



HAL
open science

De Madrid al infierno, la ciudad en el cine de Carlos Saura

Marianne Bloch-Robin

► **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin. De Madrid al infierno, la ciudad en el cine de Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematograficos*, 2023, Madrid filmada. Ciudad en la sombra (36), pp.23-35. hal-04257023

HAL Id: hal-04257023

<https://hal.science/hal-04257023v1>

Submitted on 25 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

DE MADRID AL INFIERNO: LA CIUDAD EN EL CINE DE CARLOS SAURA

MARIANNE BLOCH-ROBIN

INTRODUCCIÓN

Carlos Saura no forma parte de los cineastas madrileños, de nacimiento o de adopción —aunque terminase asentándose en la Sierra del Guadarrama—, tales como Edgar Neville, José Luis Garci, Pedro Almodóvar o Álex de la Iglesia, entre muchos otros. En efecto, solo algunos de los 43 largometrajes del director aragonés tienen como marco espacial Madrid y sus alrededores. Además, en filmes como *Cría Cuervos* (1975), *Dulces horas* (1981) o *¡Dispara!* (1994), que transcurren en la capital de España, el papel de la urbe no es central. Sin embargo, en tres de sus largometrajes, *Los golfos* (1959), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Taxi* (1996) —al que habría que añadir el cortometraje *La tarde del domingo*, su práctica de fin de estudios en el IIEC de 1957—, la ciudad es completamente protagonista y los espacios urbanos desempeñan un papel narrativo y estético primordial en unas obras concebidas en épocas muy distintas. A pesar de la distan-

cia temporal que las separa y de unos contextos sociopolíticos muy diferentes, desde la dictadura a la vuelta al poder de la derecha en la España democrática de 1996, pasando por la transición a la democracia, se pueden analizar como una trilogía coherente respecto a la construcción fílmica del espacio urbano, creando una imagen que evoluciona, pero que también mantiene constantes a lo largo de 35 años. En estas tres obras construye el cineasta un espacio urbano hostil en el que sus protagonistas se ven atrapados, encerrados, acosados por una ciudad opresiva. Elabora un espacio agobiante y excluyente en una relación dialéctica con los personajes. Esta representación perdura más allá del final de la dictadura, hasta los años noventa, década de las últimas de sus películas en las que aparece la capital de España.

Los espacios urbanos y periurbanos desempeñan un papel destacado, ya que cumplen una función estética y narratológica esencial que va mucho más allá del mero escenario de la acción.

Además, en cada caso, estos espacios revelan dimensiones históricas y sociológicas de España, que sufrió cambios espectaculares entre 1959 y 1980 y, de nuevo, de 1980 a 1996.

En cada época, Carlos Saura se interesa por la ciudad, como sinécdoque de la situación del país, a través de las temáticas de la juventud, de la marginalidad y de la violencia. En *Los golfos* y *Deprisa, deprisa*, el director, con una clara voluntad de realismo, utiliza material documental para la elaboración del guion y elige actores no profesionales, algunos de los cuales son auténticos delincuentes (Sánchez Vidal, 1988: 28, 147). Por otro lado, si bien *Taxi* también refleja los problemas sociales y políticos del país a mediados de los noventa, su estética expresiva y el uso de un reparto de actores profesionales evidencian una evolución en el proceso creativo del cineasta. Señalemos la colaboración con el celebrado director de fotografía italiano Vittorio Storaro, que posteriormente trabajaría con el director de forma habitual.

En este trabajo, nos interesaremos en la construcción cinematográfica del espacio madrileño en las tres películas. En efecto, más allá de los lugares referenciales (Gardies, 1993: 79) —siempre subyacentes, porque incluso una ciudad imaginaria se construye a partir de referencias a la realidad—, todos los elementos fílmicos contribuyen a la construcción del espacio, como señala André Gardies: «Porque, en el cine, el espacio no está dado ni representado (salvo, claro está, en forma de lugares), está por construir, tanto en el plano cognitivo como en el perceptivo» (1993: 99). El encuadre, la escala y la duración de los planos, los movimientos de la cámara, la angulación, la iluminación, los formatos, la elección del blanco y negro o del color son características visuales que permiten crear espacios totalmente distintos a partir de lugares de referencia idénticos. Lo mismo ocurre con los elementos sonoros: a partir de un lugar determinado, una ciudad con ruidos ensordecedores será muy diferente de la misma ciudad silenciosa. En cuanto a la música, su papel en la constitución del

espacio es fundamental, ya que puede contribuir poderosamente a su conformación: tiene el poder de abrir el espacio del encuadre o de empapar un lugar con las emociones que despierta, moldeando así el espacio diegético (Bloch-Robin, 2018: 151-176).

Por lo tanto, el modo de representación siempre contribuye a la construcción del espacio al ofrecer un punto de vista, que es esencialmente subjetivo. Además, la noción de espacio también debe tener en cuenta al público, ya que el pacto ficcional que se establece entre la película y el espectador se basa en el conocimiento previo de este último, así como en su relación con la narración que se desarrolla en cada nivel de la articulación fílmica: plano, secuencia y película (Gardies, 1993: 99). Por último, el espacio de la ciudad puede desempeñar un papel importante en la narración, constituyendo a su vez el objeto de la búsqueda del protagonista, un coadyuvante o incluso un antagonista para el personaje principal.

Antes de tratar más específicamente la construcción del espacio madrileño, su relación con los protagonistas y la dialéctica entre centro y periferia en las tres obras mencionadas, evocaremos brevemente sus contextos de realización y de producción¹.

TRES CONTEXTOS HISTÓRICOS Y CINEMATOGRAFICOS: LOS GOLFOS (1959), DEPRISA, DEPRISA (1981) Y TAXI (1995)

Los golfos es el primer largometraje del director aragonés, producido por Pere Portabella en 1959 y escrito en colaboración con Daniel Sueiro y Mario Camus. Un grupo de delincuentes de los suburbios madrileños pretende triunfar en la vida ayudando a uno de ellos a convertirse en torero. Para conseguir el dinero necesario cometen delitos, cada vez más arriesgados y violentos. El aprendiz de torero acaba fracasando en la plaza de toros y uno de los miembros de la pandilla muere, ahogado en las aguas turbias del Manzanares, tras haber sido

«tragado» por el alcantarillado mientras intentaba escapar de la muchedumbre que lo perseguía. Según el propio cineasta se trataba de una metáfora de su lucha y de la de sus amigos para conseguir rodar una película en la sociedad franquista de la época (Brasó, 1974: 62) pero, como rezaba un personaje en el guion: «Es difícil llegar a ser alguien aquí»². Con *Los golfos*, durante su realización y también después, Saura se enfrentó a grandes dificultades. En particular, y a pesar de su selección para representar a España en el Festival de Cannes de 1960, la película fue mutilada por la censura y su estreno en cines fue extremadamente limitado por una calificación en Segunda B y, a pesar de su recalificación posterior en Segunda A, tuvo muy poco público y no permaneció ni una semana en cartel (Deltell, 2006: 254).

La película es, ante todo, una búsqueda de realismo —una «película bisagra» (2006: 254)— que, en nuestra opinión, se fundamenta en dos tendencias de la modernidad cinematográfica. En efecto, aparece influenciada por el neorrealismo, aunque lo niegue Saura (Kinder, 1993: 87-133), pero con rasgos que la asemeja a las obras de la *Nouvelle Vague*. Recordemos que *Al final de la escapada* (*About de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard se rueda el mismo año.

Según André Bazin, más allá de la voluntad de reflejar en una visión documental la vida de los perdedores y de los miserables, el neorrealismo rechaza el montaje como práctica ilusionista para respetar la ambigüedad y apertura de sentido de la realidad y captarla en su continuidad física (1985: 49-61). En *Los golfos*, los largos planos descriptivos que unifican la heterogeneidad del barrio marginal en el que viven los protagonistas —actual barrio de La Elipa—, la profundidad de campo de los extensos planos que recorren el mercado de Legazpi, el baile popular del cine Salamanca o los alrededores del estadio Santiago Bernabéu dejan al espectador la libertad de descubrir detalles reveladores de la ciudad de los años sesenta y no lo obligan —como en el cine clásico³— a fijarse en la acción principal. En

EL CARÁCTER AUTORITARIO DEL RÉGIMEN, QUE NO PUEDE SER DENUNCIADO EXPLÍCITAMENTE, SE REFLEJA EN LA PANTALLA MEDIANTE UNA ESPACIALIZACIÓN DE LAS NOCIONES DE ENCIERRO, AGRESIÓN Y OPRESIÓN QUE CARACTERIZAN LA CIUDAD

cambio, la *nouvelle vague* y, en particular, el cine de Godard, recupera el montaje para revelar la enunciación fílmica, evidenciando el montaje de los planos, que se yuxtaponen, combinan y deconstruyen en un proceso de *collage*. En *Los golfos*, Saura utiliza un montaje que no sigue la coherencia de la lógica narrativa. Corta escenas antes de su resolución e introduce elipsis temporales y espaciales a menudo desconcertantes para el espectador acostumbrado a dejarse guiar por el montaje *transparente* del cine clásico, obligándole a realizar un trabajo de reconstrucción para darle sentido al montaje⁴. El espectador toma entonces conciencia de su posición y puede, por lo tanto, adoptar una postura crítica ante la obra, como lo recalca Marvin D'Lugo cuando afirma que el público puede así asumir una distancia crítica —respecto a la sociedad franquista— que no tienen los personajes (D'Lugo, 1991: 29-45). El carácter autoritario del régimen, que no puede ser denunciado explícitamente, se refleja en la pantalla mediante una *espacialización* de las nociones de encierro, agresión y opresión que caracterizan la ciudad. Esta espacialización aparece como una metáfora de la privación de libertad. Además, desde un punto de vista narratológico, el deseo de los protagonistas de conquistar la ciudad refleja la voluntad de Saura de llevar a cabo su proyecto en su propio país a pesar de las dificultades a las que se enfrenta. Esta aspiración, al igual que el fracaso de los héroes de la película, conduce a la frustración, ya que la obra se ve modificada en gran medida por la censura y apenas es vista por el público (Bloch-Robin, 2013: 52, 54).

En los años siguientes, y en particular tras la realización de *La Caza* (1965), su tercer largometraje, Carlos Saura desarrolló un universo personal que se mantuvo alejado del realismo, desarrollando un estilo metafórico, simbólico, con narraciones complejas y metalepsis que le permitió sortear, en parte, el rigor de la censura. Tras veinte años, dieciocho de los cuales transcurrieron constantemente bajo el control de la censura, en 1980, dos años después de la vuelta a la democracia, Saura se propone cuestionar la evolución de la sociedad española volviendo a la marginalidad, con actores no profesionales, realizando un trabajo de investigación previo de sus modos de vida, de su lenguaje y de la música que escuchan. Cuando los personajes de *Los golfos* tenían un objetivo que alcanzar en la adversidad de la sociedad franquista —lo que permitía, a pesar de la deconstrucción del montaje, otorgar a la película una trama narrativa— los jóvenes protagonistas de *Deprisa, deprisa* no tienen otro objetivo que una permanente búsqueda de libertad en una democracia naciente representada como desmemoriada y donde los valores de lucha política parecen haber desaparecido. La pandilla de cuatro jóvenes, que incorpora a una figura femenina, Ángela, vive en la periferia madrileña y comete delitos cada vez más arriesgados. La película acabará con la muerte violenta de los tres chicos y solo Ángela sobrevivirá. El desconocimiento de la historia del país de los protagonistas es patente en una secuencia en la que el grupo visita el Cerro de los Ángeles, ya que parece ignorar completamente el pasado de España —y en particular la Guerra Civil— (Sánchez-Biosca, 2006: 211).

La obra se ha enmarcado en el llamado «Cine Quinqui» que floreció en el cine de la transición (Ríos Carratalá, 2014). Las similitudes entre *Deprisa, deprisa* y dicha tendencia no son ciertamente casuales. Sin embargo, en nuestra opinión, la película de Saura ocupa un lugar aparte en esta producción. Tiene características comunes con esta corriente, pero el tratamiento muy particular del espacio en *Deprisa, deprisa* se aleja bastante de

las otras películas quinquis, en particular desde el punto de vista de la duración de los planos, muy extensa para una película de acción, una duración compensada por el uso de la música (Bloch-Robin, 2018: 53) y por los movimientos coreográficos de la cámara (2018: 56-86).

La película parece reflejar el desencanto propio de la transición en España (Bessière, 1996: 286), coincidiendo con la desilusión propia de la posmodernidad ante el fracaso de las grandes utopías del siglo XX, lo que Jean-François Lyotard califica de abandono de los metarrelatos (1979: 63). Dicha doble desilusión trasluce en *Deprisa, deprisa*, en particular, en la falta de un objetivo bien definido por parte de los protagonistas. Esta posición, cercana al nihilismo, refleja el sentimiento de vacío del mundo posmoderno, que ya no tiene modelos ni ideologías por las que luchar, y coincide con la situación de la España democrática. Se espacializa en la pantalla mediante la figura de los recorridos sin rumbo de los protagonistas. Desde el punto de vista estético, la notable duración de la mayoría de los planos, así como el uso de numerosos planos secuencia —y de la música— remiten al género de la *road movie*. Este montaje, muy particular para una película donde la acción y la rapidez son fundamentales, es extremadamente virtuoso. Además, los espacios de los alrededores de Madrid pueden también evocar la aridez de algunos paisajes estadounidense, como ocurre en un film como *Paris Texas* (París, Texas, 1984), de Wim Wenders.

De *Los golfos* a *Deprisa, deprisa*, de la tensión de la dictadura a la del desencanto, es posible distinguir la huella de la entrada de España en la era de la posmodernidad. Este momento de crisis absoluta de valores y utopías que afectó a las democracias occidentales parece empujar a Pablo y a sus compañeros irremediabilmente hacia el abismo de la droga y la muerte, en su frenética carrera hacia la nada nihilista. Carlos Saura muestra, pues, en qué medida la sociedad de la transición es heredera de la sociedad franquista y de sus estructuras, la juventud marginal no teniendo ninguna posibilidad

de escapar de su condición. Por eso, la película se puede analizar también como una tragedia que, mediante la música en particular, anuncia desde los títulos de crédito el desenlace fatal mediante la canción del grupo Los Chunguitos: *¡Ay qué dolor!* (Bloch-Robin, 2018: 215).

Quince años después, en *Taxi* (1996), la ciudad de Madrid ha vuelto a cambiar, como la sociedad española en los albores de la vuelta de la derecha al poder. *Taxi*, al igual que las otras dos películas, sigue una estructura narrativa lineal. Sin embargo, desde *Deprisa, deprisa*, el punto de vista y los espacios representados en la pantalla han evolucionado mucho. En 1996, Carlos Saura realiza una película que utiliza ciertos elementos narrativos del cine policíaco, a partir de un guion de Santiago Taberner, con una estética que puede calificarse de expresionista. Al denunciar la barbarie de los grupos de extrema derecha en España, Saura vuelve a situar en el centro de su película una relación amorosa entre dos jóvenes, que en algunos aspectos evoca la historia de amor de *Deprisa, deprisa*.

La narración se centra en torno a la figura de Paz, una joven que descubre que su padre forma parte de un grupo de taxistas autoproclamado como «La Familia», dedicados a «limpiar» las calles de Madrid de la «escoria» o «basura» que las ensucia —personas LGBTI+, drogodependientes, inmigrantes— asesinandolos. Los protagonistas de *Deprisa, deprisa*, estaban, a pesar de todo, llenos de energía vital y eran portadores de una utopía de libertad que ya no existe en *Taxi*. Los marginados han cambiado y han pasado de héroes a víctimas. Se trata de los inmigrantes africanos y latinoamericanos que llegaron a España en los años ochenta, pero también de drogadictos y personas LGBTI+. Desde el punto de vista estético, mientras que en *Deprisa, deprisa* el director aragonés buscaba reflejar la sociedad y la ciudad de los años ochenta con una voluntad de realismo, en *Taxi* retrata la capital de los noventa en una película que, aunque anclada en la realidad por las constantes referencias topográficas, utiliza procedimientos expresi-

vos —visuales y sonoros— para evocar esa forma de violencia urbana en una megalópolis futurista. La película es la segunda de las siete colaboraciones entre Carlos Saura y Vittorio Storaro⁵. La iluminación, extremadamente sofisticada, contrastada y con colores violentos, contribuye, al igual que la angulación acentuada, el montaje y la banda sonora trepidante, a la estética expresionista de la película, creando un universo nocturno extraño que hace eco a los grafitis de colores violentos que cubren la ciudad.

La referencia al cine expresionista es a la vez estética, pero también temática a través de la representación del horror, ya que Kracauer (1973) consideró el cine expresionista alemán como una prefiguración del nazismo. El oscurantismo, la intolerancia y la ideología de extrema derecha de «La Familia», con sus miembros que esconden una monstruosa doble personalidad de asesinos, es una continuación de estos temas estrechamente ligados a la estética expresionista, y se proyecta en un espacio urbano de pesadilla que se convierte en la plasmación fantasmagórica de esta ideología criminal, vinculando personajes diabólicos y ciudad. Por otra parte, en el expresionismo de la película se puede leer también la influencia estética de Goya (Bloch-Robin, 2013: 109-112), reivindicada por el propio Saura⁶: la luz reorganiza el espacio, esculpiendo el lugar filmado, como en muchas de las obras pictóricas del pintor aragonés en las que las pinceladas superan los contornos de las figuras (Bozal, 2009: 132). La obra de Goya tiene mucho en común con las corrientes expresionistas de principios del siglo XX, que son, en parte, sus herederas. En el cruce de estas diversas influencias estéticas, los colores y la iluminación de la película de Saura también pueden evocar ciertas obras del grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul) y, más concretamente, ciertos cuadros de Vasili Kandinsky y Franz Marc. Fascinados por los colores y sus contrastes, ambos pintores utilizaron variaciones cromáticas brillantes, organizadas en superficies opuestas, que dan a los temas representados ma-

tices violentos y antinaturalistas. De los caballos azules de Franz Marc a la moto azul del dúo Saura / Storaro, pasando por la deformación goyesca y el cine expresionista, *Taxi* pertenece a esta constante expresiva evocada por Valeriano Bozal (2009: 125-134). Esta estética pretende, sin lugar a duda, reflejar la violencia y la angustia que reinaba en España en la época de realización de la película.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DE LA CIUDAD

Si la caracterización de los espacios de la ciudad en las películas evoluciona a lo largo del tiempo, aparece siempre como un espacio hostil que acaba rechazando a los protagonistas y destruyéndolos, además de funcionar en un binomio antitético con los espacios periféricos en las dos primeras obras. En *Los golfos* el espacio urbano desempeña un papel destacado, ya que aparece a lo largo de toda la narración fílmica, alternando con bastante regularidad con el espacio periurbano. De los 75 minutos de duración total, 33 tienen lugar en el centro de la ciudad. La película se abre con el ataque de uno de los delincuentes a una vendedora ciega de la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles), seguido por un extenso paréntesis que ilustra las condiciones de vida de los protagonistas en las afueras. A partir de ahí, la narración alterna entre el centro y la periferia hasta la secuencia final de la corrida de toros.

La omnipresencia de la multitud caracteriza el centro urbano: el mercado de Legazpi⁷ filmado mediante una alternancia de picados y contrapicados es una fosa bulliciosa en la que los trabajadores son esclavos, y el estadio Santiago Bernabéu aparece como un bulto amenazante. La muchedumbre se precipita hacia sus puertas como un raudal deshumanizado en una ilustración franquista del pan y circo romano. La ciudad también se asocia con un alto nivel sonoro: ruidos de motor, gritos, bocinazos en una saturación sonora a veces insoportable que activa el fuera de campo reforzando

el carácter agresivo de la urbe. En un primer momento, los personajes se apropian de Madrid al recorrerla con soltura, pero solo en los barrios populares. La ciudad parece aceptar la presencia de los delincuentes, e incluso acogerlos en su espacio atestado, superpoblado, ruidoso y desordenado (el Rastro, por ejemplo). Los delincuentes se aprovechan entonces de esta desorganización y del enjambre para cometer sus fechorías impunemente. Desde un punto de vista narrativo, la película puede interpretarse como un intento de conquistar el centro, representado simbólicamente por la plaza de toros, desde la periferia. En efecto, los miembros del grupo comparten este objetivo común. En cambio, el espacio suburbano al que pertenecen los delincuentes, pero con el que mantienen una relación disfórica, les empuja a intentar salir de él, triunfando gracias a Juan en el mundo del toreo.

A partir de la secuencia en la que Paco es reconocido por una de sus víctimas, la ciudad parece volverse claramente contra los protagonistas. Esta hostilidad del espacio está representada por la muchedumbre airada que persigue a este personaje y le obliga a meterse en las alcantarillas, pero también por los diferentes rasgos estéticos urbanos que parecen aplastar y amenazar al joven. La angulación, los puntos de fuga, los largos *travelling* y el ruido ensordecedor contribuyen a esta inver-

Figura 1. La plaza de toros como sinécdoque de la ciudad





Figura 2. Las vías y carreteras separan los espacios

sión del espacio urbano que parece literalmente atacarle. Posteriormente, las cloacas, los intestinos de la ciudad, absorben a Paco, lo digieren y «escupen» su cadáver a la periferia miserable convertido en un deshecho más entre los deshechos. Finalmente, en la última secuencia, cuando se acaba la corrida y con un jaleo odioso, la multitud —elemento que caracteriza la ciudad— da muerte simbólicamente a Juan, que no consigue dar la estocada final al toro, mediante abucheos, improperios y silbidos. Dentro de este espacio urbano, la plaza de toros de Madrid es una sinécdoque de la ciudad. Se trata de un centro simbólico, ya que no se encuentra en el centro de la ciudad⁸, pero su forma se puede interpretar como una representación de la urbe y de su periferia, un *hipercentro* soñado y codiciado por los héroes que fracasarán en su intento de conquista.

En *Deprisa, deprisa*, solo cinco secuencias tienen lugar en la ciudad, con una duración total de doce minutos y 44 segundos, del total de 97 minutos en los que se prolonga la película. El espacio urbano es el escenario de la secuencia inicial, y luego el prelude de su desenlace durante el asal-

to al banco, que es el desencadenante del final trágico para la pandilla. Desde el punto de vista estético, el espacio urbano parece visualmente estar alejado de la periferia en la que viven Pablo y Ángela, en Villa-verde⁹. La ciudad se presenta así como lejana y poco accesible para los protagonistas, que se ven apartados de ella por varios procedimientos estéticos: obstáculos —paradójicamente, las vías de comunicación parecen separar a los protagonistas de la ciudad—, reflejos en los cristales y marcos de las ventanillas de los coches. Además, este espacio también se opone

al de *Los golfos* porque es ordenado y tranquilo. Sin embargo, como en *Los golfos*, los monumentos famosos de la ciudad no aparecen. La capital se ha convertido en un espacio sin corazón y, por tanto, sin alma. Se trata de una elección significativa por parte del cineasta, ya que el bullicioso y ruidoso Madrid popular sigue existiendo en los años ochenta. En realidad, la ciudad solo se evoca mediante zonas residenciales modernas y tranquilas. Se trata también de un espacio de orden: los grandes edificios modernos se encuentran en fila y los coches aparecen cuidadosamente aparcados alrededor de una plaza con un tráfico extremadamente limitado. Estos espacios tranquilos podrían pertenecer a cualquier ciudad. En la pantalla no hay ningún lugar claramente identificable de Madrid, excepto la M-30, que se muestra cuando los protagonistas se encuentran en esta frontera del espacio urbano. El Madrid de *Deprisa, deprisa* es, por lo tanto, indiferenciado, sus modernos edificios de ladrillo rojo son todos iguales y la ciudad parece estar poblada solo por una clase media dócil. Los trabajadores ya no parecen formar parte de esta urbe uniforme y desalmada.

En *Taxi*, quince años después, la ciudad excesivamente ordenada y vigilada de 1980 se ha transformado en una jungla desbordante y amenazante en la que los nostálgicos del orden franquista intentan restablecer su régimen reprimiendo a los marginados, doblemente victimizados: por la sociedad, que los excluye en los espacios más sucios y apartados, y por la violencia extrema de los grupos de la referida ideología. Como en *Deprisa, deprisa*, los protagonistas parecen estar encerrados por las estructuras metálicas de los coches y los aplastantes reflejos de los edificios en las ventanillas. Sin embargo, la iluminación y los colores del espacio urbano, que contrastan con la oscuridad de la noche, otorgan a *Taxi* una dimensión casi fantástica e infernal. Los tambores marciales de la partitura de Carrasco toman el relevo de la batería mezclándose con el ruido urbano, dando un carácter rítmico al espacio de la ciudad, animado por un pulso frenético a la vez visual y sonoro.

Desde un punto de vista cuantitativo, es en *Taxi* donde el espacio urbano domina en la pantalla. La ciudad histórica está presente desde los créditos iniciales. El largo y virtuoso plano que abre la película, un *panotravelling* desde la parte superior del edificio Metrópolis, pasando por el edificio Grassy con su rotonda alumbrada, la Gran Vía iluminada, acaba encuadrando un taxi y las manos de la conductora con largas uñas rojas que tamborilean en el vehículo. Este plano establece un vínculo entre la ciudad —de la que la Gran Vía es la sinécdoque— y los vehículos que la cruzan y la hacen amenazante, evocando las uñas rojas de Reme, la conductora que forma parte del grupo, la depredación y la barbarie de los asesinos. La an-



Figura 3. Reflejos de la ciudad

gulación acentuada, las luces brillantes y contrastadas en la oscuridad de la noche, los cláxones y el estruendo de los coches que prolongan la primera nota del tema musical recurrente de la película acompañado por redobles de tambor marciales, establecen un paradigma estético que contribuye a la homogeneidad de la obra en su conjunto.

Posteriormente, el espectador podrá reconocer sucesivamente algunos de los lugares más famosos que caracterizan la ciudad: las principales vías de la capital, el viaducto de Segovia¹⁰, el Parque de El Retiro, con el Palacio de Cristal y el imponente monumento a Alfonso XII, que domina el estante y constituye el escenario nocturno de la persecución final. Este último escenario de la película, de la que la estética expresiva utilizada por Carlos Saura refuerza la arquitectura grandiosa y pomposa, puede asociarse a la ideología de los asesinos ya que, como señala Bernard Bessière, el franquismo: «es una especie de regencia militar. La aristocracia y la monarquía no son valores obsoletos, ni mucho menos» (1996: 274).

La ciudad que aparece en *Taxi* ostenta unas características muy concretas que construyen un espacio unificado estético y narrativamente. Los espacios urbanos de *Los golfos* y *Deprisa, de-*

prisa se arraigaban menos en la topografía madrileña y en sus monumentos. Si ambas películas pretendían reflejar su época a través de un tratamiento realista, en *Taxi*, Madrid es una megalópolis futurista, que incluso evoca a veces un universo de ciencia ficción cruzado por vehículos cuyos movimientos incesantes contribuyen a unificar el espacio urbano. Desde un punto de vista narrativo, la ciudad ayuda a los asesinos y contribuye concretamente a la ejecución de sus víctimas. A lo largo de la película, los neofascistas pueden cometer sus crímenes protegidos por los diversos elementos que conforman el espacio urbano. Puentes, viaductos, monumentos e incluso los lugares más sórdidos, como el aparcamiento donde se reúne «La Familia», parecen favorecer y proteger las acciones del grupo, que, amparado por estos diferentes elementos arquitectónicos y seguro de su impunidad, actúa con gran determinación.

SUBURBIOS Y ALREDEDORES DE MADRID

En *Los golfos*, la periferia, donde viven los protagonistas y con la que se identifican, se caracteriza, especialmente, por su heterogeneidad. Es un espacio intermedio, ni ciudad ni campo, y a la vez ciudad y campo, donde las chabolas conviven con los edificios en ruinas y nuevas construcciones. La condición marginal de los protagonistas queda así representada metafóricamente por la pobreza y la heterogeneidad de sus hábitats y por la figura del descampado, lugar emblemático que no pertenece al espacio urbano (no está construido ni siquiera urbanizado), ni al espacio de la naturaleza, ya que lo ensucian las construcciones que lo rodean. Este espacio marginal aparece separado de la ciudad, que lo rechaza, pero también refleja el desarraigo de los protagonistas, ya que la mayoría de los habitantes de estos barrios han emigrado más o menos recientemente desde sus pueblos.

Los descampados están muy a menudo llenos de desechos que la ciudad arroja y con la que se

identifican los personajes que viven en medio de esa basura. Los suburbios parecen así condenados a no ser más que el receptáculo de los residuos de la urbe. Por otro lado, algunos elementos participan en crear un espacio nostálgico que evoca, dentro de este mismo espacio, la vida en el campo: el canto del gallo, el movimiento armonioso de la madre de Paco arrojando agua al suelo, o una joven que pasa con un cesto lleno de flores, llevando a una niña de la mano, mientras se tocan variaciones sobre la nostálgica melodía de la petenera *Al pie de un árbol sin fruto*. Interpretada a la guitarra, la petenera está asociada a este espacio periurbano. Casi siempre extradiegética, añade una pátina de nostalgia y un toque poético a las afueras de la ciudad. Remite a los orígenes rurales y, sobre todo, andaluces de los protagonistas, y a su espacio original, un *topos* que se introduce gracias a la música en el barrio marginal.

La periferia presenta algunas características similares en *Deprisa, deprisa*, pero mientras que, en la primera obra, la ciudad es el polo de atracción, en la segunda, los protagonistas siempre regresan a los suburbios. Este espacio es primordial. Representa metafóricamente la condición de los protagonistas, que se asimilan a los residuos de la ciudad. Estos están omnipresentes en este espacio ensuciado por las actividades humanas. Meca y Pablo llevan a Ángela a un descampado alejado de la ciudad para que Pablo le enseñe a disparar. A lo largo del entrenamiento, se establece una especie de enfrentamiento entre los héroes y los residuos industriales y domésticos que ensucian el suelo reforzado por un montaje que se dispone a modo de campo-contracampo. Además, los protagonistas contribuyen a la profanación del espacio periférico no urbanizado con su fascinación por la destrucción y la autodestrucción que refleja su búsqueda en gran medida suicida. Las tres secuencias en las que Meca quema los coches utilizados en los distintos atracos lo ilustran.

La asimilación de los protagonistas con los desechos de la ciudad trasluce en particular con la



Figura 4. Muerte de Meca en el polvo

muerte de Meca, comparable a la de Paco en *Los golfos*. En esta secuencia, la profanación de la naturaleza por parte de la ciudad está simbolizada por una monumental fábrica en ruinas. La muerte de Meca al pie de esta fábrica se filma en un plano entero que encuadra su cuerpo mientras cae en un montículo. La cámara se congela en un plano casi abstracto en el que la camisa clara y los pantalones oscuros de Meca se funden con el polvo circundante para formar un montón informe, un deshecho entre otros en este espacio en descomposición. Sin embargo, la periferia es ambivalente, como los cuatro protagonistas de la película. Los delincuentes no solo son los deshechos de la gran ciudad, representada por una sociedad de clase media, formateada y estandarizada hasta el extremo, que empuja a esta juventud a los márgenes como relega sus detritus, contaminando la naturaleza. Este espacio refleja también la despreocupación, la vitalidad y la libertad de estos jóvenes, así como la de la naturaleza rebelde y fuerte, esas hierbas salvajes que luchan por recuperar sus derechos sobre los escombros de la sociedad industrial.

En *Taxi*, los marginados ya no son los héroes, sino las víctimas, y su lugar ya no está en la im-

ponente y temible ciudad, que acoge y esconde a sus agresores amparados por la oscuridad. El plano general nocturno, que abre la secuencia del asalto a un campamento de inmigrantes, encuadra en plano general el poblado chabolista, a lo lejos, formado por chozas, desde el que se escucha una rítmica y alegre música oriental bajo las luces de una autopista que domina el lugar. El poblado chabolista, atacado por un grupo de jóvenes, con cabezas rapadas y ropa paramilitar, armados con bates de béisbol, se convierte en un espacio apocalíptico cuando los agresores lo incendian bajo una infernal luz multicolor. La violencia extrema del asalto se ve reforzada por

la banda sonora, puntuada por los gritos respectivos de las víctimas y de los agresores y por los recurrentes e inquietantes redobles de batería del tema musical de Diego Carrasco. Esta secuencia constituye una proyección espacial del discurso de odio del grupo, que, a través de una amalgama propia de la extrema derecha, culpa a los emigrantes, a los drogodependientes y a los homosexuales de todos los males de la sociedad española.

El Puente de la Elipa pertenece a un barrio obrero situado más allá del límite simbólico de la M-30. Es el lugar donde el grupo de asesinos ejecuta a una persona transgénero: Calero le dispara en la boca después de humillarla. Este puente que aparece en *Taxi* es el mismo que ya parecía aplastar a los protagonistas de *Los golfos* y que les separaba visualmente de la ciudad en vez de permitirles acceder a ella. Cuando en 1959 Saura rueda su primera obra, se encuentra en un barrio de chabolas, y el cineasta subraya su lejanía de la ciudad, mientras que en 1995 el puente forma parte de la megalópolis.

CONCLUSIÓN

La ciudad de Madrid imaginada y plasmada en la pantalla por Carlos Saura a lo largo de casi tres décadas se construye en esta trilogía mediante una primera dialéctica entre ciudad y suburbios, entre una urbe excluyente que no admite a los protagonistas y los alrededores donde los marginales viven apartados, encerrados, aplastados en espacios ensuciados por los deshechos urbanos. La última representación es la de una ciudad de los años noventa, tentacular, fantasmagórica y despiadada, que ya no deja ningún espacio, aunque sea apartado, para los marginales.

Madrid es el escenario de la trilogía, pero es también protagonista de las obras, desempeñando un papel activo en la narración. Si puede amparar a los marginales en el bullicio urbano, aparece asimilada a una clase dominante o una clase popular subyugada y participa despiadadamente en la eliminación de los grupos marginados que denuncia Saura. La evolución de la representación se enmarca, por supuesto, en visiones propias de cada época, acabando con la evocación de una megalópolis xenófoba y violenta que hace eco a la actualidad casi treinta años después. Pero más allá del regreso de la extrema derecha en España, se evocan en la trilogía asuntos de gran actualidad como la contaminación y la destrucción de la naturaleza relacionándola con el desplazamiento forzado y la eliminación de los más desamparados. ■

NOTAS

- 1 Dicho trabajo recoge, en parte, elementos actualizados del libro *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura* (Bloch-Robin, 2013).
- 2 Frase censurada en el guion de *Los golfos*. Cuerpo de lectores de la Dirección General de la Cinematografía. Informe de los lectores del 9/09/59, sobre la segunda versión del guion presentado a la censura. Ref. Archivos C/36.4807. Alcalá de Henares, Ministerio de Cultura.
- 3 Luis Deltell recalca que, cuando rodó *Los golfos*, Saura tenía ya una avanzada reflexión teórica sobre cine: «[...] La planificación y la posterior edición de *Los golfos* es absolutamente moderna, y se aleja de cualquier mecanismo clásico americano o soviético. Carlos Saura había estudiado en la escuela el montaje soviético. El profesor que dictaba las clases seguía siendo Carlos Serrano de Osma, un enamorado del cine mudo ruso. Sin embargo, Saura se negó en redondo a aceptar las teorías soviéticas del montaje y, por supuesto, a seguir el planteamiento del lenguaje clásico de Hollywood» (2006: 263).
- 4 Resulta difícil distinguir los cortes iniciales de la película de los cortes introducidos por los once minutos suprimidos por la censura tras la exhibición en el Festival de Cannes.
- 5 Para *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996), *Tango* (1998), *Goya* (1999), *Io don Giovanni* (2009), *Flamenco, flamenco* (2010) y *El rey de todo el mundo* (2020).
- 6 Goya es una influencia estética constante para Carlos Saura. En 1952, el cineasta filmó Madrid desde la pradera de San Isidro con la intención de realizar un montaje utilizando como contrapunto las imágenes de *La Pradera de San Isidro* (1788) y *La Romería de San Isidro* (1820-1823), del pintor aragonés. A lo largo de su obra lo citó en numerosas películas y, en 1999, dirigió *Goya en Burdeos*, un biopic del pintor en el que evoca y cita su obra de muy diversas maneras.
- 7 El mercado de Legazpi es uno de los puntos de partida del proyecto. Carlos Saura quería dirigir un primer largometraje de carácter documental arraigado en la realidad madrileña y Daniel Sueiro había escrito varios reportajes periodísticos sobre este mercado mayorista.
- 8 Está representada en la pantalla por dos lugares: la plaza de toros de Ciudad Lineal, en el distrito XV de la ciudad, al este de Madrid, y la plaza de toros codiciada por el aprendiz de torero, que aparece al final de la obra. El rodaje de la secuencia final estaba previsto en la plaza de toros de Vista Alegre, en Carabanchel, pero al final se rodó en la plaza de toros de Colmenar Viejo.
- 9 Villaverde fue el último pueblo anexionado por la ciudad de Madrid, en 1954. El lugar pertenece, pues, a un

espacio urbano, antes periurbano, pero incorporado a la ciudad desde hacía más de veinticinco años en 1980.

10 El Viaducto de Segovia, también apodado como «Puente de los suicidas», ligeramente descentrado del Madrid de los Austrias, es el escenario de una secuencia clave de la película. Durante la noche, «La Familia» empuja a una drogodependiente desde este emplazamiento. El plano general que muestra la caída del cuerpo desde la calle de Segovia, en fuerte contrapicado, permite identificar el viaducto, cuyos imponentes arcos de hormigón armado se iluminan en la oscuridad madrileña con luces contrastadas.

Ríos Carratalá, J. A. (2014). *Quinquis, maderos y picoletos: Memoria y ficción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza editorial.

Sánchez Vidal, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

REFERENCIAS

Bazin, A. (1985 [1958]). *Qu'est-ce que le cinéma ?* París: Les éditions du cerf.

Bessière, B. (1996). *Histoire de Madrid*. Paris: Fayard.

Bloch-Robin, M. (2013). *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura*. Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi. Saint-Étienne: PUS-Grimh.

Bloch-Robin, M. (2018). *Carlos Saura. Paroles et musique au cinéma*. Lille: Collection Arts du spectacle - Images et sons. Presses Universitaires du Septentrion.

Bozal, V. (2009). *Pinturas negras de Goya*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución.

Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.

Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los 50*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de gobierno de las artes.

D'Lugo, M. (1991). *The films of Carlos Saura: The practice of seeing*. Princeton: Princeton University Press.

Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma*. París: Méridiens Klincksieck.

Kinder, M. (1993). *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.

Kracauer, S. (1973 [1946]) *De Caligari à Hitler*. Lausanne: L'Âge d'homme.

Liotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. París: Les Éditions de Minuit.

DE MADRID AL INFIERNO: LA CIUDAD EN EL CINE DE CARLOS SAURA

Resumen

Carlos Saura, a pesar de no ser un director que se puede calificar de madrileño, dirigió tres películas ambientadas en la ciudad de Madrid que problematizan la capital española como espacio hostil y reflejan su evolución en distintas épocas. *Los golfos* (1959), *Deprisa deprisa* (1980) y *Taxi* (1996) tratan un tema común, la marginalidad y la violencia en la capital del país, sinécdoque de la sociedad española en su conjunto durante el franquismo, en la transición española y en la crisis de los años noventa. En este artículo, nos interesamos por los papeles estéticos y narrativos del espacio madrileño en las tres películas. Los dos primeros *opus* establecen una dialéctica entre la urbe y sus alrededores a los que se identifican los protagonistas rechazados por el centro y asimilados a los deshechos, mientras que la tercera película modela una ciudad fantasmagórica que no deja ningún resquicio a la marginalidad, que persigue y aniquila.

Palabras clave

Carlos Saura; Madrid; espacio cinematográfico; ciudad en el cine; *Los golfos*; *Deprisa, deprisa*; *Taxi*.

Autora

Marianne Bloch-Robin es profesora titular en el departamento de Estudios ibéricos y latinoamericanos de la Facultad de Letras de Sorbonne Université y miembro del grupo de investigación CRIMIC. Es doctora en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, especialista en la música en el cine y en la obra del cineasta español Carlos Saura. El enfoque de su reflexión es principalmente estético y narratológico, pero se interesa también por los aspectos históricos y culturales de las obras cinematográficas. Es autora de numerosos artículos publicados en revistas científicas. Su último libro publicado sobre Carlos Saura y codirigido con Nancy Berthier se titula *Carlos Saura o el arte de heredar* y fue publicado en la editorial Shangrila en 2021.

Contacto: marianne.bloch-robin@sorbonne-universite.fr

Referencia de este artículo

Bloch-Robin, M. (2023). De Madrid al infierno: la ciudad en el cine de Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 23-36.

FROM MADRID TO HELL: THE CITY IN THE FILMS OF CARLOS SAURA

Abstract

Although he could not be called a Madrid filmmaker, Carlos Saura directed three films set in the city that problematise the Spanish capital as a hostile space and reflect its evolution over different periods. *The Delinquents* (Los golfos, 1959), *Faster, Faster* (Deprisa, deprisa, 1980) and *Taxi* (1996) all deal with the common theme of marginalisation and violence in Madrid, used as a synecdoche for Spanish society as a whole under the Franco regime, during Spain's transition to democracy, and in the crisis of the 1990s. This article explores the aesthetic and narrative roles of Madrid in these three films. The first two films establish a dialectic between the city and an urban periphery identified with the protagonists, who are rejected by the city centre and equated with urban waste, while the third film depicts a phantasmagorical city that has no room for the marginalised, who are persecuted and annihilated.

Key words

Carlos Saura; Madrid; Filmic Space; City and Film; *The Delinquents*; *Faster, Faster*; *Taxi*.

Author

Marianne Bloch-Robin is a lecturer at the Sorbonne Université in the Department of Iberian and Latin American Studies and a member of the CRIMIC research group. She holds a PhD in Hispanic and Latin American Studies and is a specialist in film music and the work of the Spanish filmmaker Carlos Saura. Although the focus of her research is mainly aesthetic and narratological, she is also interested in the historical and cultural aspects of films. She is the author of several articles published in scholarly journals. Her latest book on Carlos Saura, co-edited with Nancy Berthier, titled *Carlos Saura o el arte de heredar*, was published by Shangrila in 2021.

Contacto: marianne.bloch-robin@sorbonne-universite.fr

Article reference

Bloch-Robin, M. (2023). From Madrid to Hell: The City in the Films of Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 23-36.

Edita / Published by



Licencia / License



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

