

# Boxeo y dolor social en el cine y la literatura de la España del medio siglo: el ejemplo de *El Niño de Vallecas* de José Luis Egea (1964)

Asier Aranzubia<sup>1</sup>  
José Luis Castro de Paz<sup>2</sup>

Recibido: 30/05/2024  
Aceptado por pares: 21/09/2024

Enviado a pares: 19/07/2024  
Aprobado: 23/10/2024

DOI: 10.5294/pacla.2025.28.s2.5

## Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Aranzubia, A. y Castro de Paz, J. L. (2025). Boxeo y dolor social en el cine y la literatura de la España del medio siglo: El ejemplo de *El Niño de Vallecas* de José Luis Egea (1964). *Palabra Clave*, 28(Suplemento 2), e28s25. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.s2.5>

## Resumen

A mediados del siglo XX, en plena posguerra española, dos generaciones, una literaria y otra cinematográfica, convierten la denuncia de las duras condiciones de vida de las clases populares en la razón de ser de su práctica creativa. En este artículo, con las herramientas de la historiografía y el análisis filmico, se estudia en detalle un filme en el que convergen algunas de las preocupaciones formales y temáticas de ambas generaciones: el boxeo como ilusoria vía de escape de un entorno social marcado por la pobreza, la articulación de un airado discurso sociopolítico de corte realista y la apuesta por un lenguaje novedoso que nace de la hibridación de tradiciones culturales propias con las innovaciones formales que, con cuentagotas, comienzan a llegar del exterior.

## Palabras clave

Cine; literatura; sistema social; análisis semántico; investigación histórica.

1 [✉https://orcid.org/0000-0002-6045-4202](https://orcid.org/0000-0002-6045-4202). Universidad Carlos III de Madrid (España). [aaaranzub@hum.uc3m.es](mailto:aaaranzub@hum.uc3m.es)

2 <https://orcid.org/0000-0001-9061-429X>. Universidad de Santiago de Compostela (España). [jose.luis.castro@usc.es](mailto:jose.luis.castro@usc.es)

# Boxing and Social Pain in Mid-Century Spanish Cinema and Literature: The Case of *El Niño de Vallecas* by José Luis Egea (1964)

## **Abstract**

In mid-20th-century Spain, during the postwar era, two generations—one literary and the other cinematic—made the denunciation of the harsh living conditions of the working class the core of their creative work. This article, through the tools of historiography and film analysis, examines in detail a film where several formal and thematic concerns of both generations converge: boxing as an illusory means of escape from a socially impoverished environment, the construction of a fierce realist sociopolitical discourse, and the embrace of a new artistic language born from the blending of native cultural traditions with the formal innovations that, little by little, began to filter in from abroad.

## **Keywords**

Cinema; literature; social system; semantic analysis; historical research.

# Boxe e dor social no cinema e na literatura espanhóis de meados do século 20: o exemplo de *El Niño de Vallecas* (1964), de José Luis Egea

## Resumo

Em meados do século 20, em pleno pós-guerra espanhol, duas gerações -- uma literária e outra cinematográfica -- transformaram a denúncia das duras condições de vida das classes trabalhadoras na razão de ser de sua prática criativa. Neste artigo, com base nas ferramentas da historiografia e da análise fílmica, estudamos detalhadamente um filme no qual convergem algumas das preocupações formais e temáticas de ambas as gerações: o boxe como uma via ilusória de fuga de um ambiente social marcado pela pobreza; a construção de um discurso sociopolítico veemente, de cunho realista; e o empenho em uma nova linguagem, nascida da hibridização entre tradições culturais próprias e as inovações formais que, aos poucos, começavam a chegar do exterior.

## Palavras-chave

Cinema; literatura; estrutura social; análise semântica; pesquisa histórica.

*De aquí no se va nadie. // Mientras esta cabeza rota / del Niño de Vallecas exista, / de aquí no se va nadie. Nadie. / Ni el místico ni el suicida. // Antes hay que deshacer este entuerto, / antes hay que resolver este enigma. / Y hay que resolverlo entre todos, / y hay que resolverlo sin cobardía, sin huir / con unas alas de percalina / o haciendo un agujero en la tarima. // De aquí no se va nadie. Nadie. / Ni el místico ni el suicida. // Y es inútil, inútil toda huida / (ni por abajo ni por arriba). / Se vuelve siempre. Siempre. Hasta que un día, / un buen día, el yelmo de Mambrino —halo ya, no yelmo ni bacía— / se acomode a las sienes de Sancho y a las tuyas y a las mías / como pintiparado, como hecho a la medida. // Entonces nos iremos todos por las bambalinas: / tú / y yo / y Sancho, / y el Niño de Vallecas / y el místico / y el suicida.*

(Felipe, 1943)<sup>3</sup>

*Este guion está estructurado sobre una base fundamentalmente documental. Mi preocupación al escribirlo ha sido encontrar una simbiosis entre la ficción y el documento. Como consecuencia de lo visto y de lo hablado, estimo que el guion no debería ser un armazón rígido, sino un índice, una guía para el rodaje, una especie de indicación dramática para el desarrollo de este documental argumentado.*

*Desearía que el nuevo nombre fuera el de El Niño de Vallecas. De esta forma habría una referencia directa a un cuadro de Velázquez y a unos versos de León Felipe que encabezan el guion.*

José Luis Egea<sup>4</sup>

*Es interesante que Egea elija para ello métodos que entran dentro del campo de lo que se llama “cine directo”, con lo que, instintivamente, viene a sincronizar su posición con la de una serie de jóvenes realizadores europeos y americanos. Egea debía saber que el método no nos garantizaba un conocimiento y análisis de las circunstancias que determinan la personalidad del joven boxeador; que su película tendría un carácter de mirada parcial; pero —y esta es la demanda del cine directo— sabía, seguramente, que una mirada en el momento oportuno aclara muchas cosas, equivale a un proceso. La vitalidad del film está ahí: mirar lo que se debe mirar y cuándo se debe para obtener un material primario que explica una historia.*

(Monléon, 1964, p. 56)

3 Antes del primer verso, una referencia al Quijote: “Bacía, Yelmo, Halo. / Este es el orden, Sancho”.

4 Documentación relativa a *El Niño de Vallecas*. Archivo EOC / Ref. PRA/26/1 / Filmoteca Española.

# Introducción

En la introducción a la edición de los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa (1994, p. 17), su viuda, Josefina Rodríguez de Aldecoa, se refiere a la generación de escritores españoles a la que pertenecieron tanto ella como su marido como “Los niños de la guerra”. Nacidos en su mayoría en la década de 1930, este grupo de escritores conoció las calamidades de la Guerra Civil a una edad muy temprana y se hizo adulto en medio de la desolación, física y moral, de la posguerra. Tal vez porque también ellos por edad tuvieron que hacer frente a la misma experiencia traumática algunos de los aspirantes a cineasta que se forman en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) durante la década de 1950 (Aranzúbia y Castro de Paz, 2024) van a sentir muy próxima a esa generación de escritores que las historias de la literatura española del siglo XX han bautizado como del medio siglo o neorrealista. Esa proximidad hará que, en algunos casos, como en el del novelista, alumno del IIEC y futuro cineasta Jesús Fernández Santos, las generaciones, literaria y cinematográfica, se entremezclen y confundan. Esta cercanía hará también que el modelo neorrealista y sus postulados, entre los que destaca una clara voluntad de levantar acta de una realidad miserable (esa que los censores intentaban impedir que aflorase en las películas españolas), sea la referencia central tanto para los escritores —además de los ya citados habría que incluir en la lista a Rafael Sánchez Ferlosio, que estuvo matriculado en el IIEC— (Daniel Sueiro, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Alfonso Sastre, José María de Quinto o Medardo Fraile) como para los cineastas (Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, José Luis Borau, Angelino Fons y Francisco Regueiro, entre otros). Los propios integrantes de esta generación cinematográfica han llamado la atención en varias ocasiones sobre esta filiación: “Nosotros somos un epígono de la Generación Literaria del Medio Siglo”, reconocerá, por ejemplo, Mario Camus.<sup>5</sup>

La recién mencionada comunidad de intereses entre las dos generaciones propiciará múltiples colaboraciones e Ignacio Aldecoa será, de entre todos los escritores de la generación neorrealista, el que mayor influencia ejerza sobre los nuevos cineastas que se forman en las aulas del IIEC. Y es

---

<sup>5</sup> Lo hace en un documental titulado *Aldecoa: La huida al paraíso* (Hernández, 2014).

lógico que así sea porque en su prosa, como han señalado algunos estudiosos de su obra (Aldecoa, 2023), no es difícil encontrar recursos que reproducen soluciones propias del lenguaje cinematográfico. Si a esto sumamos los lazos de amistad que le unen con algunos de los alumnos del IIEC, por ejemplo, a Carlos Saura, y que sus cuentos, sin duda, la quintaesencia de su producción literaria, prestan una atención especial a las clases populares, a esa pobre gente que intenta abrirse paso en esa España miserable de posguerra, no cuesta trabajo entender que la suya sea una de las plumas a las que recurran con mayor asiduidad los futuros artífices del nuevo cine español.

Ya en el temprano 1956, Saura, antes incluso de licenciarse en la escuela de cine, le encarga el guion de un modesto, y por momentos inspirado, cortometraje documental titulado *El pequeño río Manzanares*. Pero, sin duda, será Mario Camus quien demuestre una mayor inclinación por esos “mundos trágicos, violentos” de Aldecoa “en los que el hombre en lucha con el riesgo, persigue un triunfo rara vez alcanzado” (Aldecoa, 1994, p. 30). De las tres adaptaciones de textos del escritor vitoriano que pergeñará Mario Camus, *Young Sánchez* (1963), *Con el viento solano* (1965) y *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), es, sin duda, en la primera en la que la sociedad escritor-cineasta se revelará más productiva, sobre todo, porque, como bien ha argumentado Santos Zunzunegui-Díez, la película, “tomando como trampolín las últimas líneas del relato” (Pérez Perucha, 1997, p. 550), trasciende de manera abierta el texto que le sirve de base. El cuento de Aldecoa, por cierto, ya había llamado la atención del propio Saura como posible punto de partida para un largometraje, pero el director de *La caza* (1966) acabaría decantándose por otro proyecto.<sup>6</sup> Por último, aunque no tiene su origen en un texto de Aldecoa, el medimetraje con el que José Luis Egea se licencia en la Escuela Oficial de Cinematografía (sucesora del IIEC) es un filme que mantiene no pocos puntos de contacto con ese cuento en el que se narra la peripecia de un (otro) joven madrileño que ha visto en el boxeo la vía para sacar a su familia de la pobreza y la desesperación. Como intentamos demostrar a través del pormenorizado análisis textual de *El Niño de Vallecas* (Egea, 1964), estamos, probablemente, ante una de las manifesta-

---

6 Para otros intentos previos de Luis Lucia o Juan Antonio Bardem de adaptar el cuento de Aldecoa, véase González Herrán (2020, pp. 71-96).

ciones fílmicas más enjundiosas de cuantas nacieron de ese cruce generacional que venimos glosando.

## Metodología

Esta investigación se enmarca en un proyecto más amplio de revisión de la historia del cine español, que echó andar en la década de 1990 y que está sirviendo para superar muchos de los tópicos, los prejuicios y las imprecisiones que desde antiguo lastraban nuestro conocimiento sobre el particular. Porque hasta hace relativamente poco tiempo las historias del cine español trataban a su objeto de estudio con una mezcla de desprecio y condescendencia a partes iguales. Actitud esta que es fácilmente identificable en libros publicados durante la Transición; estamos pensando, por ejemplo, en *Del azul al verde: El cine español durante el franquismo* (Font, 1976), pero que sigue estando presente en libros publicados en la década de 1990; al respecto, la obra colectiva *Historia del cine español* (Gubern et al., 1995) sería un buen ejemplo. La sempiterna precariedad del entramado industrial y las difíciles circunstancias políticas en las que casi siempre había tenido que abrirse paso eran las dos razones de fondo a las que críticos e historiadores recurrían a la hora de justificar su discurso apocalíptico. Un discurso, además, en el que los lugares comunes y las vagas generalizaciones se daban la mano con la fatal costumbre de no recurrir a las fuentes (hablamos, principalmente, de los archivos, aunque, en ocasiones, ni siquiera se consultaban las propias películas), y así se originaban unos textos que dibujaban un panorama desolador sobre el que a duras penas se recortaban las figuras de un puñado de cineastas ilustres y unas cuantas películas memorables. Afortunadamente, esta lamentable situación empezó a cambiar a finales del siglo XX, sobre todo, a partir de la feliz publicación en 1997 de una obra capital como es la *Antología crítica del cine español, 1906-1995* (Pérez Perucha, 1997). Un texto que viene a suponer la puesta de largo de ese proyecto compartido de revisión histórica en el que desde hace ya aproximadamente tres décadas están trabajando un grupo bastante nutrido de analistas e historiadores. Estamos pensando, por ejemplo, en *Historias de España: De qué hablamos cuando hablamos del cine español* (Zunzunegui-Díez, 2018); en *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Castro de Paz, 2002); en *Los felices sesenta: Aventuras y*

*desventuras del cine español* (Zunzunegui-Díez, 2005); en *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión* (Aranzubia, 2007); en *Del sainete al serpento: Relecturas del cine español de los años 50* (Castro de Paz y Cerdán, 2011); en *Anatomía de un cineasta pasional: El cine de Manuel Mur Oti* (Zubiaur, 2013); o, por poner solo un ejemplo más, en el reciente y monumental *Furia española: Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta* (Castro de Paz y Zunzunegui-Díez, 2021), en el que firman capítulos muchos de los investigadores que forman parte de ese proyecto colectivo de renovación historiográfica al que nos estamos refiriendo.

Este artículo comparte con tal proyecto de revisión tanto el planteamiento general como las herramientas metodológicas. Del primero nos gustaría destacar esa idea de que la parte más interesante del cine español prolonga determinadas tradiciones culturales fuertemente enraizadas en el imaginario popular español. En cuanto a los métodos, esta investigación se apoya, al igual que el proyecto recién mencionado, sobre dos herramientas metodológicas: la reconstrucción historiográfica y el análisis textual.

Cuando hablamos de reconstrucción historiográfica, nos referimos a todos esos trabajos encaminados a reconstruir de manera fiel y rigurosa el contexto histórico en el que se desarrolla la obra que analizaremos. Para ello, ha sido preciso consultar tanto las fuentes primarias (por ejemplo, la ingente documentación relativa a la escuela de cine que está depositada en Filmoteca Española) como las secundarias, es decir, la literatura cinematográfica que ha originado el objeto de estudio.

De entre todas las herramientas críticas a partir de las cuales se puede articular un discurso estético sobre las películas, pensamos que el análisis textual es la que ofrece mayores garantías (Zunzunegui-Díez, 2007), sobre todo, porque se apoya en un instrumental conceptual y unas técnicas concretas que son, en última instancia, las que confieren a sus resultados un cierto grado de cientificidad. En lugar de recurrir a una suerte de ciencia infusa que lo fía casi todo a los gustos y a las opiniones del exégeta de turno (desgraciadamente una práctica demasiado habitual en el ámbito de la historia del cine español), el análisis textual prefiere fundamentar su

discurso en unos determinados presupuestos teóricos de partida y en una serie de técnicas o protocolos de exploración del texto audiovisual que se vienen testando y afinando en el ámbito académico desde hace casi medio siglo. De lo que se trata, en resumidas cuentas, es de acometer una lectura atenta y sensata de los filmes que nos permita acceder a los diferentes niveles de sentido que los habitan y a sus siempre distintas y singulares estrategias de significación.

## *El Niño de Vallecas* de José Luis Egea (1964): *romance popular del siglo XX*

Nacido en San Sebastián en 1940 y tras cursar estudios (inacabados) de ciencias políticas y filosofía y letras en Madrid, La Sorbona y Oxford, José Luis Egea ingresa en el IIEC en el curso 1960-1961, realizando diversas prácticas durante los primeros años (*De vuelta de la siega*, 1961; *La espera*, 1962; *Viajeros estables*, 1963) para licenciarse finalmente con un cortometraje excepcional: *El Niño de Vallecas* (1964).

Auxiliar de dirección de Carlos Saura en *Llanto por un bandido* (1963), es más que probable que Egea conociera de primera mano el mencionado proyecto del aragonés a partir de un guion de Mario Camus de llevar al cine el relato breve centrado en el mundo del boxeo “Young Sánchez”, publicado por Ignacio Aldecoa en julio de 1957 en el diario *Arriba*<sup>7</sup> y, como vimos, de “poderoso impacto” (González Herrán, 2020, p. 71) entre los jóvenes estudiantes del IIEC-EOC. En cualquier caso, la influencia del texto del escritor nacido en Vitoria habrá de latir de algún modo, como vimos, en la práctica, recurriendo esta, incluso, a un destacado recurso narrativo de aquel (la secuencia postrera durante la primera pelea profesional de Antonio Sánchez, el Niño de Vallecas, similar en intención, pese a que en el filme el protagonista venza tras mucho sufrimiento, al final “interrumpido” de “Young Sánchez”)<sup>8</sup> que Camus, por su parte, no había utilizado en el no-

---

7 Y reeditado en 1959 en el libro *El corazón y otros frutos amargos*.

8 “‘Tengo que ganar’, pensó. Abrió la boca y el segundo le colocó el protector. ‘Tengo que ganar —pensó— para ellos. Tengo que ganar este combate para mi padre y su orgullo, para mi hermana y su esperanza, para mi madre y su tranquilidad.

—Haz lo que te he dicho —dijo el segundo.

Entonces sonó la campana y se volvió. Estaban esperándole” (Aldecoa, 1973, p. 27).

table y recientísimo largometraje dirigido finalmente por él mismo, al añadir algunas secuencias más que ampliaban la historia por otros derroteros (González Herrán, 2020, pp. 88 y ss.; Zunzunegui-Díez, 2005, p. 56).

Las concomitancias ambientales y temáticas de “Young Sánchez” (relato original de 1957 y película de 1963) con nuestra pieza (rodada en diez jornadas de trabajo entre finales de mayo y principios de junio de 1964)<sup>9</sup> en nada deben contribuir, no obstante, a obviar la trascendencia estética de una de las más destacadas películas surgidas de la EOC, dirigida por Egea a partir de su guion original. En una década en la que el boxeo se populariza en España gracias a los triunfos internacionales de Be Ali Hamed Minun, Juan Albornoz, Sombrita, Pedro Carrasco o José Legrá (en ocasiones, retransmitidos no solo por la radio, sino también en directo por una Televisión Española que se expandía, asimismo, a gran velocidad y que, como enseguida veremos, también ocupará relevante papel en la película), y los púgiles triunfadores pasaban a ser, como los toreros, “un mito para la juventud, que veía en ellos un ejemplo a seguir para salir de la pobreza y ascender en el escalafón social” (Blanco Mallada, 1990, p. 224), no puede extrañar demasiado que casi coincidan temporalmente las dos películas más importantes centradas en este deporte de la historia del cine español, que, no obstante, volvería poco después sobre el tema en cintas como *Juguetes rotos* (1966), en que la figura del tres veces campeón de Europa de los pesos pesados Paulino Uzcudun, el Toro Vasco, desempeña un papel esencial, y *Urtain, rey de la selva... o así* (1969), ambas realizadas por Manuel Summers, o *Cuadrilátero* (Eloy de la Iglesia, 1969), protagonizada por José Legrá.

*El Niño de Vallecas* se estructura en diez secuencias de entre 2 y 3 minutos, aunque la primera y la última son en realidad inicio y fin de un único segmento narrativo, constituyendo las otras ocho un peculiarísimo *flashback* que recoge el periplo vital del protagonista (abandono de su modesto trabajo en el mercado y ruptura de la relación con su novia) desde que su entrenador le ofrece la posibilidad de firmar un contrato profesional hasta el final de su primer combate. El desglose de estas habrá de ayudarnos al análisis de su densa puesta en forma.

---

<sup>9</sup> Incluso, y curiosamente, el relato de Aldecoa está ambientado en Madrid, como *El Niño de Vallecas*, mientras la historia del *Young Sánchez* de Mario Camus (1963), producida por la compañía catalana UFISA, se desarrolla en Hospitalet.

Secuencia 1 (0-3'). Preliminares del combate y aproximación al *ring*. Incluye el título (en minúsculas: *el niño de vallecas [romance popular del siglo XX]*) y los créditos, en los que además de los actores, se destaca la presencia de “estudiantes, soldados, chicas de servicio, amas de casa, camareros, policías, jugadores, carteristas, pícaros, vendedores, borrachos, niños y gentes de pro” (música: guitarra, popular).

Secuencia 2 (3'1"-4'16"). Entrenamiento de Antonio (Jesús Ciuró Petit) en el gimnasio. Mena (Fernando Sánchez Polack), su preparador, le dice que pase por su oficina para firmar un contrato. Al salir, ya hacia la noche. Ha quedado con un compañero en un bar próximo. Cogen el metro.

Secuencia 3 (4'16"-6'8"). Noche. Con su novia Nati (María Elena Flores) y con su amigo. En el interior del bar, antes de tomar algo fuera, la pareja ve la televisión de pie, formando un corro con otros clientes (imágenes y canción *Soldi, soldi, soldi*, interpretada por Betty Curtis, desde la pantalla de TV).

Secuencia 4 (6'8"-9'30"). Con Nati en una fiesta popular en Vallecas, discuten por la futura profesionalización de Antonio, que ella ve con preocupación y desagrado (orquestra verbena: versión en español de *América de West Side Story*; chachachá).

Secuencia 5 (9'31"-11'21"). Antonio en su trabajo como cargador en el mercado de Legazpi. Renuncia a su puesto y le pagan su último sueldo (adagio del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo).

Secuencia 6 (11'22"-12'04"). “Interludio fotográfico”. Sonido de sirena (guitarra, petenera *Café de Chinitas* recogida por Federico García Lorca).

Secuencia 7 (12'05"-14'07"). Sede de la Federación de Boxeo. Mena charla con otro mánager sobre el prometedor futuro de Antonio antes y durante el sorteo de combates.

Secuencia 8 (14'8"-16'31"). Entrenamiento en la Casa de Campo. Mena le dice a Antonio que debe dejar a su novia para dedicarse enteramente al boxeo (guitarra, popular).

Secuencia 9 (16' 32"-18'00"). Ruptura con Nati. Plaza de Cascorro y Rastro madrileño (guitarra, petenera *Café de Chinitas* recogida por Federico García Lorca).

Secuencia 10 (18'01"-20'50"). Tras comenzar recibiendo una paliza, remonta con furia y acaba proclamándose ganador. Fin. Sobreimpresionados, versos de León Felipe pertenecientes a *Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez* (al final, música procesional de Semana Santa).

Pertrechados, pues, del desarrollo secuencial, los dos títulos inicialmente previstos por Egea para su película,<sup>10</sup> así como en definitiva el elegido, han de servirnos también como vías de acceso para adentrarnos en la comprensión del verdadero alcance de la película.

“Vivir en Madrid”, el primero de ellos, incidía en la decidida vocación documental de la propuesta, y la puesta en forma de esta voluntad alcanza en verdad en el filme peso y valor extraordinarios, al situar a los actores en medio de la gente (mediante técnicas que, como vimos, la crítica relacionaba entonces con el “cine directo”, señalando su instintiva sincronía con la posición de una serie de jóvenes realizadores europeos y americanos), y así dotar al texto de un índice “realista” de singular hondura. Este mecanismo comienza a utilizarse en la secuencia 3, donde los actores comparten encuadres con los hombres, mujeres y niños que, de pie, formando una especie de corro, ven la televisión en el bar, cuyos rostros denotan la admirada sorpresa de las clases populares españolas ante la llamativa y festiva presencia de fajos de billetes que, en el número musical protagonizado por Betty Curtis, y su alborozada y entonces muy popular *Soldi, soldi, soldi* (“dinero, dinero, dinero”) que metaforiza la (con probabilidad) “ficticia” ilusión del protagonista por llegar a poseerlo,<sup>11</sup> parecen surgir sin dificultad alguna en

---

10 Que se corresponden, asimismo, con diferentes fases evolutivas/versiones del guion.

11 Popularizada por la intérprete italiana en 1962 (y lo que vemos es su actuación en la RAI ese mismo año, convertida hoy en un pequeño clásico de la historia televisiva italiana), la canción, original de Gorni Kramer, fue escrita dos años antes para la comedia musical del dúo Garninei & Giovannini *Un mandarino per Teo* (1960), que narra la historia de Teo, un extra cinematográfico que recibe (del que después se conocerá que es el diablo) una tan peculiar como siniestra propuesta: cada vez que toque una campana, un mandarín morirá en China y le dejará su herencia. La inclusión de *Soldi, soldi, soldi* en el filme obliga a reparar en que su elección pudo no solo ser debida al protagonismo del dinero, sino también al modo de conseguirlo. De hecho, el inicio del (supuesto) camino de Antonio hacia el éxito y el dinero supone también la ruptura de su relación con Nati.

la todavía novedosa (y aún inalcanzable para la mayoría, por lo que era muy frecuente su limitado disfrute común en locales públicos, como el que vemos), pero una cada vez más extendida pequeña pantalla, que, en 1964, alcanzaba ya el 80 % del territorio nacional y sus emisiones se prolongaban nueve horas diarias en sobremesa y tarde-noche (figuras 1-4).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Pero esta cámara, más inesperada que “oculta”, alcanza enjundia verdadera en la popular verbena vallecana de la secuencia 5, cuyo valor documental no es mayor que el peso inolvidable de algunas miradas directas a la cámara de jóvenes que se solazan en el baile festivo (figura 5),<sup>12</sup> y, sobre todo, en la siguiente, en la que Antonio desarrolla su última y dura jornada de trabajo en el mercado. En ella, mientras escuchamos el célebre adagio del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, compuesto en 1939, la cámara

12 “No importa que la cámara sea sorprendida por alguien y sus ojos queden clavados en ella. Esas miradas a cámara son en este caso parte de una estrategia que consiste en no ocultarse más de lo imprescindible, de modo que la participación de cada persona en el film sea tan natural como su actividad un día cualquiera” (Blanco Mallada, 1990, p. 224).

sigue mediante *travellings* y panorámicas, en planos medios o de conjunto cortos, el periplo del muchacho con un gran fardo de cestas a su espalda, sujetadas con una ancha faja de cuero a su cabeza, a modo de castizo mecapal.



Figura 5

En un momento dado, desde un plano general, un violento *zoom* se abalanza dolorosamente sobre el personaje (figuras 6-8), recordando de forma muy viva, ética y estéticamente, el uso muy similar del mismo estilema en la contemporánea y sobrecogedora *El mundo sigue* (Fernán Gómez, 1963). Pero destaca, sobre todo, una vez resuelto el aporte estrictamente narrativo del fragmento (es decir, tras recibir Antonio el dinero por su trabajo, que ese día deja para convertirse en el Niño de Vallecas) el largo plano fijo (30') donde observamos a los trabajadores reales del mercado (desde la parte inferior del encuadre hasta el plano medio, para salir por el lado derecho) con sus pesadas cargas subiendo unas escaleras (figuras 9-12).



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Como observó Blanco Mallada (1990), nunca una interpretación podría conseguir esos rostros de “esfuerzo, dolor, cansancio, caras de ancianos con muchos años de trabajo diario, caras jóvenes aún no habituadas al alienante trabajo, rostros masculinos y femeninos igualados por la dedicación a una misma tarea” (p. 224). Rostros, en fin, que a veces reparan con

indiferencia o, incluso, desagrado en el tomavistas, pero continúan su penoso periplo cotidiano en la primavera madrileña de 1964.

La paleta de cineasta de José Luis Egea se amplía después en ese tan breve como hermoso fragmento que denominamos “interludio fotográfico”, compuesto por 24 instantáneas, y que da muestras de las búsquedas de la “simbiosis entre la ficción y el documento” a la que el director se refería en la cita reproducida al inicio. Realizado con la ayuda del reconocido fotógrafo Jesús Nuño, y acompañado de la guitarra que interpreta la petenera *Café de Chinitas* (que reaparecerá todavía en la postrera cita de la pareja en la plaza de Cascorro, secuencia 9) recogida por Federico García Lorca en su *Colección de canciones populares antiguas*, a la que, no obstante, precede el sonido de una sirena que, si en un primer nivel diegético bien podría corresponderse con el que avisa del final de la jornada laboral (la primera foto rima con el analizado plano final de los trabajadores del mercado en la secuencia anterior) (figura 13), ha de traer también a la memoria las sirenas que anunciaban los bombardeos en el Madrid bélico, más aún si sabemos que algunas instantáneas de los protagonistas (como el beso de la pareja en la fotografía 11) están realizadas en una casamata construida durante la Guerra Civil (figura 14),<sup>13</sup> el fragmento no solo introduce a los personajes por una nueva vía formal en la vida cotidiana de los habitantes de Vallecas y de los trabajadores madrileños en general (figuras 15-18), sino que enriquece el documento, diríamos *geológicamente*, adquiriendo llamativa hondura no solo estética, sino también sociohistórica.

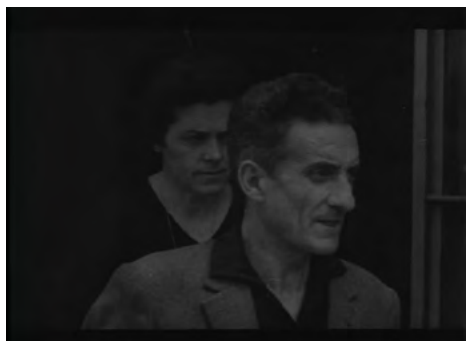


Figura 13



Figura 14

13 Documentación relativa a *El Niño de Vallecas*. Archivo EOC / Ref. PRA/26/1 / Filmoteca Española.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

“Cobayas”, el segundo de los títulos finalmente desechados por el cineasta, hacía hincapié en los aspectos más oscuros y críticos de ese “mundillo en que se mueven los protagonistas de la película, los ‘maletillas’ del boxeo” aproximándose —del mismo modo que el “Young Sánchez” de Camus— al universo relativamente cerrado “de esos gimnasios donde reinan el moho y el olor a linimento” (Zunzunegui-Díez, 2005, p. 63), y para el que Egea se documentó concienzudamente. La película, como este segundo guion (a diferencia del primero, que lo hacía en el matadero donde trabajaba Antonio en esa versión inicial), comienza en un modesto vestuario de paredes desconchadas, en los minutos previos al primer combate profesional de Antonio Sánchez. Un primer plano del protagonista da paso, de inmediato, y siguiendo el movimiento del fonendoscopio con el que el médico lo ausculta, al descenso de la cámara hasta el pecho del púgil, sobre el



Figura 19



Figura 20

que se sobreimpone el título (figuras 19 y 20). Mientras su entrenador lo prepara (la vaselina en la cara, la cinca en las muñecas, la bata, la toalla, etc.) (figura 21) y otro tanto hace el de su rival, un boxeador de cierto parecido y similar estatura y compleción física a la del muchacho regresa del *ring*, terminado el combate anterior, con el rostro destrozado, “provocando” un brusco *zoom* de alejamiento que parece alertarlo y alertarnos (figuras 22-24). Ya hacia el cuadrilátero, vemos a Antonio desde el otro lado de una puerta enrejada que ha de atravesar para llegar a aquel, cual “cobaya” enjaulada sin más camino que el trazado. Al traspasarla, la cámara, en movimiento de retroceso, lo antecede en plano medio, pero, tras corte, un *travelling* subjetivo hacia delante, que coincide con el inicio de una dolorida pieza popular de guitarra, nos hace compartir su mirada que, próxima ya al *ring*, se congela, y sobre la que surgen los créditos (figuras 25-27).



Figura 21



Figura 22

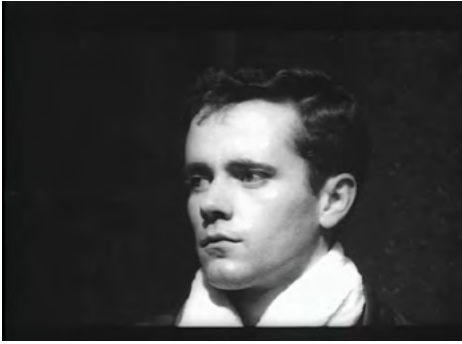


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

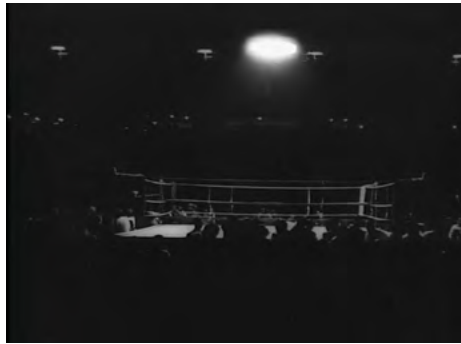


Figura 27

La indagación en ese mundo de los humildes gimnasios de barrio es, asimismo, notoria en la secuencia 2, formalmente construida a partir de largos planos amplios en movimiento que nos sumergen en el ambiente del Club Deportivo Vallecana y nos muestran a la docena larga de pupilos de Mena mientras entrenan con el saco o golpeando al aire sobre el *ring*, como conejillos de Indias moviéndose en una tan inútil pero incesante búsqueda (figura 28).



Figura 28

Desde luego, el duro entrenamiento de los jóvenes aspirantes a púgiles, así como los oscuros tejemanejes de los mánager, que se intuyen en la secuencia del sorteo de combates (“Y si de verdad te va a dar de esto [haciendo con los dedos un gesto referido al dinero], ni familia, ni amigos, ni nada. A estos chicos no hay más de una manera de convencerlos, llenándoles la tripa, haciéndoles oler el dinero”, le comenta a Mena un colega que quiere participar en el “negocio” con el nuevo boxeador), son elementos visuales y narrativos habituales en los filmes norteamericanos sobre boxeo que Egea conocía bien, como demuestra, asimismo, y sobre todo, el brioso montaje/puesta en escena de la secuencia final, que incluye el “tópico” del durísimo castigo recibido antes del triunfo definitivo (figuras 29-32), cuyas referencias, en parte, no son otras que *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, 1947) o *Nadie puede vencerme* (*The Set-Up*, 1949) y *Marcado por el odio* (*Somebody Up There Likes Me*, 1956), ambas dirigidas por Robert Wise.



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32

El título final y felizmente elegido, *El Niño de Vallecas* (romance popular del siglo XX) (figura 33), da cuenta mejor que ninguno de las más profundas operaciones formales y semánticas del filme que analizamos. El apodo pugilístico de Antonio Sánchez no solo mantiene nítida la referencia al boxeo y sitúa geográficamente el ambiente obrero de la historia, sino que pone sobre el tapete (muy especialmente gracias a los modificados, radicalizados, incluso, al utilizar el verbo “escapar” en vez de “ir”, versos iniciales del *Pie para El Niño de Vallecas de Velázquez* de León Felipe,<sup>14</sup> que aparecen sobrepresionados al final) (figura 34) su firme voluntad de continuar, pese a la modestia y los escasos medios de una práctica de la EOC, la senda del hondo retrato español, profundo y solidario, de personajes heridos por la vida y por la historia. Si el magistral cuadro de Velázquez (1635-1645, óleo sobre lienzo) es el punto de partida desde el que el poeta zamorano (exiliado en México) pone en pie un excelso discurso poético, que no solo insiste en la necesidad del compromiso ante la injusticia y la miseria, sin irse o escaparse del lugar donde se encuentre, sino que “apela por la toma de conciencia ante el problema de España” (Chen Sham, 2004, p. 20) sumida en el horror del franquismo, en la falta de solidaridad y en la tendencia al escapismo, el cineasta vasco afronta (y ahonda en) este discurso con las armas de su arte (cinematográfico).

14 Existen otros destacados poemas (Vicente Aleixandre, Eduardo Cote Lamus) y pinturas (Botero, por ejemplo) que toman el cuadro de Velázquez como referente o punto de partida.

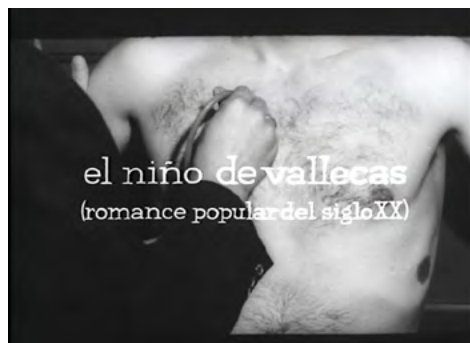


Figura 33



Figura 34

Es el momento de insistir en cómo (si el título con el que conocemos la obra velazqueña nada tiene que ver con el personaje retratado en ella —y solo surge desde 1794 por el parecido de este con el bufón de Ballecas, que a mediados del siglo XVIII recorría las calles de Madrid recitando sus chascarrillos, al modo de los ciegos con sus pliegos de cordel— y en el poema no hay referencia alguna al barrio obrero de Vallecas), Egea hace de este mucho más que el apodo deportivo del protagonista, al convertirlo en el *aquí* y el *ahora* de 1964, en el lugar, el ambiente y las circunstancias concretas del filme, bien estudiado en su historia e identidad por Fernández Montes (2007, pp. 33-83). Barrio obrero y republicano, masacrado por un ejército nacional que desprecia a ese “pueblo” rojo, radicalizado e izquierdista, arrastra todavía en la década de 1960 (y hasta mucho después) la marginación y la pobreza que no hicieron sino crecer durante la durísima posguerra (y que Luis Martín Santos retrata con maestría en su tan excepcional como demoledora novela *Tiempo de silencio*, publicada en 1962). Los “niños de Vallecas”, así, son también (como los pintó Benjamín Palencia en la década de 1940) esos infantes desnutridos que sufren el conocido “síndrome vallecano”, cuyo desarrollo corporal se caracteriza por una menor talla y un menor peso que el resto de los niños madrileños (Fernández Menéndez y García Nieto, 2015, pp. 17-24).

“Romance popular del siglo XX”, el subtítulo de la práctica, apela, en fin, a la tradición del romancero español en la que la película quiere insertarse, conformado desde el siglo XV por piezas poéticas breves, compuestas para ser declamadas o cantadas con tonadas populares, de temas variados

y caracterizados no solo por su sencillez popular, expresividad y capacidad simbólica, sino también por su fragmentarismo, por dar la sensación de que terminan antes de narrarnos el final.

## Conclusiones

El estudio de *El Niño de Vallecas* nos permite situar históricamente la película, con las armas del análisis fílmico y de la investigación historiográfica, y conocer, cuerpo a cuerpo con el texto, de qué manera concreta se relaciona este con la cultura y con el cine español y mundial de su época. Su estudio, como el de las prácticas realizadas por estudiantes del IIEC-EOC, como Francisco Regueiro, Julio Diamante, Carlos Saura, Basilio Martín Patino o Víctor Erice, entre muchos otros, nos permite ampliar el dibujo del cine español de la segunda mitad del siglo XX y comprobar de qué manera su particularísima mixtura de búsquedas realistas y de revisión de las tradiciones culturales matiza y amplía sustancialmente el mapa del cine español bajo el franquismo, hasta hace algunas décadas tan despreciado como mal conocido.

La elección del romancero como referente artístico último de *El Niño de Vallecas*, y su “transformación” en materia fílmica llevada a cabo por José Luis Egea, no puede parecer más oportuna para un filme tan consciente de las raíces culturales españolas (la literatura medieval popular española, la novelista de la generación del medio siglo, la poesía de León Felipe, la pintura de Velázquez, la música popular rescatada por Federico García Lorca o el célebre *Concierto de Aranjuez* del maestro Rodrigo, etc.) en las que desea enhebrarse como del airado discurso sociopolítico que busca poner en pie por medio de los recursos expresivos del arte cinematográfico, en cuya más moderna investigación (el “cine directo”, la *nouvelle vague*, el cine italiano contemporáneo) no ha de cejar.

Desde luego, ni la mejora de las condiciones de vida de los barrios vallecanos, ni el abandono de la práctica del boxeo como forma de huir de la miseria (recordemos a Poli Díaz, el Potro de Vallecas, que debuta todavía en 1986), ni el final de la dictadura franquista se veían próximos en 1964. Pero Egea mira y filma de frente, sin escapar, con su ojo moderno, ni místico ni suicida.

## Referencias

- Aldecoa, I. (1959). *El corazón y otros frutos amargos*. Arión.
- Aldecoa, I. (1973). Young Sánchez. En *Cuentos completos*. Alianza.
- Aldecoa, I. (1994). *Cuentos*. Cátedra.
- Aldecoa, I. (2023). *Novelas completas*. Fundación José Antonio de Castro.
- Aranzubia, A. (2007). *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*. FilMOTECA Española.
- Aranzubia, A. y Castro de Paz, J. L. (2024). *Escuela de cineastas*. Cátedra.
- Blanco Mallada, L. (1990). *IIEC y EOC: Una escuela para el cine español* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Camus, M. (dir.) (1963). *Young Sánchez* [película]. UFISA.
- Camus, M. (dir.) (1965). *Con el viento solano* [película]. Pro Artis Ibérica.
- Camus, M. (dir.) (1975). *Los pájaros de Baden-Baden* [película]. Arpa.
- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Paidós.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento: Relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. y Zunzunegui-Díez, S. (dirs.) (2021). *Furia española: Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Generalitat Valenciana.
- Chen Sham, J. (2004). La responsabilidad humana. El poema *Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez*. *Revista de Filología y Lingüística de la Uni-*

versidad de Costa Rica, 30(2), 17-24. <https://doi.org/10.15517/rfl.v30i2.4435>

Egea, J. L. (dir.) (1964). *El Niño de Vallecas* [película]. Escuela Oficial de Cinematografía.

Felipe, L. (1943). Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez. En *Ganarás la luz: Biografía, poesía y destino*. Cuadernos Americanos.

Fernández Menéndez, J. M. y García Nieto, V. (2015). Las enfermedades carenciales en Madrid durante la guerra y la posguerra. La pelagra. Los calambres y el retraso de crecimiento de los niños de Vallecas. *Cuadernos de Historia de la Pediatría Española*, 10, 17-24. [https://www.aeped.es/sites/default/files/documentos/cuaderno\\_de\\_historia\\_num\\_10.pdf#page=17](https://www.aeped.es/sites/default/files/documentos/cuaderno_de_historia_num_10.pdf#page=17)

Fernán Gómez, F. (dir.) (1963). *El mundo sigue* [película]. Ada Films.

Fernández Montes, M. (2007). Vallecas, identidades compartidas, identidades enfrentadas: La ciudad, el pueblo y el campo, el suburbio y el barrio. *Disparidades: Revista de Antropología*, 62(1), 33-83. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2007.v62.i1.26>

Font, D. (1976). *Del azul al verde: El cine español durante el franquismo*. Avance.

González Herrán, J. M. (2020). De “Young Sánchez”, de Ignacio Aldecoa (1957) a “Young Sánchez”, de Mario Camus (1963). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/de-young-sanchez-de-ignacio-aldecoa-1957-a-young-sanchez-de-mario-camus-1963-1032257/>

Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español*. Cátedra.

Hernández, M. (dir.) (2014). *Aldecoa, la huida al paraíso (Cuaderno de Godo)* [documental]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/>

imprescindibles/imprescindibles-aldecoa-huida-paraiso-cuaderno-godo/2579516/

Monleón, J. (1964). Tres nuevos directores. *Nuestro Cine*, 35. <https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/36537/RTXIX~N127~P63-65.pdf;jsessionid=B2D9C84C42F3CCEB0F3AFA656C20CA2E?sequence=1>

Pérez Perucha, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Cátedra.

Saura, C. (dir.) (1964). *Llanto por un bandido* [película]. Coproducción España-Italia-Francia.

Saura, C. (dir.) (1966). *La caza* [película]. Elías Querejeta P.C.

Zubiaur, N. (2013). *Anatomía de un cineasta pasional: El cine de Manuel Mur Oti*. Shangrila.

Zunzunegui-Díez, S. (2005). *Los felices sesenta: Aventuras y desventuras del cine español (1959-1961)*. Paidós.

Zunzunegui-Díez, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar*, 15(29), 51-58. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>

Zunzunegui-Díez, S. (2018). *Historias de España: De qué hablamos cuando hablamos del cine español*. Shangrila.