



COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug



COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad
a la era digital

TOMO I

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
(EDS.)

COMUNICAR LA ARQUITECTURA
del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

Comisión Organizadora

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

Comité Científico

- Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
- Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
- Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
- Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
- Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
- Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
- Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
- Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
- Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
- Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
- Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
- Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
- Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
- Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
- Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
- José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
- Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
- Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
- Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXIII
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES.	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFÍAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD . . .	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, Maria Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magide	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Matteo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

“MUSEOS” DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENEZIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE “SIN” ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
“ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL”: RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Muncio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) . . .	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE <i>ARQUITECTURA</i>	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Orero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
<i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020</i>	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD</i>	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937	1165
Cristina López Uribe	
THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY	1183
Fabio Mangone	
SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN</i> (1897-1908)	1191
Pilar Morán-García	
THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY	1205
Vincenzo Moschetti	
DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
REVISTAS COLEGIALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD	1271
José Manuel Pozo Muncio	
CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i>	1285
Alice Pozzati	
LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i>	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING	1329
Ugo Rossi	
ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING	1341
Michela Rosso	

ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV	1393
Mario Sánchez Samos	
MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i>	1417
Pooja Sastry	
COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY	1427
Massimiliano Savorra	
MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER	1453
Erica Sogbe	
EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA	1471
Diego Toribio Álvarez	
EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980)	1483
Horacio Enrique Torrent	
LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA	1495
Jorge Torres Cueco	
OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID	1511
Alejandro Valdivieso	
LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO	1523
Ruth Varela	
LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
MANIERISMO <i>ON STEROIDS</i>: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1565
Serafina Amoroso	
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE	1587
Giuseppe Gallo	
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
<i>CREAFAB APP</i>: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO <i>DIGITAL SAMOS</i>	1627
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA	1639
Ángela Marruecos Pérez	
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1649
Paolo Mellano	
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA	1661
Patricia Méndez	
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL <i>MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000</i>	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

Cartografías cinematográficas: los descampados del cine Quinqui

Cinematographic Cartographies: The Open Spaces of the *Quinqui* Cinema

UBALDO GARCÍA TORRENTE

Universidad de Granada, ubaldo@ugr.es

Abstract

El cine cartografía la mente de los personajes y también los espacios que habitan, registrando su dimensión menos elocuente. Esos espacios, pasados por el filtro perceptivo, personal e intransferible de los realizadores y devuelto a la pantalla, dan como resultado un paisaje que, como ocurre en la pintura, la literatura o la música, es capaz de trascender la sala oscura para formar parte del imaginario colectivo de una sociedad. El Neorrealismo italiano logró dar forma a uno de los paisajes más originales, elocuentes y fascinantes de la historia del arte: el descampado. Décadas después, el cine Quinqui recogería aquel testigo, incorporando la dimensión nómada a personajes y territorios, abriendo una senda que cambiaría definitivamente la percepción del paisaje. Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde solo cuentan los sucesos que depara el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar.

The cinema maps the mind of the characters and the spaces they inhabit, registering their less eloquent dimension. These spaces, passed through the perceptive, personal and non-transferable filter of the filmmakers and returned to the screen, in form of a landscape that, as occurs in painting, literature or music, can transcend the dark room to become part of the collective imagination of a society. Italian Neorealism managed to shape one of the most original, eloquent and fascinating landscapes in the history of art: the wasteland. Decades later, *Quinqui* cinema would take over, incorporating the nomadic dimension to characters and territories, opening a path that would definitively change the perception of the landscape. Liquid space without objects or objectives, where only the events along the way count and the vertigo of action, the perpetual agitation is found without looking for it.

Keywords

Descampados, cartografía, cine Quinqui, paisaje, periferia
Wasteland, mapping, *Quinqui* cinema, landscape, fringe

Introducción

El Neorrealismo Italiano sentó las bases de una nueva ética y estética cinematográfica y con ello la forma de percibir el mundo herido que dejó la Segunda Guerra Mundial. La estela de aquel cometa iluminó el universo de la imagen con una iconografía que se convertiría en referente de una sociedad avocada a reinventarse. Surgieron nuevos paisajes al colocar la cámara en los territorios arrasados por las bombas, en los agujeros insalubres donde malvivían millones de seres humanos y en aquellos espacios, ni ciudad ni campo, que se fueron transformando para reconstruir un mundo que, definitivamente, había desaparecido.

Fue el descampado cinematográfico el que tendría mayor recorrido, convirtiéndose en un recurso fílmico cargado de “valores y sentimientos”¹, que fueron mutando para adaptarse a las distintas circunstancias de ese constructo social que surge del desequilibrio individual, colectivo y territorial. El cine Realista hecho en España retomó buena parte de las claves estéticas del italiano, pero no sería hasta décadas después, derogada la ley de censura con la llegada de la democracia, cuando germinaría, en paralelo al destape, un nuevo lenguaje que cambiaría su discurso narrativo, perfilando un paisaje estético y sentimental que quedaría para siempre en la retina de varias generaciones. Un género al que el público y la crítica bautizaron con el nombre de cine Quinqui.

Hacia un nuevo género

La primera película española que lograría liberarse de la obligada marca moralizante de base cristiana, tan arraigada en el cine Realista de los 40 y 50 del siglo pasado, lleva por título *Los golfos* (1960) de Carlos Saura. En su versión original presentada en Cannes², el joven realizador da un salto generacional fijándose en los hijos de aquellos primeros emigrantes que, tras la Guerra Civil Española, abandonaron masivamente el medio rural para establecerse en las periferias urbanas. La ciudad para ellos ya no es un enigma indecifrible. Dominan sus códigos relacionales y sus límites difusos, más que una traba, será un estímulo permanente. Paisaje físico y social donde se desenvuelven con soltura. Piratas modernos que encuentran en su indefinición, el medio ideal donde imponer sus propias reglas (fig. 1).

Rodada, como la mayoría de las películas neorrealistas y realistas, en escenarios reales, Saura fotografía *La Elipa*, el Paseo de la Chopera o el Rastro madrileños, de forma tan descarnada que hace desaparecer cualquier huella moralista o castiza tan recurrente en la época.

¹ Joan Nogué, “Introducción”, en *La construcción social del paisaje*, ed. por Joan Nogué (Biblioteca Nueva, 2009).

² La versión proyectada en los cines españoles suprimió parte de su metraje original para salvar la censura.



Figura 1. Fotograma de *Los golfos* (Carlos Saura, 1960).

Quinquis. Neonomadismo urbano

El cine Quinquí, debutó oficialmente con la película *Perros callejeros* (1977), a la que seguirían títulos como *Perros callejeros II. Busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes del Torete* (1980), trilogía dirigida por José Antonio de la Loma, seguidos por *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984) de Eloy de la Iglesia. Si bien estos dos directores y estas siete películas suelen considerarse el núcleo duro del género, otros títulos y otros directores se fueron sumando al reto, aunque con resultados desiguales. Cabría resaltar algunas películas que elevaron sustancialmente la calidad del género incorporando guiones más elaborados, una mayor complejidad en la trama o una fusión interesante y prometedora con otros géneros, pero, precisamente por ello, sin su pureza. *Maravillas* (1980) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, *Yo, "el Vaquilla"* (1985) de José Antonio de la Loma, *La estanquera de Vallecas* (1987) de Eloy de la Iglesia o *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El lute II: mañana seré libre* (1988), ambas de Vicente Aranda. Rindiendo culto al género, inauguran el nuevo siglo títulos como *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa, *El Bola* (2000) de Achero Mañas o *7 Vírgenes* (2005) de Alberto Rodríguez.

Hundiendo sus raíces en el Neorrealismo Italiano el cine Quinqui desarrolla un lenguaje propio inequívoco. Asociado temporalmente a la transición democrática que va desde la muerte de Franco hasta mediados de los 80's, recoge el testigo de otros géneros como el cine policíaco norteamericano, el spaghetti western de los 70's y especialmente la filmografía de bandoleros españoles que tanto éxito tuvo en cine y televisión. Próximo a las figuras literarias y folletinescas que componen el imaginario español más reconocibles, el quinqui –no demasiado alejado del pícaro del Siglo de Oro– era un forajido o un bandolero moderno que se convertía en héroe gracias a una mezcla de nobleza y cercanía, destreza, valentía, gallardía, gusto por la aventura y el riesgo. Un delincuente tolerado y comprendido por el público.

Recoge, transformándolos, sus espacios de referencia. A la muerte de Franco, los jóvenes realizadores encontraron el momento idóneo para hacer un retrato crítico de la generación que sucedió a aquella otra que a duras penas, durante la excesivamente larga y dolorosa postguerra y el desarrollismo de los 60, habían logrado hacerse con un piso en las periferias de las grandes ciudades. Una generación de adolescentes que vivía en aquellos barrios, en cuyos exiguos espacios del habitar cotidiano sólo encontraba cierto alivio en los amplios espacios de esponjamiento que se abrían alrededor de aquellos bloques de pisos. Unos espacios que eran el escenario natural de los primeros juegos de niños, de las aventuras en pandilla, del primer cigarrillo a hurtadillas o del despertar al sexo, pero que la desidia y la falta de mantenimiento, los hacía colapsar. Deteriorados, abandonados por las administraciones y carentes de todo tipo de servicios, los barrios eran el caldo de cultivo para la delincuencia de pequeña factura no organizada con la que suplir las carencias económicas del desempleo.

Con el primer color de la televisión, la imagen de las áreas residenciales de las ciudades que los muchachos podían ver en las series americanas más populares contrastaba fuertemente con el ambiente de los barrios de la periferia. Si sus padres habían progresado pensando que “el trabajo ennoblece”³, ahora todo era distinto. El paro y las drogas dejaban a una generación sin futuro. La delincuencia parecía ser la única salida, generando un estado de alarma generalizada que recogía el título de la película *Miedo a salir de noche* (1980) de Eloy de la Iglesia.

Si la Movida, que se iba gestando al unísono, tenía como espacio natural de referencia los núcleos urbanos consolidados, lo quinqui fermentaba en la periferia. Un feudo cerrado, territorio sin ley, fruto, según la prensa, del desarraigo y la marginalidad. Pero ni aquellos escenarios, ni los propios adolescentes, eran lugares sin raíz. Esta segunda generación había echado raíces en ellos y se consideraban sus dueños. El pueblo de procedencia quedaba ya lejos, era un referente familiar más que una realidad palpable. “¡Que le den por culo!” decía Pablo -José Antonio Valdelomar- refiriéndose al pueblo donde nació⁴. El barrio era su realidad y sus exteriores habían pasado de ser el territorio inconcreto del Neorrealismo, a verdadero campo de maniobras, refugio y escondite de malhechores como los llamaba

³ Vittorio de Sica, *Miracolo a Milano* (1951).

⁴ Carlos Saura, *Deprisa, deprisa* (1981).

la prensa. Los jóvenes se identificaban tanto con ese espacio que era imprescindible en la trama de las películas.

Como en el cine Neorrealista, actores y escenarios debían ser auténticos, crudos, para dejar constancia de la realidad social. Los protagonistas eran en su mayoría delincuentes reales cuyas vidas y obras servían en muchas ocasiones de base para el guion, y los escenarios eran los que habitualmente habitaban. El género demandaba veracidad y con ella esa sensación de rechazo y atracción. Directores y guionistas lograron convertir a aquellos golfos en héroes, cuya popularidad traspasó rápidamente las pantallas. La identificación entre el adolescente y su entorno debía ser comprendida por el espectador para justificar las razones de sus actos delictivos y como contrapunto sentir rechazo hacia las víctimas, las autoridades o la misma policía. Los causantes de la marginalidad. Pero aquí entraban en juego otros factores y otros métodos narrativos y estéticos. El velo religioso o las cuestiones morales del Neorrealismo habían desaparecido como principio rector de sus actos, a pesar de que en los guiones continuaba la idea de culpabilidad, redención y denuncia (fig. 2).



Figura 2. Fotograma de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981).

Pero a pesar de que los discursos, entre victimistas y moralizantes, propios del Neorrealismo, continuaban siendo muy recurrentes en el cine Quinqui, lo cierto es que como hecho estético era radicalmente novedoso. Surgió la dimensión nómada de sus protagonistas y con ello, una nueva lectura del espacio y del tiempo cinematográfico.

Según el diccionario de la RAE la palabra quinqui es un acortamiento argótico de quincallero: persona perteneciente a un grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como ambulante y persona que comete delitos o robos de poca importancia. Los quinquis o mercheros son un grupo nómada minoritario de origen desconocido dedicados tradicionalmente a los oficios de calderero, buhonero o quincallero. Generalmente sin territorio fijo, el grupo ha pasado desapercibido –aunque tuvo su momento de gloria en última etapa del franquismo por llenar las portadas de la prensa nacional con relatos sobre sonados actos

delictivos— disolviéndose lentamente en la sociedad sin dejar rastro (García-Egocheaga 2003). Desde ese momento, la palabra quinqui pasa a ser sinónimo de delincuente. Como explicaba el propio Eleuterio Sánchez, es su acomodo forzado a una forma de vida sedentaria la causante de tantos desequilibrios.

Siendo nómadas por tradición se nos ha obligado a convertirnos en sedentarios; siendo artesanos, nos encontramos en una sociedad tecnológica y hostil. ¿Qué iba a ser de nosotros, cuál sería nuestro destino? Fue precisamente esta ruptura brusca con nuestro pasado inmediato la que dio lugar a nuestra incapacidad para adaptarnos a un nuevo modo de vida y la que constituye la causa de la delincuencia quinqui.⁵

Según Bonilla, los quinquis son una sociedad patriarcal, pero, a diferencia de los gitanos, no tienen jefe, ni rituales complejos con los que marcar sus transiciones vitales y su código moral. Su condición nómada fue el origen de su exclusión (fig. 3).



Figura 3. Fotograma de *El Lute: camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987).

Aniquilada su forma de vida, la ciudad se convertía en un desierto donde errabundear, sin más objetivo que la autosatisfacción. Cortados los vínculos con sus progenitores, se desarrolló un fuerte sentimiento autorreferencial que los convertía en héroes de sí mismos. El Jaro llevaba tatuado su nombre en el brazo y con él la predestinación al final trágico, a la muerte por sobredosis o a ser alcanzado por una bala. Cine y realidad estaban brutalmente conectados. Los argumentos parecían sacados de las crónicas de sucesos o viceversa. Como advertía la carátula inicial de *Perros callejeros* “Todo lo que se cuenta en esta película sucedió en la realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta construir

⁵ Kristin Bonilla, “Las minorías étnicas. Los quinquis: últimos nómadas de España”, *Documentación social. Revista de estudios sociales y de sociología aplicada* 28 (1977).

una historia”⁶. Historias que se contaban en primera persona por sus protagonistas o interpretando a otros delincuentes reales. Robos de coches, atracos a mano armada, tirones, persecuciones, disparos, sexo evidente y consumo de drogas reales, eran sus medios y métodos de acción y argumento común de la larga serie de películas producidas en esos años. El resto era casi una cuestión estilística. Las escenas tenían lugar en los auténticos pisos diminutos, en las calles del barrio, en cárceles, reformatorios o comisarías y, lógicamente, en los exteriores amplios que son la mayor aportación a la cultura del paisaje cinematográfico: carreteras secundarias y descampados, tan ajenos para unos como el centro de las ciudades para ellos.

Alfeo y González de Garay, establecen cuatro espacios o paisajes característicos del género Quinqui: El descampado, el coche robado, la cárcel –o el reformatorio– y el cementerio⁷, a los que describen como no-lugares, en atención a la definición que hace Marc Augé para significar a los espacios de la transitoriedad, fruto de la sobremodernidad. No-lugar, según Augé, es el contrapunto al lugar o “el espacio [...] ocupado por nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan sus fronteras, señalan las huellas de las potencias infernales y celestes, la de los antepasados y espíritus que pueblan y animan la geografía íntima”⁸. Los espacios definidos por Alfeo y González no pueden considerarse como no-lugares en sentido estricto, pues para sus protagonistas son plenamente lugares. Se reconocen en ellos, defienden sus límites, su idioma o argot, su identidad, de la misma forma que el desierto es el lugar del nómada. La diferencia es que estos no lo poseen, sólo lo dominan. De ahí la extrañeza y repulsión que generan en el espectador.

Si los personajes y espacios del Neorrealismo eran sedentarios, los del cine Quinqui son nómadas, seres erráticos por desiertos infinitos. Como se apunta en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*⁹, espacios vacíos, inhabitables para muchos, de difícil orientación. La acción es continua, desenfadada, intensamente vibrante, solo jalónada por breves reposos en oasis de estancia limitada que, en cualquier caso, no son espacios sedentarios para ellos. “¿Y cómo te lo haces?, ¿dónde duermes?”, le pregunta a Jaro –José Luis Manzano– su hermano. “En portales, en bugas reventaos, o en la quelu de alguna puta”¹⁰, le contesta. No hay nada fijo, el espacio es cambiante, fugaz, transitorio. Una aventura infinita hecha de presente continuo. La ciudad, carente de referencias históricas, sociales o culturales no les impone limitaciones o códigos de comportamiento.

Imposible generar una cartografía de la acción. El mapa del desierto se crea a partir de sus desplazamientos, se registra directamente en la memoria y se organiza en función de las necesidades del instante.

⁶ José Antonio de la Loma, *Perros callejeros* (1977).

⁷ Juan Carlos Alfeo Álvarez, Beatriz González de Garay Domínguez, “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición”, *Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías* 8 (2011).

⁸ Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (París: Seuil, 1992).

⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2010).

¹⁰ Eloy de la Iglesia, *Navajeros* (1980).

El mapa nómada es un vacío en el cual los recorridos conectan pozos, oasis, lugares sagrados, terrenos aptos para el pasto y espacios que se transforman a gran velocidad. Es un mapa que parece reflejar un espacio líquido donde los fragmentos llenos del espacio del estar flotan en el vacío del andar y donde unos recorridos siempre distintos quedan señalados.¹¹

Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde sólo son importantes las empresas que depara el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar. Los objetos encontrados (robados) no se guardan ni se almacenan –todo peso es un lastre–, sino que se transforman en energía para continuar la marcha. No existe culto al objeto, la contemplación hedonista de lo bello, el valor de lo material. El objeto es un valor burgués. Los quinquís solo buscan libertad. “[...] estar libre, suelto, en casa, en la calle, donde me dé la gana”, dice El Torete –Ángel Fernández Franco– en *Perros callejeros*. Libertad entendida como movimiento espacial sin obstáculos. Vagar perpetuo. “Prefiero que me metas un tiro a que me metas en la cárcel”, dice Paco –José Luis Manzano– a su padre¹².

Esa actividad quinquí se impregna de las acciones deambulatorias y derivas proclamadas desde las vanguardias europeas del siglo XX y su definición antiartística. ¿A qué aspiraban, si no, los Futuristas intentando representar el movimiento? ¿qué eran los flujos en la ciudad del mañana para escapar de lo estable y concreto? ¿dónde cuajaron las escapadas Dadaístas por un París fuera de los circuitos habituales, procurando cuanto de banal y ridículo les ofrecía? ¿y las incursiones Surrealistas por la ciudad como si fuera la mente humana, intentando sustraer los valores del subconsciente urbano? ¿y la búsqueda Letrista de los efectos psicológicos que determinados ambientes –marginales, exóticos, caóticos, populares, atípicos... – producían en el individuo? ¿o la idea Situacionista de cambiar el mundo partiendo del Homo Ludens¹³? De un modo u otro, todos pretendían habitar cual nómadas una ciudad continua, sin fronteras, plena de situaciones inesperadas, donde lo importante fuera vivir con pasión sin poseer nada. Vagar sin parar, abandonados a la aventura y el intercambio lúdico. El cine Quinquí demostró que esas aspiraciones de laboratorio eran posibles, materializándolas en unos adolescentes a los que los objetos, el espacio, incluso su vida, dejaban de ser valores estables. La radicalidad consistió en hacer de todo juego. Una vida para vagar. “Es como cuando nos hacemos un buga. Estamos por ahí hasta que se nos acaba la gasofa ¿y luego qué?, protesta El Jaro. Pues a mí eso me enrolla que te cagas”¹⁴, contesta su compañero. El quinquí no tiene pasado ni futuro. Solo el vértigo del presente continuo.

El cine Quinquí propone cuatro categorías del paisaje: oasis, territorios de delito, espacios de reclusión y líneas de flujo, desplazamiento y huida.

¹¹ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

¹² Eloy de la Iglesia, *El pico* (1983).

¹³ Johan Huizinga, *Homoludens*, trad. por Eugenio Imaz (Buenos Aires: Emecé Editores, 1972).

¹⁴ Eloy de la Iglesia, *Navajeros* (1980).

Oasis

Con origen en el cine Neorrealista, estos territorios son los encargados de transmitir la idea de amabilidad espacial. Lugares asociados al binomio barrio-descampado. Positivo y negativo urbanos, lleno y vacío complementarios. Sin el descampado, el barrio perdería toda referencia para fundirse en la ciudad normada. La visión externa, ajena, burguesa, contrasta con la de los protagonistas, siempre intimista y cercana. Los realizadores sitúan al espectador frente a la trama acentuando la idea de marginalidad y vulnerabilidad, exclusión, rechazo y abandono. Una mirada moralista sobre el espacio trazada con planos largos y lentos barridos continuos, complementada con una voz en off que ofrece justificaciones y demanda responsabilidades, acentuando la incomodidad del que observa. La mirada cercana, por el contrario, se fija con planos medios y cortos. La textura moral insiste en la inocencia de unos adolescentes avocados al fracaso.



Figura 4. Oasis. Fotogramas de *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).

Los oasis son espacios comodín que se adaptan a los tiempos de la acción: reunión y reposo, refugio, escondite, centro de operaciones, fomento de vínculos, consumo de drogas, etc. Lugares de referencia, dominio e identidad. Espacio común con lenguaje propio y límites difusos. La ausencia de diseño y programación, su aspecto descarnado y rudimentario, la falta de referencias arquitectónicas y urbanísticas precisas, repelen al burgués y atraen al marginal en tanto que posibilita el ocultamiento, la invisibilidad. No son espacios vulnerables o frágiles, sino espacios sólidos, de cohesión y solidaridad.

El descampado define en términos espaciales la situación de sus protagonistas y viceversa. La película se convierte en un mapa psicogeográfico que define “los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”¹⁵, al tiempo que el descampado se va construyendo con cada una de sus acciones.

El cine Quinquí ligará el oasis a edificios abandonados, resquicios de infraestructuras o áreas industriales.

¹⁵ Internationale situationniste, “Définitions”, *Internationale situationniste* 13 (1958).

Territorios del delito

A diferencia del binomio oasis-descampado, los territorios del delito forman parte de la ciudad normada: los centros de poder, las áreas de habitación burguesa. El territorio que repudia al quinqui: parques, bibliotecas, teatros, centros deportivos, áreas comerciales, zonas turísticas, bancos, iglesias. Desde la perspectiva quinqui, la ciudad no es un ente único estructurado y homogéneo, sino islas dispersas entendidas como áreas de oportunidad delictiva. Archipiélago de distintas intensidades, flotando sobre una trama inútil para el imaginario quinqui. “Soy Juan José Moreno Cuenca, aunque todos me llaman Vaca o Vaquilla. Ya lo ven, nací a este otro lado de la sociedad y nunca pude, o nunca supe, pasar al otro”¹⁶.



Figura 5. Territorios del delito. Fotogramas de *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Los últimos golpes del Torete* (José Antonio de la Loma, 1980).

Las acciones delictivas persiguen el violentamiento del espíritu sedentario y la desestabilización del poder. Para llevarlas a cabo es necesario un arma, usadas por el quinqui en un contexto lúdico y emocional que impregna el territorio y atrae al espectador, para convertirlo en cómplice.

Espacios de reclusión

Los espacios de reclusión son fundamentalmente tres: el cuartelillo o la comisaría de policía, el reformatorio y la cárcel. La escuela o el colegio no son espacios quinquis. Todos ellos devienen en espacio lúdico. El quinqui tiene un código de honor reducido, pero intenso y la libertad es una forma de vida, no un código. Consiste en la necesidad perentoria de ejecutar movimientos espaciales y territoriales sin restricción. Cuando esta queda restringida, solo importará escapar. No tratará de cumplir la pena impuesta por corta que sea, o de redimirse para conseguir la adecuada adaptación social. Si oasis y territorios del delito son desiertos urbanos, áreas de libertad, las zonas de reclusión son su antítesis. No son ni lugares ni no-lugares para el quinqui. Espacios estructurados de disciplina moral y espacial. “Déjame, José. No voy a volver”¹⁷, dice Tano –Juan José Ballesta– a su hermano cuando lo conduce de

¹⁶ José Antonio de la Loma, *Yo, “el Vaquilla”* (1985).

¹⁷ Alberto Rodríguez, *7 Vírgenes* (2005).

nuevo al reformatorio. No querer volver es una manera de volver, piensa el sedentario, pero el quinqui no tiene futuro, solo presente.



Figura 6. Espacios de reclusión. Fotogramas de *Perros callejeros* (Eloy de la Iglesia, 1977) y *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984).

Líneas de flujo, desplazamiento y huida

Las líneas de flujo y huida son espacios de transición y movilidad. Para la mirada ajena, son no-lugares según las directrices marcadas por Augé, pues cumplen con ser no identitarios, no relacionales y no históricos. Lugares funcionales que no presuponen ningún tipo de arraigo individual o colectivo. Sin embargo, hay una importante diferencia de percepción en la que entra en carga las diferentes componentes psicogeografías, señaladas por el Situacionismo. Según Alfeo y González, para los habitantes de la ciudad regular, estos territorios son un medio para alcanzar un fin, para ir de un lugar a otro, mientras que para el quinqui, este espacio es un fin en sí mismo, sin ningún objetivo prefijado. Espacio de diversión en forma de prácticas automovilísticas, huidas o persecuciones. Prácticas ilegales que producen fuertes descargas de adrenalina, base sobre la que se sustenta el género. El quinqui depende de sus facultades físicas, del conocimiento del medio y de su pericia al volante. Es un artesano de la conducción, cuyas fórmulas inventa según las circunstancias y las presiones externas. El hecho de caminar, correr, circular, es una deriva sin principio ni fin más allá del final de la secuencia fílmica. El eterno vagar del nómada que hace suyo y crea paisaje al recorrerlo. Sin transformarlo, sin necesidad de re-construirlo.

El andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por “paisaje” el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico¹⁸.



Figura 7. Líneas de flujo, desplazamiento y huida. Fotogramas de *Perros callejeros* (Eloy de la Iglesia, 1977). *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981).

¹⁸ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

Cartografía quinqu

Un mapeado quinqu con las categorías espaciales del género, sería semejante al mapa psicogeográfico propuesto por Guy Debord: *La Guide Psychogéographique* de París, donde la estructura urbana quedaba sustituida por islas flotantes sobre el vacío del papel y flechas o líneas de flujo que enlazan espacios de referencia y sirven de orientación. La ciudad así entendida pasa a convertirse en una experiencia subjetiva que entra en carga con el acto vivencial y pasional al recorrerla. Cada desplazamiento genera distintas intensidades de afecto. Las islas son las unidades compactas de reconocimiento: oasis, territorios del delito y espacios de reclusión, mientras que las flechas representan las líneas de flujo y huida, entendidas como derivas o “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia”¹⁹.

La diferencia fundamental con la propuesta psicogeográfica del archipiélago de Debord, de ahí su valor diferencial, es que en la propuesta de Debord, cada isla era un espacio sedentario homogéneo y definido, mientras que en el mapa quinqu, estas tienen la misma intensidad variable. Espacio nómada construido y destruido en cada acción.

Conclusiones

Si los personajes y espacios del Neorrealismo Italiano fueron sedentarios, los del cine Quinqu incorporarán la dimensión nómada al territorio. Seres erráticos recorriendo desiertos ignotos. Espacios vacíos de difícil orientación donde la acción es continua, desenfrenada, intensamente vibrante, jalonada por breves reposos en oasis de estancia limitada. Una secuencia de presente continuo. La ciudad reglada carece de referencias históricas, sociales o culturales y, por tanto, es incapaz de imponer limitaciones o códigos de comportamiento. La única cartografía capaz de registrar el universo quinqu surgirá de sus propios desplazamientos, en función de las necesidades del instante. Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde solo cuentan los sucesos que depara el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar.

El Torete (1980), resume su estado: la libertad es “estar libre, suelto, en casa, en la calle, donde me dé la gana”. Movimiento espacial sin trabas, errabundeo sin límites.

El paisaje Quinqu es, más allá del situacionista, un vagar perpetuo que solo puede frenar la muerte.

¹⁹ Internationale situationniste, “Définitions”, *Internationale situationniste* 13 (1958).



S O B
R E -
L A B



UNIVERSIDAD
DE GRANADA