

## Lavapiés y sus representaciones a través de la historia del cine

Raúl Garza Morales<sup>1</sup>

Envío: 31 de diciembre de 2022 Evaluación: 10 de abril de 2023 Aceptación: 04 de octubre de 2023

**Resumen.** Este artículo analiza las representaciones del barrio madrileño de Lavapiés a lo largo de la historia del cine español y desde las perspectivas de diversos autores, épocas y corrientes cinematográficas. Su propósito principal es explorar las relaciones entre la filmografía barrial, su imaginario urbano, sus constantes sociales y su transformación durante los últimos cien años, para así comprender las maneras en la que históricamente se ha instrumentalizado como una alegoría del barrio español marginado. Este análisis se enfoca en una selección de películas en las cuales Lavapiés forma parte importante de sus guiones, y a su vez documentan la historia del barrio, de Madrid y de España.

**Palabras clave:** Cine; Historia del Arte; Medios Audiovisuales; Documentación.

### [en] Lavapiés and its representations throughout film history

**Abstract.** This article analyses the representations of Lavapiés throughout the history of Spanish cinema, and from the perspective of various authors, eras, and film movements. Its main goal is to explore the relations within this neighbourhood's filmography, its urban imaginary, its social constants, and its radical transformation during the past hundred years, and then understand the ways in which this borough has been historically instrumentalized as an allegory of the Spanish marginalized neighborhood. This analysis is focused on a choice of films in which Lavapiés takes an important role on their plots, and at the same time, they document this neighborhood's, Madrid's and Spain's History.

**Keywords:** Cinema; Art History; Media; Audiovisual Aid.

**Sumario.** 1. Introducción 2. Metodología y Documentación 3. Identidad nacional, casticismo y costumbrismo 4. El barrio marginado y el realismo cinematográfico español 5. El Rastro y la movida 6. El Lavapiés del Siglo XX; Entre la realidad y la ficción. 7. Conclusiones 8. Bibliografía

**Cómo citar:** Raúl Garza Morales. Lavapiés y sus representaciones a través de la historia del cine, en *Mediaciones Sociales*, 22(2023), e85481.

## 1. Introducción

Las grandes ciudades son ecosistemas donde se desarrollan las industrias culturales que amalgaman las distintas identidades regionales de sus países. Madrid es el epicentro de la producción cinematográfica y audiovisual en España desde los albores del séptimo arte. Gran cantidad de realizadores ponen a la capital española en el centro de sus narrativas y utilizan sus códigos, imaginarios, barrios y personajes para definir el universo en el que se desarrollan sus historias y retratar su realidad social. Deleuze (1985:97) afirma: “El cine no solamente presenta imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo.” Para hablar del universo de relatos y representaciones en la historia del cine español, es imperioso centrarse en un espacio desde el cual se pueda establecer una narrativa. Teniendo en una mano un siglo de cine matritense y en la otra el propio espacio de la metrópolis, este proyecto demanda hacer una curaduría filmográfica representativa y coyuntural.

La génesis de Lavapiés se remonta a un histórico matadero y a la Ribera de Curtidores trazada por el rastro de sangre de ganado que iba cuesta abajo hacia el Río Manzanares. La herencia de las corralas, los callejones,

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Raúl Garza Morales es egresado de la carrera de Diseño y Comunicación Visual a Distancia en la especialidad Audiovisual y Multimedia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha desarrollado proyectos interdisciplinarios en Montreal, Berlín y Madrid relacionados con el urbanismo, la sociedad y el cine.

[lapalabralapalabra@gmail.com](mailto:lapalabralapalabra@gmail.com)

las cuestras, y los pequeños y modestos espacios que los primeros pobladores del barrio podían permitirse ha perpetuado un flujo migratorio necesitado de conseguir un espacio no tan caro en el centro de Madrid. Useros Martín (2018:21) indica que el hecho de que el ensanche de Madrid ocurra antes del adecentamiento del histórico arrabal extramuros marca el destino que ha seguido Lavapiés hasta nuestros días. El ser, hasta la tercera década del siglo XXI, un insólito barrio bajo justo en el centro de Madrid genera constantes como ser un lugar que acoge a la inmigración, y estar bajo amenaza por parte del aburguesamiento y la especulación. Después de analizar las raíces teóricas metodológicas de diversos autores como Jacques Lacan y Gilbert Durand, Guzmán-Ramírez (2016) define al imaginario urbano como construcciones sociales e históricas que llevan a la creación continua e indeterminada de figuras, formas e imágenes de la ciudad, y encuentra en ellos la potencialidad de estudiar la cultura urbana.

Presentando el ciclo de cine titulado *Lavapiés, ¿Quién te ha visto y quién te ve?*, proyectado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ana Useros (2018) inicia su texto con una descripción simbólica del barrio de principios del Siglo XX redactada por Arturo Barea en su novela *La Forja de un Rebelde* (1941:90);

“Avapiés era, por tanto, el fiel de la balanza, el punto crucial entre el ser y el no ser. Al Avapiés se llegaba de arriba o de abajo. El que llegaba de arriba había bajado el último escalón que le quedaba antes de hundirse del todo. El que llegaba de abajo había subido el primer escalón para llegar a todo. Millonarios han pasado por el Avapiés antes de cruzar la Ronda y convertirse en mendigos borrachos. Traperos, cogedores de colillas y de papeles sucios de gargajos y de pisotones, subieron el escalón del Avapiés y llegaron a millonarios. Así que en Avapiés se encuentran todos los orgullos: el de haber sido todo y no querer ser nada, el de no haber sido nada y querer ser todo.”

Este artículo toma como objeto de estudio la representación filmográfica de Lavapiés a lo largo de la historia, y entabla un diálogo entre las dimensiones políticas, sociales y artísticas de estos documentos audiovisuales que han permeado en la cultura, la identidad, y la bibliografía académica de España.

## 2. Metodología y Documentación

Mediante una filmografía integrada por diecisiete películas en las cuales Lavapiés juega un papel importante, y que son estrenadas entre 1921 y 2019, se analizan las representaciones del barrio y de los personajes que lo habitan. De forma complementaria a los visionados (agradecimientos a la *Filmoteca Española*), este trabajo explora en la medida de lo posible el contexto de la creación del filme y sus autores.

La metodología del estudio se sostiene en tres pilares fundamentales: los aspectos históricos, políticos y artísticos de estos filmes.

Antonio Costa (1985:30-31) habla de la relación entre el fenómeno cinematográfico y la historia desde tres perspectivas: a) *La Historia del Cine*, que al igual que la historia de la literatura y la pintura, tienen su propia metodología y objetos de investigación, b) *La Historia en el Cine*, que habla de la importancia de los filmes como documentos históricos, y c) *El Cine en la Historia*, que se refiere a la relevancia de determinadas películas en sus contextos sociales, geopolíticos e históricos.

A partir de un análisis de esta filmografía barrial, se establece una cronología que enfatiza cuatro grandes momentos: el *Cine Costumbrista*, el *Realismo Cinematográfico Español*, la *Movida Madrileña* y aquellos filmes realizados en lo que va del Siglo XXI. A título ilustrativo cada período se relaciona con el contexto sociopolítico del barrio en aquel momento. Este artículo se basa en la forma y el discurso intrínseco de las películas tomando en cuenta el concepto función *autor* de Michel Foucault.

Los parámetros elegidos para este análisis textual eligen con base en los tres pilares mencionados anteriormente: a) temporalidad, b) contexto y perspectiva del autor, c) género y lenguaje cinematográfico, d) conflicto, e) demografía de los protagonistas, f) viaje dramático de los protagonistas y g) subtexto.

## 3. Identidad Nacional, casticismo y costumbrismo

El siglo XX trae grandes adelantos en términos de entretenimiento y una serie de movimientos nacionalistas que generan una pulsión de exacerbar la identidad de aquello propio de un país. La masificación de la industria cinematográfica española se vale de dos movimientos artísticos que comparten estas características y que toman fuerza desde finales del siglo XIX: El *Sainete* y el *Costumbrismo*.

La consolidación de una identidad nacional y el carácter multicultural del barrio que recoge históricamente inmigrantes de todas las regiones del país le concede a Lavapiés/Embajadores el mote del barrio más castizo de

España. La zarzuela llamada *La Verbena de la Paloma o El boticario y las Chulapas y Celos Mal Reprimidos* es escrita por Ricardo de la Vega y estrenada en 1894 en el teatro Apolo de Madrid. Dicha obra pertenece al género chico denominado así por ser de menor duración que las obras tradicionales y, por tanto, ser más accesible en varios aspectos al grueso de la población y toma lugar en esta parte de la ciudad.

Esta historia tiene tres representaciones cinematográficas a lo largo del Siglo XX; en 1921, 1935 y 1963. La pieza habla de un triángulo amoroso algo complicado entre vecinos de la zona. Susana, una joven cajista de imprenta, y su hermana Casta son cortejadas con invitaciones y regalos por un anciano boticario, Don Hilarión. Una noche de verbena, Julián, pretendiente apasionado de Susana, encuentra a las hermanas subiendo a un carruaje con el farmacéutico y el joven habrá de hacer todo lo posible por evitar la cita. Esta comedia pareciera ser algo absurda para la época; nos habla de la carencia económica de muchos personajes del barrio, y de la necesidad de la juventud de buscar escalar su posición social, aunque el amor romántico parece ser más fuerte y la pareja de jóvenes chulapos vence después de terminar todos en la comisaría.

La primera adaptación de esta obra en la pantalla grande es dirigida por José Buch en 1921. Lograr una producción tan grande en términos económicos apostando por este tipo de arte, en lugar de un cine más moderno y experimental como en el caso del expresionismo alemán, marca un precedente del carácter nacionalista de la época y lo califica como un nuevo arte nacional imbricado en su tradición escénica, su cultura y su folclor. Por otro lado, Cánovas Belchi (2011:65) habla de la simbiosis entre el moralizante sainete, y la vanguardia tecnológica del cine español desde una perspectiva que podría servir de ejemplo para ilustrar el paradigma deleuziano del tiempo-dinero. Este autor rastrea el origen del binomio sainete - cine mudo, y lo ubica en los valores conservadores y católicos de los dueños de la casa productora La Atlántida, quienes apuestan, en lugar de ofrecer algo nuevo al público, en garantizarles una experiencia colectiva en la que puedan reconocerse en las pantallas.

En 1930 se estrena *Esencia de Verbena*. Ernesto Giménez Caballero presenta un “poema documental de Madrid en 12 imágenes”. Este metraje ilustra el verano madrileño de 1929 mediante las novedosas máquinas de las fiestas, algunos cuadros de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia, así como una impresionante vista de El Rastro. Según Corella (2000), esta película evidencia la naturaleza dicotómica del realizador vanguardista y nacionalista a través del casticismo, el canto a la máquina, la devoción católica, el culto a la urbe y la esencia mística del paisaje castellano.

La relación entre el sainete de la *Verbena de la Paloma* y el público español es tan fuerte que Benito Perojo decide rehacer esta historia a través de las vanguardias técnicas alcanzadas por el cine en 1935. La interrupción tecnológica propiciada por el audio y la música grabadas, las grúas y rieles para las cámaras, y la posproducción reviven el idilio entre el cine sainetesco y la llegada de la modernidad llevándolo a otros alcances.

*Domingo de Carnaval* (1945), de Edgar Neville, tiene una carga costumbrista por sus referencias a la identidad castiza de los habitantes del barrio y los mercaderes del Rastro durante un carnaval madrileño de principios del Siglo XX. Aspectos del Rastro y de un baile de máscaras del festival durante los títulos de inicio nos hacen saber en dónde estamos. Edgar Neville nos introduce a la vida de los habitantes de Lavapiés que habrán de ayudar a descubrir al asesino de Doña Reme, una vecina preñada y prestamista. Matías, el joven detective a cargo de este caso, habrá de indagar entre todas aquellas personas que tenían adeudos y problemas con la difunta, como Nemesio, un vendedor de específicos para muelas que tiene un puesto en la Plaza de Cascorro y le había amenazado de muerte el día anterior. Nieves, vendedora de relojes e hija de Nemesio, iniciará su propia investigación a través del barrio y sobre otros posibles sospechosos con ayuda de Julia, vendedora de ropas usadas, para demostrar la inocencia de su padre y del resto de comerciantes del mercado.

Gómez Tarín (2001) advierte el uso de la temporalidad como herramienta importante en el discurso de la película. Representar la realidad marginada de los vecinos del Rastro de hacía tres décadas atrás y durante un carnaval prohibido durante el franquismo lleva al filme hacia un terreno en el que el autor puede criticar directamente el gobierno de 1945 al remarcar las constantes en las problemáticas sociales del barrio que para ese entonces siguen latentes. Dapena (2001) ubica el filme en un momento cercano al realismo cinematográfico español debido a la presencia de personajes que ilustran cómo se ven y se comportan los vecinos del barrio de la época a través de sus gestos, costumbres y acentos a modo de ejercicio etnográfico.

#### **4. El barrio marginado y el realismo cinematográfico español**

Después de la caída del régimen de Mussolini, Italia empieza una renovación cultural y cinematográfica caracterizada por volcar la atención de los guiones filmicos hacia los problemas sociales, lo que también es una respuesta al cine grandilocuente que había florecido durante el recién extinto período. La primera oleada

del cine neorrealista italiano empieza con *Roma, Ciudad Abierta* de Roberto Rosellini, filmada al terminar la ocupación alemana con bajo presupuesto, con solo dos actores profesionales, y sin decorados ni grabación de sonido, aunque con el trabajo de artistas y técnicos de primer nivel.

Bazin (1966) encuentra en el neorrealismo italiano no únicamente un realismo estético consecuencia de una simplificación de la puesta en escena, el rodaje, y el montaje, para él es una “evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico”. La diferencia entre las coyunturas políticas, económicas y sociales entre Italia y España genera controversia en el hecho de que el término neorrealismo español exista como tal. Velázquez García (2012) indica que: “A pesar de los condicionantes políticos (el neorrealismo), influyó notablemente en España creando una escuela y una generación de cineastas que contribuyen en gran medida a enriquecer el patrimonio cultural de nuestro país.” En este artículo se denomina *Realismo Cinematográfico Español* a aquel que es influenciado por la carga de veracidad y contenido social de las películas, y el uso de personajes y decorados realistas que ilustran la posguerra, tal como en el neorrealismo italiano. Zarza Arribas (2018) menciona el uso de la arquitectura y el urbanismo del barrio en el cine de este período como parte de la iconografía cinematográfica y la memoria visual, condicionando la percepción de estos espacios.

En los años cuarenta y cincuenta, las políticas agrarias del régimen franquista provocan un éxodo desde el campo hacia las grandes ciudades españolas sin precedentes históricos. La secuencia de entrada de *Surcos* (1952) de José Antonio Nieves Conde documenta la llegada a la capital española de una pareja mayor y sus tres hijos, Pepe, Tonia y Manolo, una familia de tantas que salen huyendo del pauperismo del entorno rural español. Uno de los rasgos más notables del filme es la escasez de comedia y de esperanza para sus protagonistas, quienes caen en una espiral de miseria que ya no es únicamente alimentaria y material, sino también moral. En los primeros segundos de la película podemos ver al tren en el que viaja la familia protagonista acercándose a Madrid mientras leemos el siguiente texto escrito por el mismo guionista:

“Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo”. Eugenio Montes (*Surcos*, 1952)

A pesar de sufrir algunas mutilaciones que señala Gómez Gómez (2014), como el final donde Tonia decide bajarse del tren para no regresar al campo con sus padres, y en el que se encontraban en la estación con otra familia que llegaba apenas a Madrid, es notable que un trabajo tan crudo haya pasado la censura dentro de una industria cinematográfica controlada por el Estado, sin embargo, esto tenía una lógica detrás. Silvestre Rodríguez y Serrani Asenjo (2012) advierten una serie de factores para reconocer en *Surcos* una ideología falangista; una visión negativa de la ciudad, una exaltación de la vida rural, su calidad moralizante y un descontento con los resultados del gobierno franquista. El guionista de la película, Eugenio Montes, y el director, José Antonio Nieves Conde, son militantes falangistas al igual que José María García Escudero, personaje que comienza a encabezar la *Dirección General de Cinematografía y Teatro* el mismo año que el filme es declarado *Película de Interés Nacional*, lo que supone una amplia y duradera proyección en toda España.

Un par de aquellos cogedores de colillas que terminan de alguna u otra manera en Lavapiés, y de quien nos habla Barea, son llevados al cine por Ladislao Vajda. *Mi Tío Jacinto* (1956) cuenta la historia de Pepote, un niño de seis años que vive en una chabola con su tío Jacinto, un torero retirado y alcohólico. A través de una mirada extranjera, el realizador húngaro se apodera de los códigos madrileños y los utiliza para hablar de la resiliencia de un niño que subsiste como puede entre la miseria económica y moral de los que le rodean. En las palabras de Díaz y De la Fuente (2015:54);

“Pepote(...) aprende a moverse con soltura, imitando lo que ve en las calles del Rastro madrileño, espacio fílmico elegido por Vajda para hacer patente la presencia de un mundo donde no solo robar, sisar o estafar es la forma de sobrevivir, sino donde no parece haber otro modo de conseguirlo.”

*El Inquilino* (1957), también realizada por Nieves Conde, es diferente a *Surcos* en muchos aspectos, aunque conserva una línea falangista. Evaristo, practicante de enfermería, y Marta, ama de casa, viven con sus cuatro hijos en un pequeño piso. Una mañana llega un equipo de trabajadores a notificarles su desahucio debido a que el edificio donde viven será demolido. A través de los viajes de Marta y Evaristo por toda la ciudad, agotan todas sus posibilidades para encontrar una vivienda digna, incluso visitan una oficina de vivienda social en la que les solicitan una cantidad ridícula de documentos y formatos. El filme es una sátira social sobre el problema de la vivienda en el Madrid de la época, cuando se comienzan a experimentar los efectos de la especulación

inmobiliaria. El movimiento incesante de los personajes que enfrentan hostilidad, desprecio y burlas de los individuos de las clases superiores contrasta con la generosidad y la empatía de los personajes humildes como los obreros y la vecina que cuida de los hijos de la pareja cuando ellos no están. Irónicamente, este filme es mucho más benévolo en su crítica hacia el franquismo, pero al tocar un punto tan sensible para el régimen en la época como es la vivienda, es censurado el desenlace original en el que los obreros sacan las pertenencias a la calle y la familia se funde en un abrazo. Los censores toman tan mal ese final que deciden cambiarlo y preceder el nuevo con el siguiente texto:

“El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente y no confiar exclusivamente en el Estado, que, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema. Esta película, intenta sacar simbólicamente a la luz pública algunos de los fallos de la moderna sociedad en torno a este ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad”.

Galán (1984) cuenta que la película se estrena en Madrid hasta 1963 con un final en el cual Evaristo es interrumpido al desalojar sus pertenencias por los gritos de sus hijos anunciándole que ya tienen un piso. Al asomarse por la ventana ve llegar un camión de mudanza con un rótulo del Barrio de La Esperanza, el cual podemos ver a la distancia lleno de bloques de edificios, muy probablemente viviendas sociales.

En 1962, Luis García Berlanga dirige *El Verdugo*. El sepulturero José Luis, quien vive hacinado en el piso de su hermano en Lavapiés, conoce a Amadeo, un viejo verdugo que está a punto de jubilarse, y a su joven hija Carmen. José Luis empieza una relación con Carmen y le ofrece matrimonio al enterarse que está embarazada. Amadeo, quien desea conseguir un piso propio se da cuenta que el gobierno franquista se lo puede ofrecer siempre y cuando un familiar suyo lo reemplace en su puesto de funcionario. A diferencia de las historias anteriores, los personajes pueden sobrevivir a pesar de sus limitaciones, y la fuerza que impulsa el guion es la idea de salir de Lavapiés y conseguir un piso de tamaño más digno y en un edificio moderno. Sojo Gil (2018:19) menciona la habilidad que tiene el autor de envolver una trama que trata sobre el problema de vivienda en España, la burocratización del régimen franquista, el papel de la mujer y la natalidad en la época, e incluso la existencia de la pena capital dentro de un contexto de comedia.

## 5. El Rastro y La Movida Madrileña

Tras la caída del régimen franquista, España entra en una lenta transformación hacia la modernidad. Esta llamada de libertad dará paso a la *Movida Madrileña*. Fouce (2000) identifica este movimiento como una gran parodia de la sociedad española que glorifica a las culturas marginales apartadas de lo establecido, pero ignorando la carga dramática de estas. En este entendido, toda realidad sería susceptible de ser ridiculizada.

La primera escena de *Laberinto de Pasiones* (1982) nos regala una toma en picado del Rastro madrileño que hace recordar al Lavapiés de *Esencia de Verbena*, a través de miradas completamente diferentes a la de aquel documental que exaltaba la mirada masculina sobre piernas femeninas. En esta fantasía de Madrid como la ciudad más importante del mundo y en la que todo puede pasar, Sexilia y Riza Niro pasean por el mercado usando gafas oscuras para disimular el estar viendo las entrepiernas de los hombres que suben y bajan la Ribera de Curtidores. Moreiras Menor (2014) explora la puesta en escena del simulacro y la parodia como modos de historicización del presente. Mediante la secuencia de apertura del filme, la autora habla de la inserción de esta nueva naturaleza de narrativas que conceden el poder de ejercer el deseo a la figura femenina y homosexual como jamás se hubiera podido en el franquismo, una constante en la filmografía de Pedro Almodóvar, realizador proveniente de un pequeño pueblo en La Mancha que encontraría en Madrid la libertad creativa.

Al período de transición comprendido entre 1975 y 1978 le sigue una década que significa la consolidación de la monarquía constitucional en España. Esta coyuntura atrae hacia Madrid una gran cantidad de inmigrantes provenientes de áreas rurales que aspiran a integrarse al auge económico propiciado por la construcción, sin embargo, debido a la crisis económica algunos de ellos deciden dedicarse a la delincuencia conocida como de *baja intensidad*.

La obra de teatro *Bajarse al Moro*, de José Luis Alonso de Santos, se estrena en 1985 y se lleva al cine en 1989. Los primos Chusa y Jaimito comparten un piso en Lavapiés. Chusa es una mujer alegre y generosa que trapichea hachís que trae de contrabando desde Marruecos usando su vagina como contenedor, Jaimito vende sandalias de cuero hechas por él en El Rastro, y Alberto es un policía que tiene una relación cercana con Chusa. Por otro lado, Elena es una joven que decide prestarle una cantidad de dinero a Chusa para ir a Marruecos a conseguir hachís para vender para después regresarlo como acostumbra. Sin embargo, Elena es virgen y esto

la imposibilita para trasegar la droga de la misma forma que lo hace Chusa. Para llevar a cabo el plan, deciden que la joven debe perder la virginidad con Jaimito, pero por diferentes razones no se puede concretar. Más tarde convencen a Alberto para tener relaciones sexuales con Elena. Al final Alberto deja a Chusa y logra dejar Lavapiés para irse a las afueras de Madrid con Elena, su nueva pareja. Chusa, que descubre estar embarazada, y Jaimito se quedan en el mismo piso.

Abbas (2016) define como una constante en los textos de Alonso de Santos el esfuerzo del personaje *marginado* por formar parte de una sociedad que los desconoce, mientras estudia la relación de estos esfuerzos con las dinámicas del capitalismo y la sociedad de consumo que propician. Este mismo autor explora la naturaleza de los personajes de la obra y remarca que para esa época la demografía de Lavapiés/Embajadores se componía en gran parte de inmigrantes y bohemios, y encuentra que el texto plantea una estructura dicotómica diferenciando los personajes integrados a la sociedad y aquellos que viven en la marginalidad.

## 6. El Lavapiés del Siglo XX; Entre la realidad y la ficción

El Siglo XXI transforma el mundo en diversos niveles y las grandes ciudades europeas experimentan una nueva realidad multicultural. Los avances tecnológicos en audio y video causan una disrupción que proporciona los medios para que la producción cinematográfica sea más accesible al grueso de la población, sobre todo en el campo del cine documental. Asimismo, la mejora en la calidad de vida en España propicia que la inmigración de las grandes ciudades proceda ya no únicamente del campo, sino también desde otros países. En el caso de Madrid, Lavapiés sigue siendo la puerta de entrada al migrante.

*El Otro Lado... Un Acercamiento a Lavapiés* (2001) de Básel Ramsis, director egipcio radicado en Madrid, se despoja de la rigidez de un guion y muestra a los personajes que habitan, transitan y trabajan en el Lavapiés del año 2000. Al principio del filme podemos ver urnas para recolectar fondos para este proyecto en las que leemos: “Este documental ha sido financiado, en su mayor parte, con el dinero aportado por los miembros de su equipo.” A través de una serie de entrevistas con personajes del barrio, inmigrantes de Latinoamérica, África y Asia, así como expertos en las temáticas sociales del Lavapiés del cambio de milenio, el autor nos presenta un barrio con una inmensa diversidad etnocultural muy lejos de estar integrado. Un punto recurrente en el discurso de los entrevistados es que su paso a través de la oferta de infravivienda de Lavapiés es transitorio. Dronyak (2018) apela al poder de transformar la sociedad que Shiel (2001) le otorga al cine y subraya la importancia de analizar cómo las (auto)representaciones de la inmigración y las diásporas responden a las políticas de la *otredad* tomando este filme como ejemplo.

En *Extranjeras* (2003), Helena Taberna hace un estudio etnográfico y un repositorio de historias de mujeres de distintas partes del mundo que inmigraron a Madrid o sus alrededores. Después de conocer a distintas mujeres de la comunidad china en Madrid, vemos la celebración del Año Nuevo Chino en Lavapiés filmada el 11 de febrero de 2002. La plaza de Cabestreros se inunda de rojo y oro, leones y dragones apenas por segunda vez en la historia. Rabaya, después de un año de llegar al barrio, cruza la Plaza de Lavapiés con su familia y nos cuenta, desde su casa y desde su perspectiva, de las libertades que las mujeres viven en España a diferencia de su país, Bangladesh. Hace casi medio siglo que en esa plaza se filmaría el inicio de Surcos. Fanta Faustino Roro es sudanesa y reside desde hace 8 años en España. Ella comparte la historia de su peluquería Kakitanda en la calle de Santa Isabel, y también su opinión sobre la ausencia de clientas españolas en su establecimiento y de los problemas de las personas extranjeras para integrarse en la sociedad española debido al rechazo. Amy vive con su pequeño sobrino, su hermano, y el resto de su familia no lejos de Iglesia de San Lorenzo. Ella también nos comparte sobre el rechazo que vive por su color de piel y sobre su trabajo en la venta de bufandas, calcetines, gorras y guantes. Al discutir sobre este documental, Martínez Carazo (2005) afirma: “Extranjeras nos obliga a reimaginar Madrid a partir de la mirada del otro, del recién llegado, a la vez ajeno y cercano, vinculado a un pasado que flota sobre la memoria colectiva, portador de otra historia.”

En 2006, Agatha Maciaszek, cineasta polaca radicata en Lavapiés, encuentra en las acciones del *Plan de Rehabilitación Preferente* y el *Plan de Acción de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras para la Revitalización del Centro Urbano* un punto de inflexión en el barrio que necesita ser plasmado. *A Ras del Suelo* (2006), es un largometraje que muestra las vicisitudes de los vecinos del barrio en pleno proceso de gentrificación. La primera secuencia nos sitúa en la Plaza de Arturo Barea, antes de Agustín Lara. Un grupo de vecinos protesta con cacerolazos desde todos sus puntos y desde los balcones de la corrala del sombrerete. Más tarde, también aparece la Plaza de Lavapiés durante la inauguración del Teatro Valle Inclán donde grupos de manifestantes denuncian al gobierno la priorización de proyectos culturales, como el recinto ya mencionado y la Tabacalera, por encima del ambulatorio del barrio. El documental expresa el choque entre el carácter aspiracional impuesto

por la hegemonía del capitalismo cultural contra la realidad de los vecinos de un barrio que lleva años exigiendo un centro de salud con los mínimos estándares de movilidad. Según Atrio (2018), Lavapiés se ha convertido en un lugar propicio para el desarrollo inmobiliario y turístico que apunta a una clase creativa o clase media global.

El cine documental contemporáneo en España ha creado sus propios circuitos de producción, distribución y exhibición. Esta evolución creativa es crítica de las realidades sociales y se cuestiona en muchos niveles, ya que proyectos de autoría colectiva como Ibrahim, cortometraje producido por Alhurria colectivo de cine militante que se autodefine como una herramienta de transformación social. De acuerdo con Mateos y Sedeño, (2015:314) Alhurria, llamado Cámara Negra desde 2014, conjunta la difusión de sus proyectos en eventos como ActivimosEs y el el Festival de Cine Anarquista de Madrid para exponer los principios detrás de sus trabajos, entre ellos su primer cortometraje de ficción, Ibrahim de 2013. Este proyecto de ficción cuenta la historia de dos hombres marroquíes, Ibrahim y Redouane, y el entorno de precariedad laboral y acoso racial que los rodea, retratados desde la perspectiva de un grupo de autores pertenecientes y cercanos a la población migrante del norte de África. Nuevamente el cine barrial no solamente ilustra, este melodrama denuncia claramente las problemáticas de las comunidades de inmigrantes a quienes les cuesta trabajo integrarse en el mercado laboral. Nótese una escena en la cual el protagonista lidia contra la absurda burocracia, un paralelismo con El Inquilino.

Michel Foucault, al responderse la pregunta *¿Qué es el autor?* en la conferencia del 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, dice que este manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. Extrapolando esta lógica planteada en el campo de la literatura en aquel de la cinematografía, los autores de estas obras muestran la existencia de un discurso a través de un planteamiento imbricado en un nivel sociocultural. En un principio, el texto hablaba de cómo la industria audiovisual instrumentalizaba el barrio para hablar del pueblo y al pueblo, ahora vemos que es el pueblo y los vecinos del barrio quienes usan las imágenes en movimiento para hablar de sí.

Fanjul (2013) cuenta sobre el rodaje de *Historias de Lavapiés* (2015) que obtiene 18 nominaciones a los premios Goya. A través de esta nota para el diario El País, el protagonista Guillermo Toledo habla de su relación con Lavapiés y con asociaciones como *Ferrocarril Clandestino* que aboga por los derechos de inmigrantes sin documentos, y menciona que por eso decidió apoyar la cooperativa de la película y al director y académico Ramón Luque. A diferencia de los trabajos revisados anteriormente, esta película renuncia a contar estas historias a través de sus protagonistas. Ernesto es un vecino del barrio que se irá sensibilizando con las problemáticas que enfrentan una serie individuos de clase inferior, en su mayoría latinos y negros, en una especie de melodrama moralizante. Este filma trata temas como el proxenetismo, el asesinato de Sara, una prostituta brasileña, la enfermedad y la precariedad laboral de su empleada de limpieza colombiana, así como el acoso escolar hacia un niño negro en su propio colegio de forma superficial, condescendiente y echando mano de estereotipos algunas veces ofensivos.

En entrevista con Saldaña (2021), El productor de la película *La Virgen de agosto* 2019, Javier Lafuente, afirma que “pese a la escasa seducción de esta localización para cualquier cineasta, lo que buscaban era mostrar un Madrid alejado de lo típico, pero reconocible para alguien que vive allí”, “..como si los personajes fueran turistas en su propia ciudad”. Jonás Trueba, hijo del director Fernando Trueba, dirige este trabajo que tiene como decorado un Lavapiés de ficción que parece ser el producto terminado de este proceso de cambio y gentrificación. Eva, actriz de treinta años, decide abandonar su profesión e instalarse en un piso prestado en Lavapiés durante el verano de 2018. Durante las fiestas de agosto se relaciona con distintas personas en bares y conciertos públicos. La película está desprovista de problemáticas sociales específicas del barrio y de cualquier carga vernácula. Los personajes llegados al barrio son en su mayoría procedentes de países desarrollados, no inmigrantes, sino expatriados.

La realizadora de origen colombiano Paola Rey es vecina del barrio. Después de 3 años de vivir en la Calle del Olmo recibe un aumento en la renta de un 80% y decide dirigir un proyecto sobre este fenómeno en conjunto con el productor y guionista francés David Lozada, y con la ayuda económica de decenas de vecinos. *Compramos tu Barrio* (2019), además de afirmar constantes en este espacio urbano como la precariedad de vivienda y la falta de programas sociales, se habla sobre el éxodo de la clase media baja del barrio. Y es que ahora los dueños de los pisos en el área prefieren dejar de alquilarlos a sus viejos inquilinos para meterlos en la oferta de rentas vacacionales o bien venderlos a las compañías inmobiliarias que aceleran el proceso especulativo. A través de entrevistas a vecinos y funcionarios del gobierno madrileño, el documental nos lleva a comparar el Lavapiés que todavía existe y aquel que se aspira a tener. Este trabajo menciona a distintos actores en el proceso de turistificación y gentrificación que aquejan el barrio y son mencionados por Barrado y Giralt (2019), vecinos afectados, organizaciones vecinales, plataformas de rentas vacacionales, el gobierno

local, entre otros. Sin embargo, el discurso está enfocado en la perspectiva de aquellos vecinos que fueron o están siendo desplazados, quienes normalmente no tienen la oportunidad de ser escuchados. Esta historia es contada, entre otros, por Teresa, Alcaldesa del Califato de Lavapiés, quien para la fecha en la que termina el documental está en proceso de desahucio. Como advierten Giacomasso y Castillo Mena (2022), la identidad barrial representa la coexistencia del tejido social vecinal y el empuje turístico. En su nota para *El País* sobre el estreno de este filme, Cadenas (2019) enfatiza en la emoción de los vecinos y la potencialidad de este trabajo para evitar sus propios desahucios.

## 7. Conclusiones

El modesto origen de Lavapiés y el hecho de permanecer como un barrio bajo dentro del centro de Madrid lo dotan de un constante flujo migratorio que propicia un tejido social mixto y siempre diferenciado de aquel del resto de la urbe. Esta identidad peculiar y cambiante ha hecho simbiosis con el mundo del cine español haciendo posible estudiar el barrio a través de los ojos de diversos realizadores entre 1921 y el 2019.

El cine costumbrista y sainetesco es el resultado de los movimientos nacionalistas posteriores a la primera guerra mundial. La necesidad de crear una identidad central del imaginario español, la apelación a la idea del pueblo castizo, y el gran negocio que suponía automatizar el espectáculo del sainete que ya cumplía con los puntos anteriores, trajo las luces y las cámaras a Lavapiés para retratarlo como el ejemplo del barrio popular español. Las producciones de la época nos regalan un barrio auténtico, siempre entre el ensueño y el sainete. Esta época se define entonces por la imperiosidad de promover una imagen central del pueblo madrileño como un crisol de las culturas de las provincias españolas asimilado en la gran ciudad.

En los años cincuenta el cine despierta a la realidad. La inspiración del cine neorrealista italiano llega a España cuando el falangismo permite a ciertos directores retratar la dura vida de las clases bajas en la capital durante el régimen franquista. Esta facción política tiene como objetivo retratar a los desposeídos en Madrid y utiliza el barrio para producir películas que muestran la miseria, la violencia, el hacinamiento y la precariedad en la vivienda sufridas en la época. Dentro de este marco se retratan personajes que pagan el precio de ser pobres en una ciudad tan grande y hundida en lo que pareciera ser una crisis social y moral. Estas cuatro películas entablan un diálogo entre el espacio urbano, las clases sociales, y la necesidad de comunicar al espectador los peligros de la gran ciudad a través de los vecinos que, en lugar de vivir Madrid, la sufren al vivir en el barrio.

La movida madrileña supone un cambio profundo en la cultura española. Aquellos jóvenes que visitan y habitan el barrio parecen vivir en una realidad alterna a aquella tradicionalista que hasta entonces había predominado en una España que apenas se enfrenta a la modernidad occidental de la segunda mitad del Siglo XX. El Lavapiés de La Movida es un punto de encuentro para quienes experimentan un barrio mezcla de las tradiciones de siempre y la fantasía de una nueva realidad democrática y más liberal con infinitas posibilidades.

En lo que va del Siglo XXI, la globalización, la gentrificación, la turistificación y las oleadas de inmigración desde otros continentes han transformado el barrio que ya no es el punto de integración de las tradiciones de las provincias españolas, ahora es multicultural y marcadamente heterogéneo. La variedad de orígenes geográficos y étnicos, y clases sociales, así como el tema del equilibrio entre los vecinos y el turismo lo convierte en un barrio complejo de representar. Gracias a los avances tecnológicos del mundo contemporáneo, una variedad de documentalistas inspirados en las particularidades del barrio y su carácter de resistencia, gestionan los fondos de producción de forma independiente, y le dan voz a los vecinos para que compartan sus testimonios y sus problemáticas. En esta época es notable el aumento de mujeres directoras y productoras en la producción filmica que a su vez se interesan por problemáticas femeninas. Por otro lado, con algunas excepciones, la producción de muchos filmes de ficción carece de un análisis a fondo de la cotidianidad del viejo distrito madrileño, se aleja de la realidad y entrega trabajos que o se valen de estereotipos étnicos y raciales para abordar las temáticas barriales; o bien se sitúan en el barrio genérico del que parecen desear o predecir la completación de su proceso de aburguesamiento.

Mediante este análisis, vemos cómo las capas de historia barrial de los últimos cien años pueden leerse a través de estos documentos filmicos en varios niveles. El Lavapiés de nuestros días conserva el mote del barrio más castizo de Madrid desde el periodo del cine sainetesco, es un lugar donde vive gente en la pobreza y el hacinamiento que es acechada por la especulación inmobiliaria como en la época influenciada por el neorrealismo italiano, y además es un barrio joven y vibrante como aquel de la movida. Toda esta información se hace presente de manera brillante en el cine documental del Siglo XXI, contrastando con algunas fallidas maneras de retratar la esencia del barrio que es tan compleja como difícil de mostrar.

## 8. Bibliografía

- Abbas Khaled M. (2016). La figura del marginado en dos obras dramáticas de José Luis Alonso de Santos, Ogiya: Revista electrónica de estudios hispanos, (19), 21-40. <https://doi.org/10.24197/ogigia.19.2016.21-40>
- Atrio A. (2018) Internacionalización, marketing de ciudad y gentrificación. El barrio Lavapiés en Madrid (1997-2013) [Tesina de Grado, Universidad de Rosario] MINCYT. [https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/RepHipUNR\\_5e298bcb2a74bc3f7b0265deae5889a9](https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/RepHipUNR_5e298bcb2a74bc3f7b0265deae5889a9)
- Barea Ogazón, Arturo (1941). La forja de un rebelde. Buenos Aires: Debolsillo.
- Barrado-Timón, D. A., & Hidalgo-Giralt, C. (2019). Golden hordes or mere barbarians? Discourses on tourism, touristification, and tourismophobia in Madrid's Lavapiés neighborhood. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, (83). <https://doi.org/10.21138/bage.2824>
- Bazin, André (1990), ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Cadenas, Julia F. (2019) Lavapiés, un pueblo dentro de una ciudad El País 4 -09 -2019 [https://elpais.com/ccaa/2019/09/03/madrid/1567515322\\_039784.html](https://elpais.com/ccaa/2019/09/03/madrid/1567515322_039784.html)
- Cánovas Belchi, Joaquín (2011). Identidad nacional y cine español: El género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de la Verbena de la Paloma (José Buchs, 1921) *Quintana: Revista do Departamento de Historia Da Arte* (10), 65-87 <https://doi.org/10.15304/qui.10.659>.
- Corella Lacasa, M. (2000). Ernesto Giménez Caballero, o la Estetización de la Política. En *Res Publica. Revista De Historia De Las Ideas Políticas*, (6), 57-70 <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/45933>
- Costa, Antonio (1985). Saber ver el cine. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A
- Dapena, Gerard (2001) Domingo de Carnaval: Un Cine de Diversión y Crimen. *Secuencias: Revista de Historia del Cine* (14), 29-39 <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4255>
- Deleuze, Gilles (1985). La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2 Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Díaz, Susana, De la Fuente, Manuel (2015) Eslabones perdidos del imaginario popular: Aproximaciones al cine de Ladislao Vajda, *L'Atalante*, (20). 54-64 <http://hdl.handle.net/10016/28923>
- Dronyak, Olesya (2018) Transcultural negotiations of Madrid's changing socio-cultural imagery in El otro lado... Un acercamiento a Lavapiés *Wrong Wrong Magazine*, (17) <https://wrongwrong.net/article/transcultural-negotiations-of-madrids-changing-socio-cultural-imagery-in-el-otro-lado-un-acercamiento-a-lavapiés>
- Fanjul, Sergio C (2013) El País Cooperativa para Rodar en Lavapiés 3 de Mayo 2013 [https://elpais.com/ccaa/2013/05/03/madrid/1367611086\\_770384.html](https://elpais.com/ccaa/2013/05/03/madrid/1367611086_770384.html)
- Foucault, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Traducción de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.
- Fouce, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña. *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, 5(5), 267-276. <http://www.redalyc.org/pdf/935/93500515.pdf>
- Galán, Diego Los censores se hicieron guionistas en el inquilino El País, 07-10-1984. [https://elpais.com/diario/1984/10/08/radiotv/466038002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/10/08/radiotv/466038002_850215.html)
- Giacomasso, M. V., & Castillo Mena, A. (2022). El barrio de Lavapiés (Madrid) visto desde la perspectiva patrimonial. Un lugar de resistencia que representa una oportunidad de mejora social. *Revista Colombiana De Ciencias Sociales*, 13(1), 192-214. <https://doi.org/10.21501/22161201.3737>
- Guzmán Ramírez, Alejandro. Los imaginarios urbanos y su utilización como herramienta de análisis de los elementos del paisaje. *Legado de Arquitectura y Diseño*, (20) 47-60, 2016. <https://legadodearquitecturaydiseno.uaemex.mx/article/view/4760>
- Gómez Gómez Agustín (2014) La ville maudite de Surcos de J. A. Nieves Conde *Pandora*, (12) 383-397 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5238941>
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2001) Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje Temporal *Cuadernos de Historia*, (9) 219-236 <http://bocc.ufp.pt/pag/tarin francisco-edgar-neville.pdf>
- Martínez-Carazo, Cristina (2005), Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en Extranjeras de Helena Taberna. *Hispanic Research Journal* (3), vol. 6
- Mateos, Concepción y Sedeño, Ana, (2016), Videoactivismo y Movimientos Sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas, CIESPAL
- Moreiras Menor, Cristina (2014) Laberinto de Pasiones: Lógicas de Mercado Global y Simulacro Identitario *Mirada Hispánica*, (8)135-152
- Premios Goya, Historias de Lavapiés <https://www.premiosgoya.com/pelicula/historias-de-lavapiés/>
- Shiel, Mark (2001). Cinema and the City in History and Theory Cinema and the City, Blackwell Publishers, Estados Unidos 1-18
- Saldaña, Cristina (2021) Un Paseo por Madrid de la Mano de la Virgen de Agosto El País 02 – 08 – 2021 <https://elpais.com/espana/madrid/2021-08-03/un-paseo-por-madrid-de-la-mano-de-la-virgen-de-agosto.html>
- Silvestre Rodríguez, Javier, Serrani Asenjo, José Enrique. (2012) La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951) En *Ager: Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural*, (12) 91-116 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3885214>

- Sojo Gil, Kepa (2018) “El Verdugo (1963), pena de muerte y anulación del individuo” En *Clío y Crimen*, (15) 19 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6864276>
- Useros Martín, Ana (2018). Lavapiés, ¿quién te ha visto y quién te ve? Museo Reina Sofía, España, Museo Reina Sofía
- Velázquez García, Sara. (2012) El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50, *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 2012, (7) 160-71, <https://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192>
- Zarza Arribas, Alba, (2018) La imagen social de la vivienda en la posguerra española a través del cine (1940-1960), *TRIM*, (14) 61-78.