



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



LA TOPOGRAFÍA EN EL CINE. ESCENARIOS NATURALES COMO AMBIENTACIONES HISTÓRICAS

JEAN-CLAUDE SEGUIN
Université Lumière, Lyon II

Piedra en la piedra, el hombre dónde estuvo?
Pablo Neruda, *Alturas de Macchu-Picchu*

El espacio ha sido objeto de numerosos estudios en el marco de la teoría cinematográfica. La semio-narratología, con los trabajos de André Gardies en particular, lo ha abordado desde una perspectiva “lingüística”, favoreciendo, en cierta medida, las estructuras profundas, pero con el riesgo, a veces no resuelto, de proponer reflexiones que dejan a un lado lo que llamaremos, por facilidad, lo “cultural”. Por su parte, Gilles Deleuze, partiendo de consideraciones muy alejadas, por no decir a veces opuestas, aborda el espacio partiendo del concepto de “territorio”, dicho de otra forma, lo movedizo, lo cambiante, lo inestable. Si bien es cierto que la flexibilidad conceptual ofrecida por Deleuze es mayor que la de Gardies, ambos articulan su pensamiento dejando, casi de forma absoluta, lo que llamaremos la “topografía”, objeto de este artículo y que pensamos necesaria para completar el abanico que abre el concepto de “espacio”. Puesta en evidencia, la “topografía” nos servirá entonces para estudiar algunas actualizaciones en tres películas esenciales de la cinematografía española: *Los golfos* (Carlos Saura, 1960), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1960) y *El espontáneo* (Jorge Grau, 1964). No se trata de películas “históricas”, en el sentido que se da habitualmente a este género, sino cintas que contribuyen a la historia de su época. Con el tiempo lo que era representación de una supuesta realidad, se ha convertido en huella del Madrid del principio de los años 60. Dicho de otra forma, este lugar se han ido “historicizando”, como lo diría Paul Ricoeur, dando a la película lo que llamaremos “profundidad temporal”.

LA TOPOGRAFÍA O UN CONCEPTO “HISTÓRICO-CULTURAL”

Antes de abordar en sí el concepto de “topografía”, resulta imprescindible clarificar todos los términos en uso en la teoría cinematográfica, pero a veces, y no pocas, utilizados con sentidos variados, e incluso totalmente opuestos. Cada teórico utiliza, en su mundo conceptual, las palabras que tienen su propia coherencia en este rizoma, pero que lo pierden tan pronto como se extraen de su contexto. Al plantearnos nosotros mismos esas mismas cuestio-

nes teóricas, nos conviene situar los conceptos afines de “topónimo” y de “topografía” en un sistema.

Lo primero es disponer de una palabra que nos permita abordar la cuestión de forma puramente “genérica”, y proponemos utilizar el vocablo “sitio”, procedente del latín *situs*, por su amplitud semántica y su gran indeterminación. Las demás palabras aquí utilizadas forman una serie de parejas: lugar/espacio, topónimo/topografía y territorio/caos. El primer díptico, procedente de la semionarratología define el “lugar” como un “sitio” natural o construido cuyo uso determina la función. Así una playa (lugar natural) se puede convertir en un lugar de baño, de paseo, de desnudismo, de esquí náutico, de surf... dependiendo del uso que cada cual haga de ella. Por otra parte, una cocina (lugar construido) puede servir para la elaboración de los platos, para lavar la ropa, comer o jugar, mirar la televisión, escuchar la radio... Cualquier lugar, en el cine, se convierte en decorado natural, que también se puede reproducir por medio de un decorado “construido”. En un principio, cualquier “lugar” lo puede identificar cualquier espectador fuera de cualquier dimensión cultural. Siguiendo con lo que propone André Gardies, el “espacio” es un sistema semiótico elaborado a partir de lugares o de fragmentos de lugares. Por consiguiente, cualquier lugar puede participar en la elaboración de uno o varios espacios. Así podríamos decir que un “lugar” tiene una función que adquiere un “significado” tan pronto como participa de un sistema. Aunque Gardies evoca los “lugares geográficos”, la reflexión semiótica hace que desaparezca el anclaje cultural. El tercer díptico territorio/caos lo debemos a Gilles Deleuze y a su concepto de “desterritorialización” tan fructífero. La complejidad del pensamiento del filósofo sólo nos permite ofrecer una aproximación a sus conceptos. Digamos, para entendernos, que para él, el “territorio” es una extensión concreta o abstracta provista siempre de una delimitación estable o inestable, precisa o imprecisa. Así pues, los pueblos delimitan territorios geográficos que pueden constituir entidades demográficas, culturales o políticas y, si se da el caso, en Estados. El pensamiento “etológico” de Deleuze hace que considere que los seres humanos, también ellos, delimitan territorios. Se trata de un concepto dinámico que sólo se puede concebir en un proceso de “desterritorialización” y “reterritorialización” que, al fracasar, abre hacia el caos.

Por fin, queda el díptico topónimo/topografía que la teoría cinematográfica ha dejado casi totalmente de lado. De hecho, emplear estas palabras es poner de relieve el “contenido” cultural de los lugares y de los espacios, retomando las propuestas de André Gardies que sólo de paso, evoca los “lugares geográficos” sin detenerse mucho en ellos. Antes que nada, proponemos las definiciones siguientes:

- Un topónimo es un lugar que se “apellida”, que tiene un nombre: la torre Eiffel, la Puerta de Alcalá, el Empire State Building, etc. Cualquier topónimo, en el cine, se convierte en un decorado natural. Cualquier topónimo, en el cine, puede ser reproducido, convirtiéndose entonces en un simple simulacro. La identificación de un topónimo depende directamente del “saber” del espectador.
- Una topografía es un sistema semiótico configurado a partir de diferentes topónimos, viniendo a constituir un espacio cultural.

En la elaboración de una película, uno de los momentos esenciales es por supuesto el de las localizaciones. Se trata de una operación “voluntaria” en la cual intervienen, a menudo, consideraciones culturales y por consiguiente históricas. Así pues, unos escenarios “naturales”, o sea preexistentes a la película, se pueden ofrecer al espectador como una forma de ambientación.

LA MEMORIA DE LAS PIEDRAS

Las tres películas sobre las cuales quisiera basar este artículo pertenecen a un momento clave en la historia contemporánea de España. Estamos en 1960, otro momento de transición esencial. Este periodo que podríamos situar entre el año 1957 y el año 1963 hace que el país pase de un nacional-catolicismo casposo a un liberalismo destructor. La “opusdeización” de la política franquista, sin tocar apenas los fundamentos ideológicos de la dictadura, “moderniza” la economía, vendiendo el país al capitalismo más descarado. La concesión – inevitable en cierto modo– concierne lo “societal”, como se da en llamar hoy en día, o sea los modos de vida, aunque los cambios sigan siendo muy limitados. Poca atención se le ha concedido a una forma de subgénero de comedias que tienden a ofrecer una visión “ideal” de la España de esa transición y que yo llamaría “comedia rosa”. Una de sus características además es que, en su mayoría, son películas en color. El pase del blanco y negro al color tiene, en aquel momento, un claro sentido ideológico que marca la que se podría considerar como primera comedia frívola: *Las Chicas de la Cruz Roja*⁵ (Rafael J. Salvia, 1958) y que se acabaría con *Una chica casi formal*⁶ (Ladislao Vajda, 1963). Al margen de esta España sonriente y alegre, varias películas han ido representando otra realidad, más negra que rosa, y en particu-

⁵ Le Grimh, Madrid au cinéma, *Las Chicas de la Cruz Roja* (http://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=131&lang=fr).

⁶ Le Grimh, Madrid au cinéma, *Una chica casi formal* (http://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=301&lang=fr).

lar *Los golfos*, *Los chicos* y *El espontáneo*. El Madrid representado en estas cintas está en las antípodas del de la ya citada *Las chicas de la Cruz Roja*. En muchos aspectos podríamos hablar de una dialéctica centro/periferia que construye en parte la dinámica narrativa de las tres obras maestras. En sendos casos, los escenarios naturales de la ciudad han ido convirtiéndose, con el tiempo, en ambientaciones históricas. Dicho de otro modo, las piedras han ido construyendo memoria. Tomaremos únicamente algunos casos, los más significativos, para apreciar esta inscripción temporal de las imágenes cinematográficas.

Por su carácter de película “realista”, *Los golfos* pretende documentar el Madrid de 1960. Los topónimos están muy presentes, aunque no siempre de fácil identificación. Nos quedaremos con dos de ellos por su importante protagonismo narrativo: el mercado de Legazpi y Ciudad Lineal. El barrio de Legazpi –antiguamente Dehesa de la Arganzuela– empieza a desarrollarse a mediados de los años 1860, con la construcción del ferrocarril de circunvalación entre Atocha y la estación del Norte, y en particular con la estación de las Delicias. Allí se van implantando fábricas y almacenes. El crecimiento de Madrid hace que los mercados del centro, y en particular, el de la Cebada, ya no basten frente al aumento de población. Así nace, en 1926, el proyecto del mercado central de frutas y verduras que va a convertir el barrio de Legazpi en la despensa de la ciudad, teniendo en cuenta además la presencia, a dos pasos, del Matadero de Chopera. La obra de los arquitectos Francisco Javier Ferrero Llusía y Luis Bellido González ha costado 6 177 338 pesetas y se inaugura el 23 de abril de 1935. El lugar consta de dos plantas –la baja: 30.079 m² y la alta: 17.320 m²– que bordean un patio central. En ambas plantas hay calles de 6,50 m para permitir el paso de los vehículos. Gracias a Enrique Brasó, se han conservado unos detalles sobre la elección del mercado de Legazpi por el director de la película:

- ¿Cómo nació *Los golfos*?
- No recuerdo muy bien cómo surgió el proyecto, pero creo que fue algo que partió de una conversación con Mario Camus y Luis Enciso, que eran alumnos míos en la Escuela de Cine entonces, y yo les planteé la posibilidad de hacer algo de tipo documental, más o menos basado en un tipo de realidad concreta, hecho con muy pocos medios; y creo que fue Mario quien sugirió la idea de leer unos reportajes que había hecho Daniel Sueiro en una revista sobre el mercado de Legazpi. Entonces localizamos a Sueiro, hablamos con él y surgió la idea de *Los golfos*. Ahora, lo que me parece a mí que era bastante importante en *Los golfos*, era que por primera vez en España se inten-

taba hacer una película realmente con medios ínfimos. Estábamos dispuestos a salir a la calle con la cámara en la mano, a ir a los sitios exactos donde se localizaba el argumento, y a que el equipo fuera gente nueva, de la Escuela de Cine⁷.

En el relato, el mercado de Legazpi constituye para Juan la posibilidad de acceder a una situación económica que le permita, luego, realizar su sueño de ser torero. Además, en el mundo de los golfos, es un lugar que se sitúa fuera de su mundo habitual, más concentrado en Ciudad Lineal. El mercado de Legazpi es un lugar intermedio, de tránsito entre lo que viene de fuera (frutas, legumbres...) y que va a penetrar Madrid. Constituye para Juan además el lugar de acceso a la ciudad, como si el trabajo representara una de las opciones que tienen los golfos para escapar de su situación económica y marginal. Otro topónimo significativo de la película es la Ciudad Lineal. El distrito toma su nombre del proyecto de El distrito toma su nombre del proyecto de Arturo Soria (1844-1920) de construir una “ciudad lineal” alrededor de Madrid de varios kilómetros de longitud y recorrida en su centro por un tranvía. Fue la Compañía Madrileña de Urbanización (1894) la encargada de realizar el proyecto. En 1911, el primer tramo de la Ciudad Lineal estaba terminado entre Chamartín y la antigua carretera de Aragón (Calle de Alcalá). Con el final de la CMU (1924), el proyecto fue abandonado, proyecto que por muchos aspectos ya era poco viable. La idea inicial era mezclar, horizontalmente, las clases sociales, cuando en otras zonas como el Ensanche, se reserva el piso principal para la clase pudiente y los bajos y pisos altos para las clases desfavorecidas. A partir de los años cuarenta, la Ciudad Lineal empezó a degradarse y se empezaron a construir colegios, noviciados religiosos, hospitales. Allí se situaban los estudios de cine CEA. La Ciudad Lineal estaba conectada a lo largo de su calle central con el tranvía. Varios kioscos se disponían con función de vigilancia y como paradas principales del tranvía. Por otra parte, el suministro eléctrico del distrito estaba asegurado mediante la construcción de una central eléctrica propia. De hecho, en un plano de *Los golfos*, vemos perfectamente la central eléctrica, y el paso del tranvía en el fondo por la calle Arturo Soria.

A la diferencia de lo ocurre con *Los golfos*, los “chicos” de Marco Ferreri viven en el barrio de Salamanca, en la zona de Goya. A principios del siglo XX, el barrio estaba poco edificado, pero desde 1874 allí estaba la plaza de toros de la Fuente de Berro, también conocida como de Alcalá o de Goya, de la cual Alexandre Promio sacó la primera – y tal vez única – película en junio de 1896. Esa misma plaza de toros es la que siguió en pie hasta 1934

⁷ Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1974, p. 61

cuando fue destruida con el fin de dar un impulso a la plaza de las Ventas. Si nos fijamos en varios documentos iconográficos nos damos cuenta de que efectivamente en el barrio había muchos terrenos sin edificar. Cuando Ferreri rueda *Los chicos* (1960), la situación está cambiando. La destrucción de la plaza abrió un descampado que sólo se compensó, años más tarde, con la edificación del Palacio de los Deportes. Precisamente, lo que capta la cámara del italiano es la construcción *in progress* del nuevo edificio que se ve en algunos planos de la película. La remodelación del barrio con esta nueva construcción también marca, en cierto modo, el progresivo retroceso de las corridas y la desaparición lenta de las diferentes plazas de toros. Lo que se capta, a través del edificio en construcción en la transformación de la ciudad de Madrid, que también se podría percibir en *El verdugo*, *el pisito* o *Diferente*, entre muchísimas más películas que han ido, de esta forma, captando la evolución de la capital española y conservando la memoria de las piedras.

En el caso de *El espontáneo* de Jorge Grau, de 1964, el topónimo que merece nuestra atención es el edificio España, situado en la plaza de España. Se trata de una obra de Julián y José María Otamendi, dos de las cuarto figuras esenciales de la urbanística madrileña. El promotor es la Compañía Inmobiliaria Metropolitana, que pertenecía a los Otamendi, empezó las obras en 1948, con un proyecto de tipo neo-barroco, y que finalizó en 1953. Mide 117 metros con 25 pisos. Su aspecto monumental no se puede dissociar de la época en que fue construido, los años del paleofranquismo. El edificio España -su nombre es ya de por sí un auténtico programa- se identificó con razón con la imagen de la dictadura que afirmaba así su fuerza y su “modernidad”. En la película de Jorge Grau, Paco es un botones del hotel Plaza, situado precisamente dentro del edificio España. El topónimo participa directamente de la estructura de *El espontáneo*. No resulta exagerado considerar que el director juega sobre la metonimia y hace del edificio, una representación del país y tal vez del régimen franquista. Paco, como el hotel Plaza, está sometido a la presión de la clientela extranjera que también se manifiesta como la expresión de una España cada vez más abierta al turismo, la fuente de riquezas esencial a partir de los años 60. En este sentido, en otra escena de la película, una turista americana delante del museo del Prado pretende sacarle una foto a Paco lo cual provoca una reacción violenta del joven que, en cierto modo, “resiste” a la presión ejercida por los turistas que tratan a los españoles como meros animales de circo. Así pues, el edificio España de lugar se convierte en topónimo... De hecho, su propia historia desde el rodaje de *El espontáneo* no deja de ser irónica. Vendido, en 2006, al banco de Santander, lo vuelve a comprar, en 2014, el chino Wang Jianlin, un magnate inmobiliario, dueño del grupo Dalian Wanda. La situación

sigue estancada y éste está dispuesto, últimamente, a venderlo de nuevo frente a las dificultades que una reforma del edificio supondría. Como sí, en cierta forma, España no consiguiera deshacerse de su pasado, ni modernizarse...

Hemos elegido, entre muchos, tres lugares (un mercado, un palacio de deportes y un edificio) que, por su historia, se convierten en topónimos: el mercado de Legazpi, el Palacio de Deportes y el Edificio España. Los topónimos inscriben así los relatos en una profundidad tanto histórica como sociológica.

LAS CONSTRUCCIONES TOPOGRÁFICAS

Si bien cada lugar, en ciertas condiciones se puede convertir en un topónimo, como lo acabamos de ver, la topografía de una película viene a ser una construcción que solicita varios topónimos para llegar a elaborar un sentido de tipo histórico-cultural que no sea únicamente un análisis puramente semionarratológico.

Si retomamos la última película, *El espontáneo*, su título ya es de por sí una clara información sobre su contenido y el deseo del joven Paco por llegar a ser torero. La película arranca sobre el Hotel Plaza que representa una nueva forma de turismo – precisamente no se echa mano de hoteles más históricos como el Ritz o el Palace – más masivo y ecléctico. Paco, de origen humilde, no pertenece a una clase social favorecida, por eso el empleo de botones que ha conseguido, representa para él un indudable estatus social, representado claramente por el uniforme y su función en la película, a pesar de que forma parte de “los que tienen que servir”. Por muchos aspectos, Paco es representativo de una clase social medio-baja que a lo largo del franquismo ha conseguido “salvar el pellejo” y que se ha convertido en un defensor del sistema. No olvidemos –colmo probable de ironía por parte de Jorge Grau– que ese preciso año 1964 es el de la celebración por todo lo alto de los “25 años de paz”. La topografía de la película arranca precisamente en un momento que podríamos considerar como álgido en el recorrido de Paco. Efectivamente la narración construye, a la manera de un Luis García Berlanga, un “arco” que describe la progresiva decadencia del personaje. El segundo topónimo es la calle de la Victoria –que llegó a llamarse la calle del Empecinado, en recuerdo a Juan Martín, en la cual se desarrolla buena parte de la película. Se trata de una calle corta que va de la Carrera de San Jerónimo y llega a la calle de la Cruz. Calle galdosiana, y luego “flamenca” con sus colmaos y tablaos, a partir de los años 20 del siglo XX. Estamos en las antípodas de la imagen reluciente y pomposa que ofrece el edificio España. Resultará bastante interesante saber que el Despacho de Billetes [Calle de la Victoria, 3] sigue existiendo hoy y se llama “La

Central”. Curiosa contraposición histórica entre el “esplendor decadente” del franquismo y la permanencia, una forma que no sería abusivo evocar en términos de intrahistoria unamuniana. Dentro de la topografía de *El espontáneo*, también merecen atención otros tres topónimos: La plaza de Castilla (Chamartín), el Rastro y la plaza de toros de Ventas. La plaza de Castilla es la zona por la que vive Paco, y está en aquel momento en plena remodelación. No por casualidad, el director Jorge Grau pone de manifiesto el depósito de agua, pero oculta la estatua de Calvo Sotelo que se ha inaugurado en 1961, en pleno centro de la plaza. En realidad, estamos en uno de los barrios más populares de la capital, el de la Ventilla, que todavía, en aquellos años, está como situado en las afueras de la capital. En este caso, la topografía de la película refuerza claramente la ascensión social de Paco. El final espléndido de la película se compone de dos secuencias, la primera, la del Rastro, en la cual se utiliza una película en color, aunque se le da un tratamiento en blanco y negro y el final en color sobre la plaza de toros de las Ventas. De nuevo, la topografía se construye en un juego de oposición, como si se tratara de una forma de alternativa: el Rostro con su mundillo, su trapicheo, que tantas veces aparece en las películas, y también en *Los golfos*. Paco se pasea y en un puesto la cámara se detiene en trajes de luz. Con la última secuencia, de lo que se trata es de la muerte de Paco, en el redondel. Si bien el edificio España, lo dijimos, se puede leer como una metonimia del país, la plaza de Ventas representa la única salida que le queda a un joven español para poder llegar a ser alguien. No por casualidad la película se construye a partir del traje, el del botones y el traje de luces, que viene a ser la marca visible de una situación social.

A la diferencia de *El espontáneo* o *Los golfos*, *Los chicos* no funciona sobre una estructura dinámica y se nos presenta como una especie de *tranche de vie* de una juventud algo ociosa. Tanto El Chispa, como El Negro, Carlos o Andrés tienen sus propios sueños, pero su cotidianeidad está hecha de aburrimiento, repeticiones y falta de perspectiva. Los cuatro chavales, en ciertos aspectos, son parecidos a los de las otras dos películas: El Chispa se ocupa del quiosco de periódicos, Andrés trabaja de botones en un hotel, como el Paco de *El espontáneo*, y como él o como Juan en *Los golfos* sueña con ser torero y lanzarse como espontáneo un domingo cualquiera; Carlos sigue sus estudios y El Negro trabaja en un garaje. Al evacuar casi cualquier dramatismo –ningún chico muere como ocurre con Juan en *Los golfos* o con Paco en *El espontáneo*, Marco Ferreri, bastante fiel a los principios neorrealistas, no “jerarquiza” las secuencias de su cinta, que van yuxtapuestas. La consecuencia, desde el punto de vista de los topónimos, es que la interconexión prácticamente no existe, lo cual construye una topografía fragmentada en la cual las zonas se describen por sí mismas. Eso no quita que exis-

tan, de forma muy “leve”, juegos de oposición, pero de una forma menos marcada que en las otras dos películas. El centro, en particular la plaza del Callao o la Latina, producen un indudable atractivo por allí están los cines, los bares y las chicas. Pero Marco Ferreri evacúa cualquier dimensión social. En aquel momento el barrio de Salamanca es todavía una zona donde vive una clase medio baja, pero aparece como un espacio vacío y desconectado con las ambiciones o las esperanzas de los jóvenes. La topografía de *Los chicos* tiende a “neutralizar” la ciudad de Madrid, que no es un espacio desalentador, pero que tampoco ofrece motivos para entusiasmarse. Ferreri logra así una topografía de la neutralidad.

Una de las diferencias esenciales entre *Los golfos* y las otras dos películas es que el centro de Madrid está como ausente. Los golfos nunca llegan hasta la zona céntrica, ni tampoco se lo proponen. La única que, tal vez, vaya hacia allá sea Visi, la joven que se prostituye. La ausencia del centro elimina de hecho cualquier tipo de dialéctica que podría oponerlo a la periferia, así se suprime una posible ascensión social, una posibilidad de escapar de la miseria. Tampoco está la plaza de toros de Ventas, a la diferencia de *Los chicos* y *El espontáneo*. La plaza de toros inicialmente prevista era la de Carabanchel, pero en el momento del rodaje, la escena final se grabó en la plaza de Colmenar Viejo. En cualquier caso, plazas secundarias. Si dejamos de lado las escenas del río Manzanares, rodadas por el viaducto del ferrocarril de Mingorrubio (Fuencarral-El Pardo) y el cerro de los locos donde se entrenan los futuros toreros, toda la acción de la película está situada al este de un eje estadio Santiago Bernabéu/Legazpi. De los cuatro *golfos* de la cinta, Juan es el único que pretende, mediante los toros, escapar de su situación marginal, pero si su destino no es tan trágico como el de Paco en *El Espontáneo*, no le ofrece tampoco ninguna escapatoria para poder huir del barrio. Una de las características de la zona por la cual viven y se desplazan los jóvenes es que aparece más como una tierra de nadie, como lugares antes de ser topónimos. Existe una clara voluntad, por parte del director, de indeterminación como si se tratara de no determinar una zona peculiar como margen de la ciudad. Sin embargo, Carlos Saura deja huellas suficientes para que podamos, de una forma u otra, llegar a localizar la acción principal de *Los golfos*. Por una parte, está la zona del puente, de delicada identificación, por no ser precisamente uno de los puentes o viaducto más conocidos de Madrid. Incluso llega a haber cierta confusión, mantenido por el propio Saura, que ya en su corto metraje, *El pequeño río Manzanares* incluía dicho puente entre los del río de Madrid. En realidad, estamos en la zona de Ciudad Lineal, y se trata del puente de la Elipa. Este puente, también tuvo cierto protagonismo en el espléndido corto *El día de los muertos* (Joaquín Jordá, 1960), documental contemporáneo de *Los golfos*. En aquel

momento, la zona está todavía por edificar y existe así todavía una especie de fuente a la que acude la gente del barrio. Al identificar como lo hacemos un lugar, lo convertimos en topónimo. Por otra parte, uno de los escenarios esenciales de la película es la marmolería –que tampoco es de fácil identificación- pero que ocupa una situación céntrica en el relato. Ninguna información nos permite saber claramente cuál es la marmolería donde se encuentra los golfos, pero lo que sí sabemos es que casi todas las marmolerías madrileñas se encuentran en la zona del cementerio de la Almudena, por razones obvias. Sabemos que en la película no aparece nunca el camposanto y sin los topónimos y la topografía, no se podría comprender del todo el funcionamiento de la película. Porque la topografía de *Los golfos* abre sobre una lectura de la obra de Carlos Saura. Si la película no ofrece una dialéctica centro/periferia, sí ofrece una conexión directa entre los golfos y la muerte: los trapicheos, robos..., la violencia, los toros... Si el centro no existe, como lo deja claro el director, las periferias conducen a la muerte de forma desesperada e inevitable.

BALANCE

Cada una de las películas, *Los golfos*, *Los chicos* y *El espontáneo* a partir de topónimos, de más o menos fácil identificación, va construyendo su propia topografía, o sea un sistema abstracto que estructura los relatos en función de un deseo de inscribir a los personajes en una geografía cultural específica y que, en cierto modo, va haciendo eco a las situaciones personales de los personajes. Si, como lo hemos visto, la construcción topográfica de *Los golfos* se define, más que nada, como “neutral” en el sentido en que no existe una jerarquización de los topónimos, aunque éstos se puedan considerar como manifestaciones de estados sucesivos: el lugar diurno de vida (barrio de Goya), el lugar nocturno de distracción (Callao), el lugar de estudio (San Isidro) ... En las otras dos películas, la topografía adquiere un valor realmente dramático y se apega a la vida de los protagonistas. Aunque sólo nos hemos detenido en algunos topónimos, *Los golfos* es de una gran complejidad topográfica haciendo que participen muchos lugares de Madrid desde el distrito actual de Fuencarral-El Pardo hasta Ciudad Lineal. Esta extensión geográfica, además de su función estrictamente dramática, nos dice algo sobre el destino errático de estos “golfos” que se mueven sin rumbo fijo y no llegan a asentarse en un lugar. Finalmente, *El espontáneo* describe un recorrido más recogido, más limitado espacialmente que a su vez se puede leer como la expresión del deseo de ascensión social de Paco.

La topografía, que por supuesto implica un conocimiento de los topónimos y de sus interrelaciones, permite, como lo hemos propuesto aquí, ver de qué forma los protagonistas mantienen unas intensas relaciones con la geografía de la ciudad de Madrid, multiplicando las posibilidades de la urbe, proponiendo, en cada nueva película otro Madrid diferente. Esa misma topografía es un marcador indispensable para comprender la historia de la capital – o por supuesto de cualquier ciudad-, teniendo en cuenta que la topografía va evolucionando con los años. Si considerásemos que la ciudad es un espacio orgánico, podríamos decir que las películas evocadas aquí permiten al historiador apreciar estados sucesivos de Madrid.