

ÁLVARO E. OLAIZ:
“Cine Quinqui”, injusticia
y ciudad



Resumen: Desde su nacimiento, el cine ha dirigido su mirada a la ciudad desde diversos puntos de vista. Así, intentaremos analizar la interacción entre construcción urbana y cine, buscando con la mayor objetividad posible la influencia y la responsabilidad que han tenido tanto la arquitectura como el urbanismo en la construcción de la ciudad y sus consecuencias en cuanto a la creación del arquetipo de ciudad imperante creado por el cine. Por medio del denominado '*Cine quinqui*', estudiaremos el crecimiento urbano y el fenómeno sociológico derivado del desarrollismo español de mediados del siglo XX. Los barrios que protagonizan estas películas, así como los que ocupan los límites urbanos de otras ciudades, surgen a partir del 'Plan de supresión del barraquismo', promovido por el régimen franquista en un intento de erradicación del chabolismo. Se edificarán numerosos polígonos en las periferias, de tipología urbanística de edificación abierta, con baja densidad, en larguísimas hileras y generalmente de una ínfima calidad de construcción, que fueron denominados inmediatamente por sus críticos como *barraquismo vertical*. Pero, ¿condiciona realmente el urbanismo los comportamientos sociales de sus habitantes?, o se retrata la ciudad por criterios estéticos como un personaje más, sin ajustarse en muchos casos a la realidad.

Palabras clave: Cine, ciudad, urbanismo, droga, desarrollismo

Abstract: Since their beginning, the films and cinema in general have looked to the city as inspiration from several points of view. In this text we will try to analyze the interactions between urbanism and films, exploring the influence and responsibility that architecture and urbanism have in the archetypal hegemonic city that is also the one that is re-created in films and cinema. Through the so-called '*Cine Quinqui*'* we will study, specifically, the urban growth and sociological phenomenon related with the Spanish economic development of the mid-Twentieth century. We have to consider that the neighborhoods that are co-protagonist in these "Quinqui films", are consequences from the '*Plan de supresión del barraquismo*' (an urbanistic plan the years when General Francisco Franco was the dictator of Spain, that aims to destroy all the informal buildings or slums from the city limits), help us to discover social relationships and influences from architecture in a generation's lifestyle. Also, we will see that one specific architecture is featured in "Quinqui Cinema": open buildings in the surrounding neighborhoods of city centers, with low density, in lengthy rows and generally a poor quality of construction (which were called immediately by critics as vertical slums). So let's question ourselves, through cinema: Does urbanism determines the social behavior of a city inhabitants?, and if so, urbanism in cinema has been only portrayed following aesthetic criteria, or has been used to explore its impact on reality and citizens?

* For now on "Quinqui films" or "Quinqui cinema"

Keywords: Cinema, city, urbanism, drugs, development policy

<http://dx.doi.org/10.20318/semiosfera.2016.3190>

SEMIO SFERA

Segunda época. Junio 2016. N°4

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

“CINE QUINQUI”, INJUSTICIA Y CIUDAD

ÁLVARO E. OLAIZ

Arquitecto

Fecha de recibido: 15/06/2015

Fecha de aceptado: 15/07/2015

121

No es necesario comentar, por obvio, que la arquitectura, y como derivación natural de ésta, la ciudad, son anteriores al cine¹. Pero sí podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que incluso antes del nacimiento de este último, la ciudad contaba ya con un marcado carácter cinematográfico, carácter a su vez premonitorio de lo que después derivaría en parte fundamental, si no indispensable, de la mirada fílmica. Así, podemos encontrar ejemplos como el de las catedrales góticas, encajadas entre las estrechas calles de la ciudad medieval, situadas siempre en pequeñas plazas que realzaban así su majestuosidad, creando un efecto cinematográfico desaparecido hoy en infinidad de ocasiones por culpa de los desastrosos *sventamentos*. La ciudad barroca, toda ella concebida como un gran decorado estudiado para ser recorrido por el visitante, o las magníficas perspectivas urbanas, creadas a partir de la apertura a mediados del siglo XIX de los grandes bulevares de París, promovida por Napoleón III y por el barón Haussmann. Así, tras la aparición del cine a finales de este siglo XIX, la arquitectura, y por supuesto la ciudad, se constituyen en un factor siempre presente en la pantalla cinematográfica.

El cine, a lo largo de su historia, ha dirigido su mirada a la ciudad desde muy diversos puntos de vista.² Ya en los años veinte del pasado siglo, la fascinación que las grandes ciudades suscitaron entre los cineastas de la época se vio reflejada en forma de numerosos films, las llamadas *sinfonías urbanas*, documentales con una mayor o menor dosis de experimentación, cuya trama estaba acotada en un espacio de tiempo que en la mayoría de los casos abarcaba las 24 horas de un día, y en donde se abordaba el análisis urbano desde una perspectiva más focalizada en la utilización del espacio público a partir de los diversos aspectos que conforman la vida cotidiana de las diferentes clases sociales que hacen uso de él. Aspectos como pueden ser el trabajo, la febril actividad urbana, el transporte, los restaurantes, el deporte, o el ocio.

¹ *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro.* (Juan Antonio Ramírez, edit. Alianza forma 1993)

² *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano.* (Stephen Barber, edit. GG 2002)

SEMIOSFERA

Segunda época. Junio 2016. N°4

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

Aun a riesgo de caer en el exceso de pasión a la que esta mirada fascinada pueda conducirnos, tratemos de ahondar en la imagen con que se le ha dotado a la ciudad en el discurso fílmico. Analicemos pues la interacción entre la construcción urbana y el cine, buscando con la mayor objetividad posible la influencia y la responsabilidad que han tenido tanto la arquitectura como el urbanismo en la construcción de la ciudad y sus consecuencias en cuanto a la creación del arquetipo de ciudad imperante en el cine de nuestros días.

La imagen de la ciudad a través del Cine.

El cine es uno de los medios más idóneos de los que podemos valernos con objeto de enriquecer la percepción de la relación entre el espacio y el tiempo de la ciudad, gracias a su diversidad de enfoques. También podemos valernos del cine, aunque con muchas reservas, como herramienta de análisis en todo lo referido a la historia y la evolución de la construcción urbana, aunque se debe calibrar lo más objetivamente posible, intentando dejar de lado ciertas visiones negativas que el cine se ha encargado de estandarizar, la influencia y la responsabilidad que la arquitectura y el urbanismo pueda tener en la construcción de la imagen de la ciudad. Pero, ¿Por qué el cine ha terminado haciendo incidencia tan profusamente en el carácter amenazante y despersonalizado, en el vértigo y la fragmentación que la modernidad imprime a la vida cotidiana en la ciudad? Es posible que a causa de que el cine surgiese recién consolidada la revolución industrial, y en parte como consecuencia de ella, facilitase sobremanera este brusco cambio de la percepción sobre la ciudad en el imaginario colectivo. No cabe duda de que este cambio está indisolublemente unido al fenómeno de la emigración masiva del campo a la ciudad, con los problemas de desarraigo que ello supuso. Sin embargo, conviene no olvidar el origen de la ciudad a partir de la necesidad del hombre de asociarse para poder sobrevivir y protegerse de los múltiples peligros que acechaban en la, hasta ese momento percibida como naturaleza hostil. Los primeros poblados, las grandes ciudades de las primeras civilizaciones, y más tarde la ciudad medieval amurallada fueron sobre todo ciudades refugio, y como tal fueron percibidas por todos. No es hasta la llegada del fenómeno de las grandes migraciones del campo a la ciudad para cubrir las grandes demandas de mano de obra de las fábricas, en que esta percepción se invierte. En infinidad de películas ambientadas en la edad media, podemos observar cómo se abandonaban los arrabales en busca de la seguridad que la ciudad ofrecía. Sin embargo, en gran cantidad de filmes ambientados ya durante la revolución industrial o en épocas posteriores, desaparece por completo esta percepción positiva y la imagen de la ciudad se vuelve amenazante, tornándose en el símbolo de todos los vicios y perversiones. Así, el cine, de manera unilateral y tendenciosa modifica su mirada, estigmatizando ciertos estilos arquitectónicos y ciertas tipologías urbanísticas. Una mirada beligerante que nos presenta el campo y el mundo rural como una arcadia feliz, equivalente de honradez, sencillez y modestia,

enfrentado a la ciudad y lo urbano como sinónimo de hipocresía, artificialidad y depravación. Tanto es así que podemos asegurar, sin temor a equivocarnos, que la percepción de la ciudad sería muy diferente sin la gran influencia que sobre ella ha ejercido y todavía ejerce el cine.

Además de las miradas analíticas hacia la ciudad que podemos encontrar en las *sinfonías urbanas* de principios del siglo XX anteriormente citadas, existen unos cuantos ejemplos más, tanto cine documental como cintas de ficción, producidos a todo lo largo de la historia del cine³ cuyo argumento principal se centra en la ciudad. Conforme el cine ha ido desarrollándose en el tiempo, han ido surgiendo infinidad de movimientos o subgéneros que, en general, se identifican con unas temáticas concretas. El cine negro, o las películas que han abordado temáticas sociales en las que se ha visto reflejado el mundo del trabajo, el desarraigo y las luchas de clase, han contado siempre con la ciudad no solo como un decorado en el que se desarrolla la trama, sino como otro personaje más, en bastantes ocasiones mucho más importante que cualquiera de ellos. A su vez, en la mayoría de los casos, cada género cinematográfico se hace reconocible no solo por su temática, sino también por la unidad narrativa y conceptual creada entre los personajes y los ambientes en los que estos se mueven en el desarrollo de la trama. Cada género ha establecido sus propios códigos visuales, sus propios conceptos, e incluso su propia moral, creando sus propios ambientes y su arquitectura. Aunque en lo referente a esta, también podría decirse a la inversa, la arquitectura y los ambientes que de ella derivan marcan y dirigen a su manera la percepción del espectador a la hora de consumir cada género cinematográfico.⁴

Pero la ciudad, además de ofrecer sus espacios más singulares como escenarios principales donde se desarrolla la acción de las ficciones cinematográficas, puede reflejar también su historia y los conflictos más característicos vividos en ella⁵. En este aspecto, Barcelona y Madrid, ciudades sobre las que centraremos más adelante el foco, son dos privilegiadas pues en este devenir histórico en el transcurso del siglo XX aparecen representadas en numerosas películas, a través de las cuales podemos seguir la transformación física del paisaje urbano que se constituye también en valioso testimonio de su evolución social e histórica. Entre los sucesos más importantes reflejados en todos estos filmes rodados de los que son protagonistas, encontramos los movimientos obreros y anarquistas de finales del siglo XIX, la guerra civil, la supervivencia durante la posguerra, el éxodo del campo a la ciudad en busca de oportunidades, los problemas de vivienda que ello supuso, y la violencia y delincuencia juvenil durante los ochenta. Una violencia esta última, retenida durante cuarenta años dictadura, y que surgió de manera repentina en los suburbios de aquellas ciudades de los años 80. Lugares en donde se hicieron más evidentes los desequilibrios sociales que los

³ *Los espacios de la ficción: La arquitectura en el cine. Umbrales de la metrópoli.* (Vicente J. Benet, edit. Iseebooks 2008)

⁴ *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro.* (Juan Antonio Ramírez, edit. Alianza forma 1993)

⁵ *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine.* (Jorge Gorostiza, edit. COAC. 2007)

gobiernos de aquellos años de transición a la democracia, más preocupados por otras cuestiones, no se ocuparon resolver hasta bastantes años más tarde.

Sin embargo, aparte de la pesimista visión de la ciudad de estos géneros anteriormente comentados, existen algunas películas de mediados o finales del siglo pasado; *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni. 1964), *Roma* (Federico Fellini. 1972), *Caro diario* (Nanni Moretti. 1993), *En construcción* (José Luis Guerín. 2001) entre otros muchos, que nos invitan a repensar ciertas ideas sobre la relación entre la ciudad real y el cine. Por otro lado, gracias al cine, ya no es necesario viajar para conocer una ciudad. Conocemos Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, París, Viena, Roma, Londres, Lisboa, Berlín, Nápoles, Tokio, Hong Kong, Pekín, y muchas más, por las películas que se han rodado en ellas. En cambio en otras ocasiones la ciudad es mostrada como la máquina de habitar que propuso Le Corbusier y el movimiento moderno. Así, aunque resulte paradójico, es mucho más reconocible el París de *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), reproducido por completo en los plató de la MGM en Hollywood, que el de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Jean-Luc Godard, 1967) rodado en localizaciones reales en la *banlieue* de La Courneuve. En este último caso, a pesar de la fuerte presencia visual de los grandes bloques de viviendas, la urbe se diluye. Se nos muestra irreconocible, y así, bien podría tratarse del extrarradio de cualquier otra ciudad del mundo. Por el contrario Billy Wilder, sin otro recurso que la utilización del arquetipo urbano parisino, creado e impuesto a su vez al espectador por el cine, consigue ubicarnos en la capital francesa sin temor a equivocarnos. En una perfecta mezcla de los dos ejemplos, encontramos al director italiano Nanni Moretti, que ejerciendo de protagonista en su película *'Caro diario'*, recorre montado en su moto Vespa, a modo de búsqueda, diferentes barrios de Roma, tanto suburbios como algunas zonas turísticas famosas y por tanto perfectamente identificables, para terminar en el lugar donde fue asesinado Pier Paolo Pasolini. Precisamente Pasolini, que con la recurrente utilización en su filmografía de esos espacios desurbanizados y descontextualizados, situados siempre en el límite de las ciudades (los descampados), fue uno de los directores que mejor supo captar las posteriores consecuencias sociológicas que acarrearía este incontrolado desarrollo urbano. Unos límites de las ciudades en los que más adelante, se ubicaron los polígonos de viviendas construidos para el realojo de ciertos colectivos humanos provenientes a su vez de otros límites urbanos. Podría afirmarse que en este tipo de operaciones urbanísticas, por omisión, el descampado se constituyó en sustituto de la plaza pública como núcleo principal, espacio único en realidad, donde poder llevar a cabo las relaciones entre los vecinos, con los problemas sociales que de ello derivó.

El 'cine Quinqui'.

Mencionado e introducido ya el descampado en nuestro discurso, y afinando la puntería, Películas que caracterizaron una época que, aunque no muy dilatada en el tiempo, resultó fundamental para entender una atrasada sociedad española, recién salida de cuarenta años de dictadura, y sin preparación todavía para gestionar la modernidad. Este género (subgénero en opinión de algunos), fue bautizado por la prensa especializada de la época como *cine quinqui*, nombre con el que aún se le conoce. Aunque hubo varios directores que rodaron películas que pueden considerarse dentro del género, por encima de todos, debido al número de películas que rodaron, hay que destacar a José Antonio de la Loma, considerado el padre del *cine quinqui*, y a Eloy de la Iglesia. Cabe destacar también a Carlos Saura, que con su película *Deprisa deprisa*, si bien no exento de polémica, logro el Oso de oro a la mejor película en el *Festival Internacional de Cine de Berlín* en el año 1981.

Todos estos filmes intentaron investigar el fenómeno social que derivó directamente de los planes urbanísticos concebidos durante la década de los 60, y su responsabilidad en la construcción de todos aquellos polígonos de viviendas en los extrarradios de las grandes ciudades. Polígonos habitados por gran cantidad de jóvenes conflictivos, con patrones de conducta asociales, cuando no directamente antisociales, interpretándose a sí mismos en muchos casos, rodeados siempre de un entorno hostil, y en busca de una libertad intuida, pero desconocida aún en aquellos tiempos. Una irreflexiva búsqueda de libertad que derivó en una conducta rebelde e inconformista, y que acabó en la mayoría de los casos, con el mismo final que las películas por ellos protagonizadas. 'El Jaro' murió en un tiroteo en 1979 a los 16 años, 'El Pirri' de sobredosis a los 23 años en un descampado de la carretera de Vicalvaro a San Blas, José Luis Manzano a los 29, de sobredosis también y curiosamente en ese mismo descampado, 'El Torete' con 31, de SIDA. Aunque no solo ellos tuvieron trágicos finales, la droga también causó estragos entre algunos de los profesionales que intervinieron en aquellas películas, como fueron la conocida presentadora de televisión Sonia Martínez, fallecida a los 31 años, el cantante y actor Antonio Flores, a los 33, y el director Eloy de la Iglesia que acabó enganchado a la heroína. Todos ellos, excepto estos últimos, provenían de este tipo de barrios fruto de los desastrosos planes de urgencia social puestos en marcha en los años 60.

El *cine quinqui* abundó en localizaciones exteriores rodadas siempre en esos mismos barrios, el barrio de La Mina en Barcelona, el barrio de la Concepción, Vallecas o Villaverde alto en Madrid como ejemplos más destacados. Así, es el propio barrio y sus enormes edificios en hilera, el que se convierte de nuevo en otro personaje más del reparto, imprescindible en este tipo de cine de temática social, al cual imprime una poderosa personalidad. Cabe destacar

el hecho de que esta cuestión de las localizaciones exteriores⁶ se constituye en un tema recurrente en todo tipo de películas sobre el desarraigo y la delincuencia. No solo el *cine quinquí* se sirvió de la oportunidad brindada inconscientemente por aquellas actuaciones urbanísticas, también el cine europeo procedió de igual manera, pues desde el final de la segunda guerra mundial hasta la década de los 80 del pasado siglo, se produjo también el mismo fenómeno de la construcción de polígonos de viviendas en los extrarradios de las grandes ciudades. Así, barrios como Corviale en Roma, (*‘Et in terra pax’*. Matteo Botrugno, Daniele Coluccini. 2010), La Courneuve en París, (*‘Le Thé au harem d'Archimède’*, Mehdi Charef, 1985), Scampia en Nápoles, (*‘Gomorra’*, Matteo Garrone. 2008), o Heygate Estate en Londres, (*‘Harry Brown’*. Daniel Barber. 2009), entre otros, aparecen retratados también en el cine.

Así, tras el visionado de todas estas películas, y retomando de nuevo el tema del descampado, llegamos a la conclusión de que este se convirtió en el hábitat natural de un grupo de jóvenes, los ‘quinquis’ de extrarradio, anticipándose en varios años a las actuales tribus urbanas, un fenómeno social eminentemente urbano que, incidiendo aún más en el atraso de la sociedad española, existía ya desde los años 50 en el contexto europeo. El descampado supuso durante aquellos años un territorio propicio donde todos aquellos colectivos humanos excluidos de la sociedad impusieron su ley, y crearon, por decirlo de alguna manera, una sociedad paralela, con sus códigos de conducta y sus leyes propias. Una ley que el cine se encargó de elevar a la categoría de mito popular, creando un género que arrasó sobre todo en salas de barrio y en los incipientes videoclubes⁷. A pesar de su fugacidad, casi tanto como lo fue la vida de sus protagonistas y del fenómeno quinquí en sí, su duración podría establecerse entre 1977, año del éxito de *‘Perros callejeros’* (casi 2 millones de espectadores), y 1985, año del estreno de *‘Yo, el Vaquilla’*. Pero visto desde la perspectiva que nos da el tiempo, podemos considerarlo una herramienta imprescindible para analizar las transformaciones urbanísticas, sociales, políticas y económicas que azotaron la España de la transición.

Desde el punto de vista sociológico, el *cine quinquí* constituye un muestrario de iconos de la cultura española de barrio de la época. Tan importantes como los descampados, nos encontramos con el salón recreativo como símbolo lúdico pero también canalla de una nueva forma de ocio. Aquellos miserables lugares, poblados por los héroes locales, presididos por las legendarias máquinas de *petaco*, los *futbolines*, los billares, y las primeras máquinas de videojuegos (marcianitos para nosotros), *gominolas* y la venta de tabaco suelto, que sirvieron de conexión por primera vez en nuestro país a toda la generación de los 70 con la industria de la cultura juvenil

⁶ *La ciudad filmada como testigo de conflictos sociales y del devenir histórico.* (José Luis Sánchez Noriega, ISBN 978-84-695-5133-2)

⁷ *Los desarraigados en el cine español.* (Roberto Cueto, ISBN 84-8068-048-2)

en su contexto internacional⁸. Es posible que existan muchos otros filmes que ayuden a comprender la transición española en su conjunto, pero en contadas ocasiones encontraremos en ellos referencia alguna a las clases sociales más desfavorecidas. Como queda ya apuntado, el cine producido en esta etapa de la transición política española está más centrado en revisiones del pasado histórico, particularmente la posguerra y el franquismo, que en análisis del presente y de los conflictos que se están desarrollando, con los procesos de exploración y búsqueda de las libertades recién conquistadas, la consolidación de la democracia política y el aislamiento y disolución de los restos del franquismo. Se trata más bien de cintas con un exceso de referencias intelectualoides, que nada tenían que ver con la mayoría social de aquellos años, por lo que resultaban incomprensibles para la mayoría de la gente. Una sociedad compuesta en su mayor parte de obreros sin cualificación, muchos de ellos inmigrantes, en la que los universitarios con acceso a la cultura eran todavía una minoría reservada solo a las clases más favorecidas. Es por este motivo por el que el *cine quinquí* disfrutó del éxito de taquilla desde el mismo momento en el que fueron estrenándose sus películas. Su simplicidad narrativa, el abuso del argot de barrio, sus personajes tan populares y cercanos, sumado todo ello al protagonismo de aquellos barrios, perfectamente reconocibles para el habitante de extrarradio de cualquier otra ciudad, hizo que al quinquí de barrio se le observase a través de una mirada ambivalente convirtiéndole en una especie de mito que, al igual que los pistoleros del lejano oeste, despertan sentimientos encontrados, divididos a parte iguales entre la admiración, el respeto y el odio.

Otra de las cuestiones por las que el *cine quinquí* se constituye en una valiosa herramienta de interpretación de aquellos difíciles años, es que además se atrevió a traspasar ciertos límites que hasta ese momento habían sido respetados por la industria del cine. Fue la primera vez que el tema de las drogas y el sexo era tratado sin eufemismos ni elipsis, lo cual resultó novedoso y chocante por su manifiesta crudeza; los directores no tuvieron ningún reparo, más bien todo lo contrario, a la hora de mostrar con todo detalle el consumo de drogas, mostrando el proceso de manera casi didáctica.

La ciudad del 'cine quinquí'.

En 1977, José Antonio de la Loma, rueda la primera película de la trilogía, '*Perros callejeros*', a partir de los artículos periodísticos sobre las hazañas de una pandilla de chavales del barrio de La Mina y tras infinidad de entrevistas personales con sus protagonistas. '*Perros Callejeros 2*', (1979), y '*Perros Callejeros 3: Los últimos golpes del torete*' (1980), completarán la trilogía,

⁸ *La Película. Perros Callejeros.* (Marisa García Vergara, Valeria Bergallí, Marina Garcés, Deborah Fernández Beatriz, Preciado Eva Serrats, Archivo F.X. Pedro G. Romero)

en la que se narran las correrías de Juan José Moreno Cuenca 'El Vaquilla' y sus 'colegas', que curiosamente, por encontrarse este en la cárcel cumpliendo condena, tuvo que ser interpretado por Ángel Fernández Franco, 'El Torete'. La implicación del director llegó hasta el punto de llegar a ser su tutor legal, respondiendo de él ante los jueces, en un intento de que este rehiciese su vida. Como ya se ha mencionado anteriormente, las tres películas fueron rodadas en el mismo barrio de La Mina.

En 1980, Eloy de la Iglesia, el otro director emblemático del *cine quinquí*, rueda 'Navajeros', y en 1982, 'Colegas'. Ambos filmes fueron rodados en su mayor parte en el barrio de La Concepción de Madrid, así como en los descampados que en aquellos tiempos rodeaban las impresionantes edificaciones en hilera de la M-30 en tantas películas retratadas.

Tanto estos dos barrios como todos los que ocupan los límites urbanos de otras tantas grandes ciudades, protagonistas principales del *cine quinquí*, surgen a partir del 'Plan de supresión del barraquismo', promovido por el régimen franquista en un intento de erradicación del chabolismo. Así en 1961 se aprueba este plan que establece un modelo de intervención basado en la construcción de las Unidades Vecinales de Absorción (UVAs)⁹. Así se llevó a cabo la edificación de numerosos polígonos localizados en zonas periféricas, con baja densidad habitacional, tipología urbanística de edificación abierta modelo 'albergue', en larguísimas hileras y generalmente de una ínfima calidad de construcción. Estos polígonos fueron denominados inmediatamente por sus críticos como *barraquismo vertical*¹⁰.

A pesar de que el polígono de La Mina fue construido por el Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, y en contra de lo que mucha gente cree, el barrio de La Mina no pertenece a Barcelona capital, sino al municipio colindante de Sant Adrià de Besòs. La Mina fue creada en los años 70 a fin de acabar con los núcleos de infraviviendas más tristemente famosos del área metropolitana de Barcelona, a saber: Camp de la Bota, Pequín, la Perona, Can Tunis, Montjuïc... Pero al igual que en todas las actuaciones similares llevadas a cabo en otras localidades, la falta de inversión en equipamientos, la descoordinación de las actuaciones, unido todo ello al fuerte crecimiento de la tasa de paro, desembocan en que a mediados de los años setenta, la situación social del barrio sea compleja y frágil, llegando en ocasiones a ser insostenible¹¹. Otro de los factores destacables es el referido a la base social-antropológica, pues la altísima concentración de población conflictiva en un mismo núcleo urbano lo único que consiguió fue agudizar los graves problemas de inserción social ya existentes. A lo que hubo que sumar el que más de la mitad de la población activa se encontrase en situación de desempleo, con la tasa de analfabetismo más alta del país, y el importante volumen del tráfico

⁹ *Capitalismo y morfología urbana en España* (Horacio Capel, Edit. Libros de cordel, 1977)

¹⁰ *Capitalismo y morfología urbana en España* (Horacio Capel, Edit. Libros de cordel, 1977)

¹¹ *Barcelona contemporánea. 1856-1999*. (Varios, Edit. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona)

de drogas. El barrio fue proyectado por el estudio de arquitectura L35, basado en las teorías urbanísticas de Le Corbusier y su unidad de habitación como modelo tipológico para las edificaciones.

El barrio de La Concepción en Madrid, construido por el constructor José Banús durante los años 60, y diseñado por los arquitectos C. Fernández de Castro, F. Turell Moragas y L. Romero Requejo, fue concebido como una operación de realojo de las familias afectadas por los derribos necesarios para las obras de continuación del paseo de La Castellana hacia el noroeste. Basado también en las corrientes urbanísticas europeas del momento, muy influenciadas por las teorías de Le Corbusier, se construye un barrio en el que dominan los grandes bloques lineales que darán lugar a un fuerte rechazo por su urbanismo ‘alienante y deshumanizado’, según sus críticos. Al igual que el barrio de La Mina, y con una base social muy similar, se convertirá también en un foco de delincuencia.

Como ya se ha comentado, existen muchos casos similares al de estos dos polígonos en toda la península, y en la mayoría de las grandes ciudades europeas, en los que estas premisas tomaron carta de naturaleza, aunque solo algunos de ellos se hicieron tristemente famosos gracias al cine. Pero al igual que a los medios de comunicación de masas, después de todo es uno de ellos, al cine no se le puede hacer mucho caso pues, como se ha comentado ya también, se ha valido de la arquitectura como si esta fuera un personaje más, sirviéndose de ella en infinidad de ocasiones, sin importar la fidelidad o el reflejo de la realidad. Hemos recorrido mucho camino desde que el cine rodó las *sinfonías urbanas* hasta nuestros días, en el que la ciudad mostrada por el cine ya no tiene porque ajustarse a la realidad. Así, gracias a la fragmentación del montaje cinematográfico, y hoy en mayor medida gracias a los efectos digitales, es posible que el protagonista de una película ambientada en Los Ángeles descienda del tren en la Grand Central Station de Nueva York, salga y pasee por una calle de Los Ángeles y, finalmente entre en el edificio Bradbury, protagonista de infinidad de filmes, nuevamente de Nueva York, sin que la trama o la estructura se vean afectadas en lo más mínimo, sino todo lo contrario. Así, por ejemplo, aunque Charles Chaplin rodó *'Tiempos modernos'* (1936) íntegramente en California, no dudó en rodar bajo las grandes cristaleras opacas de la Grand Central Terminal de NY.

Una injusticia social, ¿una injusticia ficticia?

Lo cierto es que de estos ejemplos, entre otros muchos que se podrían haber citado, de filmes rodados en extrarradios, banlieus, suburbs o stadstrand, no todos se encuentran en la actualidad en las nefastas condiciones sociales que se muestran en las películas. El barrio de La Concepción en Madrid, Heygate state en Londres, La Mina en Sant Adrià del Besós, por diferentes causas, gozan hoy en día de una calidad de vida muy alejada de los acontecimientos

narrados en las películas. Es innegable de alguna manera la percepción de los vecinos de La Mina, de que el cine ha contribuido decisivamente en el proceso de su estigmatización, aunque a su vez, por paradójico que pueda parecer, también son conscientes de que asimismo ha ayudado a visibilizar sus problemáticas, y esta mala fama, aumentada por la 'lupa' del cine, ha contribuido decisivamente a que al final las administraciones busquen soluciones al problema. Como ya se ha comentado anteriormente, todos estos polígonos fueron construidos casi siempre en los límites físicos de la ciudad, generalmente para el realojo de grupos de población conflictiva socialmente la mayoría de los casos. Y además, en muchas ocasiones, fueron construidos incluso en el mismo lugar físico en donde existieron con anterioridad los asentamientos de barracas de los que provenían. Afectados siempre por todo tipo de infraestructuras urbanas (polígonos industriales, autopistas, ferrocarril...), barrios espacialmente aislados en los que la falta de urbanización y de equipamientos, o la pésima ejecución de las edificaciones se constituyó en el mayor de los problemas. Así que, aunque es cierto que el urbanismo que propuso el movimiento moderno se demostró erróneo, no deja de ser una injusticia que el cine y la sociedad en general haya culpado al 'pobre' Le Corbusier de todos los males que tuvieron que sufrir sus moradores. Después de todo, es de justicia recordar las grandes desigualdades sociales de aquellos años de principios del siglo XX, las infames condiciones de vida a las que se vieron sometidos ciertos grupos sociales, y que todos aquellos arquitectos, con una conciencia social que para sí quisieran muchos hoy en día, intentaron con mayor o menor fortuna, pero con toda su buena voluntad, acabar con aquellos desequilibrios. Si bien es cierto que abordando el problema de una manera excesivamente paternalista, un poco simplista si se quiere, visto desde nuestro punto de vista. Pero tampoco conviene olvidar que estamos en el siglo XXI, han pasado cien años desde entonces y... 'Después de visto todo el mundo es listo'. Así, estableciendo un paralelismo con el mundo del cine, podría ser comparable a esa gente que se ríe en las proyecciones del 'Drácula' de Tod Browning (rodada en 1931), porque a los murciélagos se le ven los hilos, olvidándonos del terror que aquellas películas provocaron en unos espectadores que carecían por completo de una cultura audiovisual que nosotros hemos ido adquiriendo durante estos mas de cien años de historia del cine.

Así, la práctica urbanística que hemos sufrido y, en cierto modo cuyas consecuencias vamos a seguir sufriendo, comienza a verse reflejada a en el mundo del cine en ciertos filmes como pueden ser; *'Spanish dream'* (Guillermo Cruz. 2008), con guión del arquitecto sevillano Santiago Cirugeda, o *'Casas para todos'* (Gereon Wetzel. 2012) con sus tremendas imágenes de las ciudades fantasma que nos ha tocado heredar de este absurdo urbanístico, y que pueden recordarnos a los fantasmagóricos poblados de las películas que reflejan los movimientos migratorios acaecidos durante la fiebre del oro de mediados del siglo XIX.

No sé, a pesar de ser un antiguo debate, esto acaba de empezar y hay muchas opiniones al respecto, pero yo creo que no se puede culpar únicamente al urbanismo y a la arquitectura de aquellos problemas, sino que más bien tienen su origen en la base socio-económica. Actualmente, con el paso de los años el barrio de La Concepción se ha convertido en un barrio residencial totalmente normalizado, incluido sin ningún tipo de problemas en la trama urbana madrileña, y en donde el grado de satisfacción de los vecinos es muy alto. El propio crecimiento de la ciudad ha hecho que sea absorbido por la trama urbana, urbanizados y dignificados todos sus espacios adyacentes y comunicado con el centro de la ciudad bien y rápidamente por líneas de metro y de autobuses, se ha convertido en un barrio más, ni mejor ni peor que otros tantos barrios Madrileños, con una vecindad integrada y completamente normalizada.

En lo que respecta al barrio de La Mina, tras los resultados obtenidos del análisis de los estudios previos encargados por el equipo redactor del 'Plan Especial de Rehabilitación', se llegó a la conclusión de que los cuestionados edificios de La Mina Nueva gozan de una envidiable salud estructural, y su calidad constructiva es excelente, por lo que ninguno de estos dos aspectos pueden utilizarse como argumento válido para la demolición completa del barrio que algunos pretendían. Y así mismo en conversación mantenida con el director del equipo redactor de dicho plan, Sebastián Jornet, y a partir de las entrevistas y reuniones con los vecinos y agentes activos del barrio realizadas durante su fase de exposición pública, en su inmensa mayoría se mostraron satisfechos con sus viviendas y con su barrio tal como se encuentran en estos momentos, mostrando únicamente su desagrado por la presencia y actividad de ciertos colectivos conflictivos relacionados con el tráfico de drogas. Lo que reduce los problemas del barrio a la base social. Y lo más importante, en ambos barrios, sobre todo en el barrio de La Concepción, los índices de delincuencia han descendido a niveles que entran dentro de los parámetros normales.

También contamos con el ejemplo del barrio napolitano de Le Vele D'Scampia, mundialmente famoso gracias a la impactante película '*Gomorra*', (Matteo Garrone, 2009). Aunque la situación sigue aún siendo socialmente insostenible tal y como aparece en la película, contamos con un valioso ejemplo que demuestra bien a las claras que la conflictividad social depende más del poder adquisitivo y de las perspectivas de futuro de la población que de la arquitectura en la que se habita. La urbanización 'Marina Baie des Anges', en Villeneuve Loubet, en la costa azul francesa, diseñada por el arquitecto André Minangoy, responde a unas características similares a Scampia, pero se trata de apartamentos para población de un altísimo poder adquisitivo, y situadas junto a un puerto deportivo, lo que demuestra que, salvo el rechazo que por cuestiones estéticas provoca en cierta población, la arquitectura no influye sobre los fenómenos sociológicos. Así mismo, es bien sabido también lo que en estos últimos tiempos ha significado en lo que respecta al status social vivir en urbanizaciones de chalets

adosados o viviendas pareadas, una tipología asociada en nuestro país al bienestar económico pequeño burgués. Sin embargo, la mayor parte de los personajes que protagonizan el cine de denuncia social inglés de los 80 y 90, dirigido por directores como Stephen Frears, Ken Loach o Peter Cataneo, habita en grandes suburbios de viviendas adosadas, rodeadas de amplios espacios verdes, típicos del urbanismo Británico. Aunque después de todo, y por mucho que se empeñe en mentir, consumido con las debidas precauciones, el cine siempre va a resultar una potente y útil herramienta para el análisis, podríamos llamarlo arqueológico, de la evolución social de las ciudades y de su arquitectura. Continuará...

BIBLIOGRAFÍA

- Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine. Umbrales de la metrópoli. Juan Antonio Ramírez, Vicente j. Benet, Carlos Martí Arís, Gema Fernández Hoya, Vicente Sánchez Biosca; Edit. See books.
- Gerardo Vera. Reinventar la realidad. Jorge Gorostiza; Edit. Fundación autor.
- La profundidad de la pantalla. Arquitectura +cine. Jorge Gorostiza; Edit. Colegio oficial de arquitectos de canarias.
- La arquitectura de los sueños. Jorge Gorostiza; Edit. Festival de cine de Alcalá de Henares.
- La escenografía en el cine. El arte de la apariencia. Félix Murcia. Edit. Fundación autor.
- La arquitectura en el cine de Hollywood, la edad de oro. Juan Antonio Ramírez; Edit. Alianza Forma.
- Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano. Stephen Barber, Edit. GG 2002.
- La ciudad filmada como testigo de conflictos sociales y del devenir histórico. José Luis Sánchez Noriega, ISBN 978-84-695-5133-2.
- Polígonos sin alrededores. Maria Rubert, Archivo F.X. Pedro G. Romero.
- Los desarraigados en el cine español. Roberto Cueto, ISBN 84-8068-048-2.
- La Pel·lícula. Perros Callejeros. Marisa García Vergara, Valeria Bergalli, Marina Garcés, Deborah Fernández Beatriz Preciado Eva Serrats, Archivo F.X. Pedro G. Romero.
- Barcelona contemporánea. 1856-1999. Varios, Edit. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona.
- Capitalismo y morfología urbana en España. Horacio Capel, Edit. Libros de cordel, 1977
- La escenografía. Cine y arquitectura. Santiago Vila; Edit. Cátedra.
- EUR è cinema, Laura Delli Colli; Palombi editori.
- La città e il cinema. Antonella Licata, elisa mariani – travi, Edit. Universale di architettura.
- La ville au cinéma. Encyclopédie. Thierry Jousse, Thierry paquot; Edit. Cahiers de cinéma.

FILMOGRAFIA

- Manhattan. EE.UU. 1920. Dir. Carles Sheeler, Paul Strand.
- Rien que les heures. Francia. 1925. Dir. A. Cavalcanti.
- Berlín, sinfonía de una gran ciudad. Alemania. 1927. Dir. Walter Ruttmann.



Twenty-Four Dollar Island. EE.UU. 1925-1927. Dir. R. J. Flaherty.
 Menschen am Sonntag. Alemania. 1929. Dir. Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer.
 El Hombre con la cámara. URSS. 1929. Dir. Dziga Vertov.
 A City Symphony. EE.UU. 1930. Dir. Herman Weidenberg.
 Á propos de Nice. Francia. 1930. Dir. Jean Vigo.
 Autumn Fire. EE.UU. 1931. Dir. Herman Weidenberg.
 A Bronx Morning. EE.UU. 1931. Dir. Jay Leyda.
 City of contrast. EE.UU. 1931. Dir. Irving Browning.
 Drácula. EE.UU. 1931. Dir. Tod Browning.
 Kuhle Wampe. Alemania 1932. Dir. Slatan Dudow y Bertolt Brecht.
 All men are enemies. EE.UU. 1934. Dir. George Fitzmaurice.
 Sueño de amor eterno (Peter Ibbetson). EE.UU. 1935. Dir.: Henry Hathaway.
 Side street. EE.UU. 1950. Dir. Anthony Mann.
 La città si difende. EE.UU. 1951. Dir. Pietro Germi.
 Surcos. España. 1951. José Antonio Nieves Conde.
 El cid. EEUU. 1961. Dir. Anthony Mann.
 Los Tarantos. España. 1962. Dir. Francisco Rovira Beleta.
 A tiro limpio. España. 1963. Dir. Francisco Pérez Dolz.
 Il deserto rosso. Italia. 1964. Dir. Michelangelo Antonioni.
 Play Time. Francia, 1967. Dir. Jacques Tati.
 Shaft's Big score. EE.UU. 1972. Dir. Gordon Parks.
 La mujer del domingo. Italia-Francia, 1975. Dir.: Luigi Comencini.
 Perros Callejeros. España. 1977. Dir. José Antonio de la Loma.
 Perros Callejeros II. Busca y captura. España. 1979. Dir. José Antonio de la Loma.
 Los últimos golpes del Torete. España. 1980. Dir. José Antonio de la Loma.
 Navajeros. España. 1980. Dir. Eloy de la Iglesia.
 Chocolate. España. 1980. Dir. Gil Carretero.
 La patria del "Rata". España. 1980. Dir. Francisco Lara Polop.
 Maravillas. España. 1980. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón.
 Un sacco bello. Italia. 1980. Dir. Carlo Verdone.
 Todos me llaman Gato. España. 1981. Dir. Raúl Peña.
 Barcelona sur. España. 1981. Dir. Jordi Cadena.
 Lola. R.F.A. 1981. Dir.: Rainer Werner Fassbinder.
 Deprisa deprisa. España. 1981. Dir. Carlos Saura.
 Colegas. España. 1982. Dir. Eloy de la Iglesia.
 El pico. España. 1983. Dir. Eloy de la Iglesia.
 De tripas corazón. España. 1984. Dir. José Luis Sánchez Valdés.
 El pico II. España. 1984. Dir. Eloy de la Iglesia.
 Tokio-ga. Alemania. 1985. Wim Wenders.
 Yo "El Vaquilla". España. 1985. Dir. José Antonio de la Loma.
 Perras callejeras. España. 1985. Dir. José Antonio de la Loma.
 Le Thé au harem d'Archimède. Francia. 1985. Dir. Mehdi Charef.

La estanquera de Vallecas. España. 1987. Dir. Eloy de la Iglesia.
Cielo sobre Berlín. Alemania 1987 Wim Wenders
Riff raff. Gran Bretaña. 1990. Dir. Ken Loach.
Fiebre salvaje. EE.UU. 1991. Dir.: Spike Lee.
Tan lejos tan cerca. Alemania. 1993 Wim Wenders
Café irlandés. Gran Bretaña. 1993. Dir. Stephen Frears.
Lloviendo piedras. Gran Bretaña. 1993. Dir. Ken Loach.
El odio. Francia. 1995. Dir. Mathieu Kasovitz.
Tres días de libertad. España. 1995. Dir. José Antonio de la Loma.
La camioneta. Gran Bretaña. 1996. Dir. Stephen Frears.
Ma 6T va a crack-er. Francia. 1996. Françoise Richet.
The full monty. Gran Bretaña. 1997. Dir. Peter Cattaneo.
Mi nombre es Joe. Gran Bretaña. 1998. Dir. Ken Loach.
La cuadrilla. Gran Bretaña. 2001. Dir. Ken Loach.
Gomorra. Italia. 2008. Dir. Matteo Garrone.
Harry Brown. *Gran Bretaña*. 2009. Dir. Daniel Barber.
Et in terra pax. *Italia*. 2010. Dir. Matteo Botrugno, Daniele Coluccini.