces. Los planos generales de las manos alzadas moviéndose con alegre energía para votar en las asambleas de la Puerta del Sol, se oponen a los brazos alzados de las multitudes franquistas de los años 40 – un saludo cautelosamente abandonado por el régimen tras el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota del Eje.

III. 7, *Libre te quiero*, La casa de correos desaparece detrás de la Acampada Sol





Una reapropiación musical y coreográfica del espacio

29 La música y el baile forman asimismo plenamente parte de esta inversión carnavalesca, pero también de la representación de un pueblo madrileño en movimiento coreográfico y cuya libertad, al oponerse a cualquier levantamiento violento o armado, se apodera pacíficamente de la plaza, sinécdoque de la capital española en una imagen epifánica recobrada. A pesar de que Gabriel Bortzmeyer evoque cierto inmovilismo de estos movimientos sociales³⁰, en el documental de Martín Patino los protagonistas aparecen por el contrario siempre en movimiento, los cuerpos animados por el ritmo de la música o de las percusiones en una evocación sonora de los latidos del corazón de la multitud. Si el pueblo avanza, ocupando la plaza y la ciudad, es bailando al compás de todo tipo de instrumentos (desde las panderetas hasta las orquestas de cámara, la batucada o el grupo de jazz). Su ritmo es sobre todo sincopado apoyándose en los tiempos débiles, el contratiempo reina en una evocación musical que se opone a los «tiempos fuertes» del desfile militar, pero también a las canciones comprometidas y de lucha política³¹.

30 El bullicio de la acampada es exacerbado, la película evoca, tanto de día como de noche, el latido del ritmo y los movimientos sincronizados de los participantes – brazos levantados, cuerpos acompasados. Los movimientos de cámara coreográficos – acompañando el raudal de la muchedumbre o, en algunos casos, oponiéndose a él, en lo que se podría calificar de «contratiempo visual» – y el montaje se conjugan para reforzar este aspecto rítmico sincopado, tomando a menudo la forma de una verdadera catarsis colectiva. La música acompaña la palabra de los distintos oradores de la asamblea, en una liberación general. Además de los bailes organizados, se captan las evoluciones armoniosas de los participantes: la mano de una mujer joven, abriéndose paso entre los policías, aletea como la de una bailaora, los movimientos de los traductores en lengua de signos y las manos de los participantes en las asambleas que se agitan evocan el vuelo de los pájaros e incluso las detenciones policiales se hacen al compás de una rítmica acelerada que subraya la energía y la determinación de los manifestantes mientras que los planos oponen el inmovilismo y la violencia de la policía al entusiasmo y a la vitalidad de la muchedumbre pacífica.

La diversidad de la música remite además a la apertura y al carácter internacional del movimiento que adopta el celeberrimo «swing» (balanceo) *It don't mean a thing if you*



ain't got that swing (1931, TC : 13min 05s) de Duke Ellington. La música y el baile permiten pues una reapropiación simbólica de los lugares de poder por el pueblo alborozado y no por la violencia, una toma de posesión reforzada por los elementos filmicos que enaltecen la armonía y la potencia de la muchedumbre, oponiéndola a la rigidez y a la violencia de las fuerzas del orden en una verdadera toma de posesión de la plaza, sinécdoque de la capital española.

III. 8, *Libre te quiero*, reapropiación del espacio por la música y el baile



Una voz común

³² Además, las voces se suceden de manera anónima en el campo y fuera de campo, creando un discurso común y plural. La multiplicidad de los horizontes políticos – «Somos personas muy distintas, unos nos definimos como anarquistas, otras como altermundistas, feministas, ecologistas, gente que es partidaria de una democracia real, etc.»³² – está incluida en una armonía común por la voz de Amancio Prada, cuyo timbre puro suena en *off*. El cantautor musicó un poema, una oda a la libertad absoluta del ser amado, de la poesía, del arte. Escrito por el poeta español Agustín García Calvo (1926-2012), *Libre te quiero* fue publicado en 1976, pero fue probablemente escrito durante la dictadura, de la que el poeta fue víctima³³.

³³ Según Luis Rivero García, en el conjunto de su obra García Calvo desea alejarse «[...] de toda creación poética en la que no lata un atisbo de peligro para la constitución del individuo, un atisbo de liberación del propio yo: reniega de toda poesía en la que no hable la voz común, en la que prime la voz personal del autor»³⁴. Este yo poético se dirige a un ser o a una entidad que quiere en las dos acepciones de la palabra absolutamente libre, con un amor desprovisto de cualquier posesividad. La libertad absoluta invocada hace eco a la cohesión de la muchedumbre unida en un mismo movimiento a pesar de su diversidad. Una vez musicadas, la anáfora «Libre te quiero» y la epífora «pero no mía» forman los dos *núcleos significantes mínimos* – según la terminología de Michel Chion³⁵ – de la canción de la que constituyen la esencia por una repetición obsesiva de la voz.

³⁴ El modo mixolidio utilizado en la composición de Amancio Prada confiere a la melodía un carácter extraño para un oído aculturado a las tradicionales gamas mayores y menores tonales, remitiendo a una lejanía temporal – este modo se utilizaba en la música medieval – y espacial – es uno de los modos de la música hindú y Klezmer–,



pero también al carácter universal y altermundialista del movimiento en una tradición cultural abierta y plural. La canción, interpretada por la voz aguda y aterciopelada de Amancio Prada, toma el relevo de las voces de los protagonistas anónimos en una traducción musical y colectiva de sus reivindicaciones con las que se entreteje hasta tal punto que su modalidad en *off* acaba sustituyendo las voces *in*. Además, el timbre andrógino de Amancio Prada se presta perfectamente a ser «la voz del pueblo». Más generalmente *Libre te quiero* puede ser considerada como una voz en *off* que orienta la comprensión de la película: una voz plurívoca que conduce sin embargo al espectador a interpretar el movimiento como liberador y salvador. La canción contribuye también a modelar el espacio de la plaza que se anima y baila por medio de los movimientos de cámara coreográficos al compás de los acordes de guitarra y de las flautas en una reapropiación festiva y pacífica.

Conclusiones

35 Desde su lejano origen y a lo largo del tiempo, la Puerta del Sol se ha ido construyendo como espacio emblemático de la capital española, un espacio sinécdoque de la ciudad que se impuso como cálido centro popular frente a la frialdad ordenada de la Plaza mayor. En el siglo XX, desde la proclamación de la Segunda República, las representaciones audiovisuales han ido poniendo de realce su importancia simbólica en el juego entre sucesivos poderes y contrapoderes. La imagen epifánica del alborozo republicano, que quiso borrar el franquismo triunfante durante casi cuarenta años, no desapareció del todo a pesar del ahínco de la dictadura y de sus esfuerzos para sustituirla en los imaginarios por una imagen memoricida. Por el contrario, la herencia del júbilo republicano permaneció en el palimpsesto de las memorias, tal como lo evidencia la imagen resistente que pudo sobrevivir en las películas de Basilio Martín Patino, un cineasta cuya obra no ha dejado de rescatar fílmicamente aquel Madrid republicano de manera más o menos solapada en función de la época. En su último *opus*, el director salmantino captó y ensalzó la imagen epifánica de la plaza que había vuelto con una pujanza inédita gracias al movimiento festivo y pacífico de los indignados. Más allá de la reactivación de un imaginario anterior, la Acampada Sol y sus representaciones audiovisuales contribuyeron también a crear esta nueva imagen epifánica que se difundió en el mundo entero. *Libre te quiero* es un ejemplo paradigmático de dicha imagen renovada, el colofón libre de una larga carrera, una oda a la capital y a su pueblo en la que el cineasta plasma el espíritu madrileño tal como lo definía uno de los personajes de su película *Madrid* en 1986 al final de la transición democrática: «Estar en Madrid es ser ya de Madrid. Aquí es difícil sentirse extraño. Esta ciudad atrae sin saber muy bien por qué. Saber romper sin convulsiones con todo lo anterior. ¿Cómo te lo explicaría? Aquí la gente ha recobrado, por fin, su personalidad y también su alegría»³⁶.

Notes

1 Este capítulo retoma en parte elementos de los textos siguientes : Nancy BERTHIER, «Imaginaires filmiques de la Puerta del Sol de Madrid, variations autour d'un espace palimpseste» in François AMY DE LA BRETÈQUE y Jean-Philippe TRIAS (dir.), *Mémoire des lieux et écriture cinématographique de l'histoire*, Perpignan, PUP-Institut Jean-Vigo, collection cinéma, 2021, p. 137-156 ; Marianne BLOCH-ROBIN, «*Libre te quiero* (2011) de Basilio Martín Patino : une ode au peuple de Madrid», in Michèle GUILLEMONT y Cathy FOUREZ, (eds.), *Arts et journalisme : une rencontre à l'épreuve du réel*, Berne, Peter Lang, 2020.



2 Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, p. 186.

3 Un acontecimiento conmemorado en 1908 con la instalación de la inmensa placa de homenaje a « los héroes populares que el dos de mayo riñeron en este mismo lugar el primer combate contra las tropas de Napoleón ».

4 El trasfondo pintado no ha permitido identificar a ciencia cierta el lugar exacto pintado por Goya (identificado como Puerta del Sol, calle Mayor, Iglesia del Buen Suceso, etc.). Ver al respecto la web del museo del Prado : [<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-la-lucha-con-los/57daf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1>]

5 La placa que rememora este carácter cardinal se colocó en 1950.

6 Donde circuló en particular el primer tranvía eléctrico en 1897 y donde se creó la primera estación de metro de Madrid, en 1919.

7 Ver al respecto Nuria RODRÍGUEZ MARTÍN, *La capital de un sueño. Madrid en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Asociación de Historia contemporánea, 2015.

8 [<http://www.rtv.es/alacarta/videos/archivo-historico/proclamacion-ii-republica-espanola/2923554/>]

9 Noción definida en Nancy BERTHIER, « La ciudad palimpsesto. Visiones fílmicas de Madrid en la guerra y de la posguerra: de la imagen epifánica a la imagen memoricida », in Nancy BERTHIER, Carlos BELMONTE y Álvaro FERNÁNDEZ (dir.), *Filmar la ciudad: España, Cuba, México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Université d'Évry/ Sorbonne Université, 2021, p. 23-41.

10 Thierry BULOT y Vincent VESCHAMBRE, « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », in *Penser et faire la géographie sociale : Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 [<http://books.openedition.org/pur/1924>], consultado el 12 de noviembre de 2021.

11 *Ibid.*, sp.

12 *Ibid.*, sp.

13 Fernando CASTILLO CÁCERES, *Capital aborrecida: La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*, Madrid, Polifemo, 2013.

14 Paul PRESTON, *Franco «Caudillo de España»*, Barcelona, Grijalbo, 1994 [1993], p. 255-256.

15 Bénédicte TRATNJEK, « Géographie des conflits. Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires », *La revue géopolitique*, 31 octubre 2011, [<https://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html#nb9>], consultado el 15 de noviembre de 2021.

16 Véase Nancy BERTHIER, « Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image memoricida », en Jonathan BARKATE (dir.), *Les représentations de la guerre d'Espagne*, n° 2 de la collection numérique du LISAA *Mémoire et territoires*, Paris, 2017, [<http://lisaa.u-pem.fr/plateforme-dedition-electronique/collections-numeriques-du-lisaa/memoire-et-territoire/>], consultado el 15 de noviembre de 2021.

17 « Les acteurs du memoricida procèdent à la destruction des lieux discursifs, c'est-à-dire qu'ils choisissent des lieux-cibles pour [...] signifier dans le paysage le rejet de la pluriculturalité (la présence de « l'Autre ») et de la multiculturalité (l'existence d'une identité commune) », Bénédicte TRATNJEK, art. cit., p. 3.

18 [https://www.youtube.com/watch?v=w6o5Sdeh_3E]

19 Hijo del dictador Miguel Primo de Rivera, José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), fundador del partido fascista español, Falange Española, condenado a muerte por rebelión, murió ejecutado en Alicante el 20 de noviembre de 1936. Considerado « mártir » por los rebeldes militares, el « ausente » fue una figura venerada como inspirador ideológico del régimen de Franco.

20 Citado en el informe sobre « Paisaje urbano, necesidades y funcionalidad del sistema de plazas del entorno de Sol de Madrid », Instituto Juan de Herrera Universidad Politécnica de Madrid, 2 enero de 2017, p. 26 [<https://patrimoniopaisaje.madrid.es/FWProjects/monumenta/contenidos/Ficheros/Estudio%20de%20Sol%20y%20su%20entorno.pdf>], consultado el 11 de noviembre de 2021.



21 Jorge Nieto analiza estos procedimientos alusivos y su recepción en Jorge NIETO « Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista » in Marianne BLOCH-ROBIN,

Évelyne COUDEL y Alberto DA SILVA (coord.) *Les publiques cinématographiques dans les aires ibériques et latino-américaines*, *Atlante, Revue d'Études Romane* n°7, Automne 2017, p. 254-275, [https://atlante.univ-lille.fr/numero-7-automne-2017.html], consultado el 15 de noviembre de 2021.

22 Véase Marianne BLOCH-ROBIN, «La ciudad palimpsesto. Basilio Martín Patino: *Paseo por los letreros de Madrid* (1968)», in Nancy BERTHIER, Carlos BELMONTE, y Álvaro FERNÁNDEZ (dir.), *Filmar la ciudad: España, Cuba, México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/ Université d'Évry/ Sorbonne Université, 2021, p. 43-59.

23 Después de la Transición en España, de manera más general, la contestación política fue débil. Por ejemplo, sólo hubo 7 huelgas generales entre 1978 y 2010. El 15-M supone precisamente un resurgimiento de la contestación en el país.

24 Stéphane HESSEL, *Indignez-vous!*, Montpellier, Indigène Éditions, 2010.

25 El principio del *copyleft* (palabra construida a partir del término *copyright*) es una licencia de creación que consiste en liberar los derechos de autores de una obra. Uno de los elementos que, según algunos miembros, desencadenó el movimiento del 15-M fue la ley del 4 de marzo de 2011 de «Economía sostenible» [https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2011-4117] y en particular el capítulo titulado oficiosamente «Ley Sinde», refiriéndose al apellido de la Ministra de cultura, la directora de cine Ángeles González-Sinde Reig, cuyo objetivo principal era la protección de la propiedad intelectual en internet.

26 Gabriel BORTZMEYER, «Déplis de peuples», *Vacarmes* 2016/1, N°74, p. 106.

27 Este proyecto titulado «Proyecto transmedia 15M.CC» incluye otro documental con entrevistas titulado *Conversaciones 15M.CC* así como la edición de un libro.

28 Lo acompaña el director de fotografía Alfonso Parra, equipado con una cámara Red One de alto rendimiento y muy ligera. Se filmaron aproximadamente 25 horas.

29 Cuya presidenta era en la época Esperanza Aguirre del Partido Popular (2003-2011).

30 «Dans ces mouvements immobiles, rétifs aux projets et désireux surtout de manifester un refus intégral, s'est renégocié le rapport de la lutte à l'histoire»: Gabriel BORTZMEYER, «Déplis de peuples», art. cit., p. 106.

31 No es el caso de la película de Sylvain GEORGES, *Vers Madrid, the burning bright*, que utiliza numerosos fragmentos filmados en los que los manifestantes entonan eslóganes políticos tal como «El pueblo unido jamás será vencido» popularizado por la Unidad Popular chilena al principio de los años 1970 y que se convertirá en una canción, un himno internacional cuya letra fue escrita por el grupo Quilapayún y la música compuesta por Sergio Ortega.

32 Basilio MARTÍN PATINO, *Libre te quiero* (1ª parte), TC: 25min 02s, [https://vimeo.com/81328468]




33 Tuvo que exiliarse a Francia en 1965.






34 Luis RIVERO GARCÍA, «Tradición clásica en las Canciones y soliloquios de Agustín García Calvo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n°16, 1999, p. 451.

35 Michel CHION, *Un art sonore le cinéma*, París, Cahier du cinéma, 2003, p. 380.

36 Basilio MARTÍN PATINO, *Madrid*, 1986, TC: 1h 21min 5s.

Table des illustrations

	Titre	Ill.1, Captación cinematográfica de la proclamación de la Segunda República, Puerta del Sol © DR
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 24k
	Titre	Ill. 2, La reconquista de la Puerta del Sol, <i>La Liberación de Madrid</i> , 1939 © DR
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-2.png
	Fichier	image/png, 362k
	Titre	Ill. 3, Un nuevo «marcaje presencia», <i>La Liberación de Madrid</i> , 1939 © DR
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-3.png

	Fichier	image/png, 303k
	Titre	Ill. 4, Un nuevo «marcaje huella», <i>La Liberación de Madrid</i> , 1939 © DR
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-4.png
	Fichier	image/png, 271k
	Titre	Ill. 5, <i>Libre te quiero</i> de Basilio Martín Patino
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 132k
	Titre	Ill. 6, <i>Libre te quiero</i> Alegría, bullicio e igualdad
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-6.png
	Fichier	image/png, 789k
	Titre	Ill. 7, <i>Libre te quiero</i> , La casa de correos desaparece detrás de la Acampada Sol
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-7.png
	Fichier	image/png, 709k
	Titre	Ill. 8, <i>Libre te quiero</i> , reapropiación del espacio por la música y el baile
	URL	http://journals.openedition.org/ccec/docannexe/image/13219/img-8.png
	Fichier	image/png, 770k

Pour citer cet article

Référence électronique

Nancy Berthier et Marianne Bloch-Robin, « Un palimpsesto urbano: de la Puerta del Sol al 15-M », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 28 | 2022, mis en ligne le 23 juillet 2022, consulté le 18 août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/13219> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.13219>

Auteurs

Nancy Berthier

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Articles du même auteur

El Palacio de las Cortes de Madrid visto por Elías Andrés y Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993) : un teatro para la Transición (1975-1981) [Texte intégral]

Le Palais des Cortès de Madrid vu par Elías Andrés et Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993) : un théâtre pour la Transition (1975-1981)

The Palace of the Cortes of Madrid seen by Andrés & Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993): a theater for the Spanish Democratic Transition (1975-1981)

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 3 | 2020

Le goût de la transmission [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2 | 2015

Visions cinématographiques de Madrid [Texte intégral]

Visiones cinematográficas de Madrid

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 13 | 2014

Visiones cinematográficas del turismo costero: el punto de vista de los excluidos (*El verdugo -1963-*, *Justino un asesino de la tercera edad -1994-*, *Barrio -1999-*) [Texte intégral]

Visions cinématographiques du tourisme côtier : le point de vue des exclus (*El verdugo -1963-*, *Justino un asesino de la tercera edad -1994-*, *Barrio -1999-*)

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11 | 2013



El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 9 | 2012

Thèses soutenues dans le domaine de l'image en France et en Espagne entre juin 2011 et septembre 2012 [Texte intégral]

Tesis defendidas sobre cine e imagen en España y Francia entre junio de 2011 y septiembre de 2012

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 1 | 2012

Tous les textes...

Marianne Bloch-Robin

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Articles du même auteur

« **Franco en a rêvé. Bankia, Goldman Sachs et Aznar l'ont fait** » [Texte intégral]

Entretien avec Quentin Ravelli, réalisateur de *Bricks* (2017)

«Franco lo ha soñado. Bankia, Goldman Sachs y Aznar lo han hecho»

« Franco dreamt it. Bankia, Goldman Sachs and Aznar did it»

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 28 | 2022

La Muerte de Franco en la pantalla « El generalísimo is still Dead» [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24 | 2020

De la mémoire à la post-mémoire : représenter le premier franquisme, de la transition démocratique espagnole au XXI^e siècle [Texte intégral]

From memory to postmemory: representing the early Francoism, from The Democratic Transition to XXIst century

De la memoria a la post-memoria: representar el primer Franquismo, desde la Transición democrática hasta el siglo XXI

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24 | 2020

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 17 | 2016

Les Madrilènes et les espaces de la ville : de Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998) [Texte intégral]

Los Madrileños y los espacios de la ciudad : de Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) à Barrio (Fernando León de Aranoa, 1998)

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 13 | 2014

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

