



© Google imágenes

CINE QUINQUI E IMAGINARIOS SOCIALES. CUERPO E IDENTIDADES DE GÉNERO

*QUINQUI CINEMA
AND SOCIAL IMAGINARIES.
BODY AND GENDER IDENTITIES*

Gérard Imbert/gimbert@hum.uc3m.es
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

RESUMEN

En el cine quinquí, confluyen una reivindicación de libertad, formalizada como grito de rebeldía y una mitificación de sus protagonistas, esos jóvenes delincuentes elevados a categoría de nuevos héroes, protagonistas de una lucha desesperada, entre la supervivencia social y la rebelión absoluta. Esto refleja una fascinación por lo *lumpen*, por una otredad que no encuentra su lugar en la nueva formación ideológico-social pero también una *hipervisibilización* del cuerpo como instrumento de liberación que cuestiona las identidades de género, en especial las masculinas. Si, en el discurso social de la Transición, no puede haber identidad sino exacerbada, no hay violencia sino espectacularizada ni cuerpo sino ostentado, sobreexponed.

PALABRAS CLAVE

Cine quinquí, imaginarios, identidad, cuerpo.

ABSTRACT

In quinquí films converge a vindication of freedom, formalized as a cry of rebellion and a mystification of its protagonists, those young offenders elevated to the status of new heroes, protagonists of a desperate struggle, between social survival and outright rebellion. This reflects a fascination with the lumpen, for an otherness that does not find its place in the new ideological and social formation but also an hipervisibilización of the body as an instrument of liberation that challenges gender identities, especially male. If, in the social discourse of the transition, there is only exacerbated identity, spectacularized violence, body is also flaunted, overexposed.

KEYWORDS

Quinquí films, imaginary, identity, body.

Recibido: 21 de abril de 2015

Aceptado: 18 de septiembre de 2015

INTRODUCCIÓN

El éxito del cine quinqu no se puede entender sin su contexto -la Transición-, lo mismo que el fenómeno del "destape" o, en otro ámbito, la aparición de los movimientos sociales relacionados con reivindicaciones identitarias (feministas, homosexuales). La Transición es propicia para la inversión de los discursos heredados del franquismo, para la exacerbación de los nuevos discursos, con su sobrepuja signica y su *hipervisibilidad* (Imbert, 1990). Lo hemos visto en las películas que aparecen al calor de la joven y vacilante democracia, mediante la afirmación ostentosa de las nuevas identidades -la del "progre" y luego del "pasota"-, hasta en la comedia madrileña. Los períodos de ruptura facilitan la aparición de nuevos imaginarios en los que el sujeto vuelca sus deseos de cambio, generando fenómenos de reafirmación de la identidad.

La representación cinematográfica permite al sujeto verse reflejado en el otro. En el discurso social de la Transición, el cine cumple una función especular, sirve de reflejo más o menos deformado, a menudo exacerbado, no solo de las nuevas identidades -del cambio real y objetivo- sino también del *deseo de cambio*. Sirve de proyección imaginaria, de válvula de escape, más cuando el cambio no se hace efectivo en el discurso político, acentuándose así el desfase entre la realidad objetiva (la del cambio político) y la realidad social (el deseo de cambio de ciertos sectores de la población que no se ven representados en el nuevo orden político).

Esta proyección imaginaria se ve claramente en el cine "progre" que emerge a finales de los setenta, incluso en su vertiente de comedia madrileña, con películas que escenifican el nuevo modelo identitario. Ahí están las primeras comedias de José Luís García (*Asignatura pendiente*, 1977), Fernando Colomo (*Tigres de papel*, 1977 y *¿Qué hace una chica como tú en un lugar como éste?*, 1978), Fernando Trueba (*Ópera prima*, 1980), entre otros, y muchos papeles protagonizados en aquel entonces por José Sacristán que asientan un nuevo tipo de ciudadano y hombre, con sus contradicciones. Y su versión femenina, todavía

más visible y exacerbada, de la mano de Pedro Almodóvar con *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980). Pero a pesar de sus pretensiones críticas, este cine es fundamentalmente consensual, trata de situar a los sujetos en el nuevo contexto político, con todas las dificultades que conlleva, dentro de una sociedad que sigue estando muy dividida en lo ideológico y donde la moral "nacional católica" sigue imperando. Es un cine integrador y que apuesta por los nuevos tiempos.

El cine quinqu se sitúa en las antípodas de esta visión. Refleja la ruptura entre una visión consensual y positiva del cambio y otra más conflictiva, en la que algunos sectores sociales emergentes se quedan fuera de los beneficios que aporta el cambio. Nos muestra cómo esto genera fenómenos de rechazo, rebeldía y, sobre todo, manifestaciones anómicas, de no conciencia ni aceptación de la norma que sitúan al sujeto al margen del sistema y que la reciente democracia no consigue absorber. A esto se añade la aparición de nuevos fenómenos de violencia social, que no toleraba la dictadura, como es el caso de la delincuencia callejera.

En el cine quinqu, confluyen una reivindicación de libertad, formalizada como grito de rebeldía contra lo que más representa el antiguo régimen, sus "cuerpos represivos", como se decía entonces (Policía, Guardia Civil, pero también instituciones penitenciarias: cárceles, reformatorios, Escuelas Tutelares de Menores) y una mitificación de los protagonistas de esta rebeldía, esos jóvenes delincuentes elevados a categoría de nuevos héroes, protagonistas de una lucha desesperada, entre la supervivencia social y la rebelión absoluta. Sus características ayudan a ello, proceden de sectores sociales marginados, de familias desestructuradas, son muy jóvenes. Adolescentes dispuestos a todo, insolentes, en desafío constante al orden, la mayoría va a reincidir, a morir joven, algunos sin alcanzar los veinte. El otro elemento mitificador reside en los medios que utilizan: la moto, el coche son su herramienta de trabajo, los usan de manera espectacular y el cine va a explotar este cariz

accidentado con arriesgadas carreras de coches, persecuciones sin fin. La prensa primero -y no solo los medios sensacionalistas- y luego el cine quinquí se van a apoderar de todo eso hasta crear un subgénero, entre cine de aventura y reivindicación identitaria...

1. EL CINE QUINQUI COMO REFLEJO DE LOS NUEVOS IMAGINARIOS

En el nuevo imaginario colectivo que emerge en la Transición, se desarrolla un concepto absoluto de la libertad, que no admite límites -o no tiene conciencia de ellos-, donde no puede haber cortapisas a las nuevas manifestaciones identitarias. A la censura y la represión responden el descontrol y el *desmadre*. No hay código en pie ni modelo indemne. El otro ha cambiado de signo: ya no es el sujeto fuera de la norma, estigmatizado por la moral nacionalcatólica, visto como peligro para la estabilidad del sistema (político, social y moral), sino que da paso a una reivindicación clara de lo marginal, del desorden, de un cierto desaliño (hasta en el vestir y en el hablar), una fascinación por lo *lumpen*, por una otredad que no encuentra su lugar en la nueva formación ideológico-social donde lo antiguo es declarado obsoleto, pero se mantiene, y lo nuevo no ha conseguido encontrar su forma ni su reconocimiento en las prácticas.

Es destacable, durante este período (1976-1981), en especial en la juventud, una relación problemática con la Ley y, más generalmente, con la norma¹. El cine quinquí lo refleja a su manera, lo trivializa, exagera e invierte: más que en relación con la Ley (el quinquí vive literalmente al margen), lo hace dentro de una relación juguetona con la infracción a la Ley. Estos quinquís de nuevo cuño no son los machos de las representaciones estereotipadas sino que son críos, sujetos vulnerables. Más que delinquentes profesionales, son adolescentes que juegan a ponerse fuera de la ley no tanto con fines crematísticos o subversivos como para huir de su medio de origen, salir con la suya y de paso impresionar a las chicas. Tras todo eso, hay un ansia subliminal de libertad, con un concepto tan absoluto de

la libertad como lo era el de la Norma durante el régimen anterior y que funciona como su simétrico inverso.

El cine quinquí se enmarca dentro de esta inversión de los valores, que afecta a las identidades, a su jerarquía y a sus expresiones. De ahí la conversión de sus protagonistas en héroes. El lumpen no es sólo un nuevo mundo (social y narrativo) que queda por explorar, sino que es el signo -deformado a veces hasta la caricatura- de los nuevos tiempos y el antimodelo por excelencia. Cuando el modelo (que ha sido dominante durante cuarenta años) ya no funciona, el imaginario se recrea en su doble inverso. Pero esta representación no se limita solo a una afirmación con respecto al pasado sino que está proyectada en lo que, con tantas dificultades, surge, una joven democracia que se escribe sobre el papel (en el Parlamento y en la prensa) pero que no se traduce en la realidad cotidiana.

En los inicios de la Transición, permanecen la censura y el oprobio (véase en 1979 la campaña en contra del "El Libro rojo del Cole" organizada por la Federación de Padres de familia), sigue habiendo represión en la calle (¿quién no recuerda las cargas de los "grises" en todas las primeras manifestaciones democráticas?) y connivencias obvias entre policía, servicios secretos y grupos ultras. No es oro todo lo que reluce ni demócrata cualquiera que lo afirme...

Frente a la obsolescencia de lo antiguo y a los pasos falsos o torpes -y en todo caso lentos- de lo nuevo, surge un discurso transversal, que reivindica la figura del marginal como antimodelo, al margen de las identidades reconocidas (entre las que está lo que se llamaba irónicamente el "demócrata de toda la vida" o sea, el que se había adscrito recién y precipitadamente al nuevo discurso democrático)... Frente a la violencia institucional, se reivindica una especie de violencia salvaje, asocial, libertaria pero despojada de to-

¹ Como lo he analizado en el libro citado (Imbert, 1990), la Transición es un período propicio a manifestaciones anómicas por la dificultad en acabar con la ideología franquista profunda y vertebrar un nuevo sistema de valores, de ahí reacciones a menudo maximalistas, tanto positivas (reafirmación identitaria) como negativas (violencia, actuaciones extremas o conductas de riesgo).

do signo político, profundamente individualista aunque solidaria con el otro, la de un sujeto producto de su entorno (familiar, social, económico) y en ruptura con él, un sujeto rebelde y conflictivo en una época en que todos buscan el consenso y se integran -social, política e identitaria- en la nueva sociedad.

La Transición es por otra parte un período de una enorme densidad semiológica: cualquier signo cobra un sentido especial y da lugar a auténticas batallas, a veces de palabras más que de ideas. La violencia cambia de signo y, para algunos, es la expresión desesperada de una forma de liberación que ni el pasado ni el contexto de entonces permiten expresar y hacer efectiva. Tampoco es una "violencia revolucionaria" en el sentido político de la palabra (subversiva, animada por una voluntad de cambio). Es de corte mítico y, de hecho, entronca con figuras míticas del relato literario y mediático como son el bandolero o el delincuente justiciero. Mientras El Lute se está rehabilitando en la cárcel, surgen estos nuevos héroes de la calle que van a llenar las cesiones de tarde de los cines de barrio, pero también de satisfacción a ciertos sectores intelectuales. Cada época se merece sus figuras míticas, cada período produce sus propios imaginarios. Con el cine quinqu estamos servidos. "Tú eres más famoso que El Lute", le dice un colega a El Jaro en *Navajeros...*

Me voy a centrar aquí en los dos directores que mejor lo expresan: José Antonio de la Loma en *Perros callejeros* (1977) y *Yo, el Vaquilla* (1985) y Eloy de la Iglesia en *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982). Pero ahí están también sus otras películas: *Perros callejeros III* (1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980), *Perras callejeras* (1985), de J. A. de la Loma y *El Pico* (1983), *El Pico II* (1984), *La estanquera de Vallecas* (1987) de E. De la Iglesia. Amén de las de otros directores: *Maravillas* (1980) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, *El Lute: camina o revienta* (1987) de Vicente Aranda, entre otras, dentro de cine de autor.

Si hay un fondo temático y mitológico común, los tratamientos varían según la autoría,

el punto de vista y el estilo de cada director. Para De la Loma, es pretexto para desarrollar un cine de acción, con sus nuevos héroes populares, mitificados en exceso, dentro de una visión maniquea y bastante oportunista, anclada en la actualidad. Para De la Iglesia, es una crítica velada al fariseísmo de entonces y una exaltación a veces ingenua de lo *lumpen*, no del todo incompatible con su histórica militancia en el PCE (aunque heterodoxa dentro de lo que era entonces la "moral comunista"), en la que trasluce un cuestionamiento de lo que hoy se ha dado en llamar las identidades de género, en particular las masculinas.

Con la distancia, vemos cómo este cine refleja por una parte una visión objetiva de la sociedad -o, más bien, la otra cara de la sociedad: su cara negra, *trash-* y, al mismo tiempo, nos da a ver sus imaginarios (la imagen que proyecta de sus miedos, fobias, deseos inconscientes)... Lo hace con el paisaje humano, con la introducción de nuevos perfiles sociales y, en términos narrativos, de nuevos héroes cinematográficos: héroes del *lumpen*, podríamos decir.

Lo hace también con el paisaje físico, mostrándonos la periferia de las grandes capitales en las que se están convirtiendo entonces Madrid (Eloy de la Iglesia) y Barcelona (José Antonio de la Loma), con la extensión de su extrarradio. La periferia aparece como anticuidad, reverso anómico de la ciudad normativa, que cuestiona frontalmente el gran sueño urbanístico, consumista e integrador del tardofranquismo. El descampado junto a los nuevos bloques es un *no man's land*, lugar degradado, de abandono y soledad, donde, sin embargo, los jóvenes van a recrear núcleos de socialidad, basados en la pandilla como micro-comunidad frente a la deficiencia del modelo familiar. Surgen así barrios al margen de la ley, donde tanto delincuentes (con sus huidas espectaculares, su poco respeto de la vida humana) como policías (con su odio, sus palizas, sus connivencias con determinados sectores políticos o del hampa) la infringen a diario en la práctica, precisamente porque no se ha asentado una nueva representación de la Ley, integrando los

valores democráticos, porque lo anómico determina un territorio sin límites claros, de no conciencia de la Ley.

Obviamente se manifiesta aquí un imaginario de la inseguridad, patente en la calle entonces, y que refleja la aparición de una nueva forma de violencia social: la delincuencia callejera, con su secuela de atracos, tirones, robos en viviendas. Los medios de comunicación -y no solo la prensa amarilla- van a cultivar sobremanera ese imaginario que Eloy de la Iglesia ha sabido captar en su película de título revelador: *Miedo a salir de noche* (1981). También queda reflejado en las reflexiones del periodista (José Sacristán), alter ego del director, que acompaña las andanzas de El Jaro en *Navajeros*, en particular ésta dirigida al juez que instruye el caso:

"Sinceramente no cree Usted que se estaba utilizando toda esta ola de delincuencia (...) para manipular, exagerando en definitiva para poder intimidar al ciudadano. Lo malo es que lo hacen todos de un lado a otro del espectro político. Un viejo refrán castellano dice: "El miedo guarda la viña". Hay quien piensa que si no existiesen ni la delincuencia ni el terrorismo, no faltaría quien se dedicara a inventarlos."

2. DE ACTORES DEL CAMBIO POLÍTICO A HÉROES DE SERIES

En ese espacio a la vez físico y simbólico, se visibilizan a ultranza los nuevos objetos que invaden entonces el espacio informativo y la narración audiovisual: violencia, sexo y droga, objetos todos relacionados con otro que padece el máximo cambio durante ese período: el cuerpo, el cuerpo como apariencia (son llamativos los cambios de *look*, en especial dentro de las nuevas tribus urbanas), el cuerpo como lugar de las pasiones (cuerpo violento, cuerpo erótico), dicho de otra manera, el cuerpo como nuevo lugar identitario².

No es un fenómeno aislado sino que se enmarca dentro de la necesidad de nominar y visibilizar el cambio en un período en que hay que exorcizar los demonios del pasado y *dar a ver* el cambio, hacerlo reconocible, aunque no fue-

ra efectivo en la calle. Y el nombrarlo y encarnarlo en objetos, aunque sean sustitutivos, tiene mucho que ver con una forma de exorcismo primitivo...

Pasa lo mismo con la violencia y con el cuerpo que con la identidad: si no puede haber identidad sino exacerbada, no hay violencia sino espectacularizada ni cuerpo sino ostentado, sobre-expuesto. Cuerpo glorioso (pletórico, erotizado) y cuerpo herido (maltratado, violentado) son las dos caras de una misma reivindicación: el cuerpo como expresión plena, viva, tanto del placer como del dolor... De la Loma, a la par que De la Iglesia lo expresan directamente en sus películas mediante escenas muy crudas: de exhibición del cuerpo desnudo (femenino y masculino), violencia, escarmientos físicos (el tubo de gas con el que azotan al Vaquilla en la celda de castigo), violaciones (en particular masculinas en las cárceles), castración (la de "El Torete" en *Perros callejeros*), aborto clandestino (en *Colegas*).

En el cine quinquí, la exhibición del cuerpo es cruda, sin tapujos ni artificios, con una complacencia obvia hacia el cuerpo masculino en De la Iglesia. Al margen de las películas de temática homosexual (*El diputado*, entre otras), es interesante la reivindicación del desnudo en este director, con sus connotaciones ideosemiológicas. Estamos aquí más allá del destape en la medida en que esta visibilización cuestiona las identidades de género y, antes que nada, las masculinas. Los jóvenes quinquís que aparecen en estas películas son además encarnados por los propios protagonistas de los hechos u otros delincuentes afines, tanto en las películas de José Antonio de la Loma (Ángel Fernández Franco, *El Torete*) como en las de Eloy de la Iglesia (José Luis Manzano en *Navajeros*, José Luis Fernández Eguía, *El Pirri*, en *Colegas*).

2 Sobre las representaciones del cuerpo en el cine y su incidencia en la construcción de las identidades, remito a mi libro sobre Cine e imaginarios (Imbert, 2010), capítulo I: "El cuerpo vacío, entre la ausencia y el exceso" y II: "Identidad y ambivalencia".

Son jóvenes de cuerpos y ademanes adolescentes que, a pesar de la virulencia de su comportamiento, desprenden una imagen de fragilidad física y vulnerabilidad psicológica (se puede ver en José Luis Manzano, con su cara de ángel y su voz velada). Tanto su físico como su comportamiento rompen totalmente con el modelo masculino heredado del franquismo (el *macho ibérico*), lo que acentúa la ropa ceñida que llevan (pantalones que moldean las formas, camisetas ajustadas, como estaba de moda entonces en estos ambientes). Esta imagen de fragilidad se refleja hasta en su delgadez, como si hubieran crecido prematuramente, llegando a un mundo para el que no estaban preparados... Es frecuente verlos desnudos o en paños menores. Al margen de las connotaciones eróticas que puede tener en el cine de Eloy de la Iglesia, el desnudo encarna una cierta liberación, no solo física sino también ideológica (un prescindir de los modelos identitarios y de los códigos sociales). A esto se añade el hecho de que los tres actores citados murieron prematuramente (a los 31, 29 y 32 años, respectivamente). En cuanto a El Jaro, protagonista de *Navajeros*, morirá a los 16 años...

Todos estos rasgos son particularmente patentes en *Colegas*, película cuyo protagonista no es directamente quinquí sino que acude a ese mundillo por necesidad más que por vocación. Son varias las escenas de intimidad masculina (sin connotación homosexual aquí): dentro de la fratría que constituyen los tres hermanos que viven en la máxima promiscuidad en la pequeña habitación que comparten (son antológicas las escenas de "pajas"), en los momentos de comunión musical que disfrutaban los miembros de la pandilla en la tórrida noche madrileña (que no dejan de evocar a los *ragazzi* pasolinianos) o la intimidad del falso *ménage à trois* (carente de connotaciones sexuales) que constituyen José, el protagonista (José Luis Manzano), su colega (Antonio Flores, también fallecido a los 33 años) y Rosario Flores, su hermana y novia del primero... Igualmente la relación entre José y su novia embarazada corresponde a un modelo igualitario y cariñoso que tiene más que ver con el mo-

delo emergente que con el modelo imperante en aquel entonces, en un momento en que empiezan a hacer mella las reivindicaciones de los movimientos feministas. Como escribe Maxime Breyse (2011):

"Eloy de la Iglesia propone pues nuevas imágenes de la masculinidad, todavía escasas en la España de la Transición, que dejan además aparecer las inclinaciones heterodoxas del director. Estas representaciones acaban con el arquetipo del macho ibérico que encarnaban a menudo los personajes quinquís, haciendo surgir de entre ese mundo violento la dulzura erótica de una adolescencia mitad ángel, mitad demonio, como lo había puesto en escena, antes que él, Pier Paolo Pasolini."

En cuanto a la representación de la mujer, sigue este autor:

"La imagen de la mujer reflejada por los largometrajes quinquís y, por todo el cine del *destape* en general, dista de ser unívoca: paradójicamente, exhibiendo a las mujeres liberadas, crea nuevos arquetipos y, sobre todo, un nuevo producto de consumo. El 'cuerpo-objeto', tal y como aparece en esos largometrajes encierra sin duda a la mujer en el *diktat* de la imagen y la somete a una cierta forma de prostitución mediática."

El cuerpo en el cine quinquí es pues un envite identitario, un instrumento de libertad -con sus paradojas y contradicciones- y un signo de diferenciación; y los quinquís lo utilizan como tal, tanto en sus "hazañas bélicas" como en sus actuaciones privadas. También lo es de manera ambivalente: en sentido positivo, en cuanto modo de afirmación, y negativo, como soporte del castigo. En el propio cuerpo están los límites de la libertad a la que pretenden los jóvenes quinquís, en la carne los gozan y los experimentan. Con el cuerpo van el vestir y el hablar (el argot, tan presente en estas películas³), otros tantos signos de afirmación, y -podríamos añadir- la música, con su valor emblemático, tanto diegético (en las escenas de persecución en coche por

3 El "cine quinquí" ha contribuido directamente a la renovación del argot urbano, con su componente de argot carcelero y su vinculación con el mundo de la droga.

ejemplo) como extradiegetico (en cuanto expresión de libertad). Hay en estas películas una oralidad fuerte -un placer del hablar y de la música- que no carece de connotaciones eróticas o, por lo menos, sensitivas. Esta oralidad es la emanación directa del cuerpo; más que su simple expresión, es su prolongación física.

Los objetos no escapan a ese uso connotado. Lo mismo que el hábitat, el valor del coche como signo de bienestar se ve desviado de su uso normativo (valor de uso y de signo), para llegar a ser un instrumento de liberación, una vía de escape, nunca mejor dicho (tanto de la policía como del territorio de pertenencia). Ni siquiera tiene que ver con el status social: si se elige el 600, es porque no hay otra cosa, si el 124, es porque se abre más fácilmente y si luego se pasa al R12, es porque es más rápido... El dinero pierde su valor mercantil y es tan volátil como los propios sujetos. Sujeto nómada, por necesidad y por vocación, el quinquí no tiene ataduras, ni materiales ni sociales. El único vínculo es con la pandilla y la novia de turno pero incluso este último está sujeto a los cambios territoriales y es más fugaz que el primero. Tal vez sea la madre la única raíz con la historia, esa madre a la que se vuelve siempre para ofrecerle ayuda económica...

3. DISCURSO ESPECULAR Y MIRADA DOCUMENTAL

A esta hipervisibilización está vinculada una mirada y un modo de enunciación que son comunes a muchas películas de la Transición, vinculados con lo que llamé un discurso especular⁴, anclado en el extremo presente y en la sobrepuja signica. Es como si el déficit de reconocimiento social que padecen estos sectores juveniles diera lugar a un discurso que, mediante su hiperrealismo, les da un plus de existencia. El punto de vista es más complejo en de la Iglesia, por la fisicidad de la representación y la preferencia masculina debida a la reivindicación homosexual, aunque esta no es más que la prolongación de la liberación del cuerpo.

Coexisten aquí dos discursos, dos modos

de representación: uno de pretensión objetiva y tintes documentales, que quiere dar constancia de la existencia de estos sectores sociales en términos humanos, al margen de toda estigmatización, y, más ampliamente, pretende dar visibilidad a los nuevos objetos y temáticas sociales (contraceptivos, aborto). Por ejemplo, llama mucho la atención en *Colegas* el cariz didáctico de las secuencias que se refieren a esos temas.

El otro discurso es el sensacionalista, basado en la nueva tríada que aparece entonces en los medios de comunicación: sexo, droga, violencia. De ahí lo que podríamos llamar las derivas narrativas, la tendencia a cargar las tintas, agudizar la tensión, estereotipar los retratos, más acentuada en *De la Loma*, con sus recurrentes e interminables escenas de persecución de coches y su tira y afloja con los vehículos camuflados de la policía. Pero aquí, al margen de la espectacularización de la violencia propia de los medios audiovisuales, que se acentúa entonces, hay también una reivindicación lúdica, un "juego del ratón y del gato", aunque termine de manera trágica...

Las diferencias de planteamiento ideológico y de género son notables entre *De la Loma* y *De la Iglesia*. Hay en el primero un fondo conservador en la visión de la relación entre el hombre y la mujer (la mujer como objeto de pertenencia), un permanente dualismo (la misma categoría encarnada por "buenos" y "malos" sucesivamente) y una falsa objetividad que ocultan un deseo de no tomar partido y de no desconcertar a un público conservador, con una primacía de la acción sobre la voluntad testimonial. Por ejemplo, *De la Loma* desdobra continuamente las figuras: policía bueno y policía malo, ambos de manera caricaturesca, lo mismo para los curas de los reformatorios. En *De la Iglesia*, en cambio, destaca un discurso analizador, de corte sociológico, ma-

4 El discurso especular se basa aquí en una triple sincronía: 1) la de la cercanía de los hechos, todavía frescos en la memoria colectiva; 2) el que los protagonistas de los hechos sean sus propios actores, jueguen a ser sí mismos; 3) la familiaridad de los hechos: lo que se ve en la pantalla suena a déjà vu, porque los espectadores ya lo han leído en la prensa, visto en los informativos televisivos. Cumple así una función de reconocimiento. Para una reflexión genérica sobre la dimensión especular del discurso social, remito a: Los discursos del Cambio (op. cit.).

nifisto en las largas parrafadas del periodista en *Navajeros*, que hace las veces de conciencia moral y discurso crítico.

El discurso especular se apoya en una serie de *effets de réel* (Barthes): la presencia en la narración de insertos, descripciones fuertemente realistas y estáticas (como una extrapolación de lo diegético), propias de una mirada documental. Hemos citado en *Colegas* la pormenorizada secuencia del aborto fallido con primerísimos planos consecutivos sobre el sexo de la chica y los instrumentos quirúrgicos; también está el anuncio publicitario sobre Predictor, un test de embarazo; el momento en que los dos colegas se introducen las bolas de "costo" en el ano cuando "bajan al moro". Idéntica sobrepuja descriptiva en cuanto al espacio, con la presencia recurrente de la M-30, como fondo y nuevo límite de la aglomeración urbana, territorio conquistado sobre la nada y que parece escapar al control social; o el centro Azca en pleno auge urbanístico, emblema del desarrollo del sector de los servicios en aquella época, ciudad dentro de la ciudad, lugar de los negocios, aquí en proceso de construcción...

Afloran así, más allá de la descripción realista, tres ciudades: la central, la de la organización social y de la norma, donde están el consumo y el dinero; la periférica, más allá de la M-30, lugar anómico por excelencia, que escapa al control social; y otra emergente, Azca -ciudad dentro de la ciudad pero fuera de alcance-, lugar de los flujos financieros, del dinero oculto que será la de los 80-90 (décadas del auge y decadencia del modelo capitalista).

En *Colegas*, el discurso reivindicativo, basado en la fisicidad, figura al principio de la película de modo emblemático: después de los títulos de crédito ilustrados por imágenes de juegos videos (otro indicio del cariz lúdico de las actuaciones de los quinquis), inserta el director una escena de amor salvaje entre José y Rosario, en una construcción semiderruida, en medio de los escombros. Con esto lo *lumpen*, ambientado en un espacio residual, encabeza el relato. Estética de los restos, podríamos llamar a esta visión de lo social (de lo social grupal y del espacio físico de

la urbe), en la que los residuos no son absorbidos por el sistema, en la que los cuerpos resisten y no se dejan abatir...

En *Navajeros*, el discurso referencial es omnipresente, primero con la advertencia: "Esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios los personajes que en ella aparecen". Luego con una cita de Ten-si (pensador chino del siglo V antes de Cristo): "Los hombres no nacen criminales porque lo quieren, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad."

El relato está puntuado por repetidos parlamentos en voz en *off* del periodista, trufados de datos sociológicos, ilustrados por estudios estadísticos... Sin contar con hechos que remiten directamente a la permanencia de los poderes fácticos y de prácticas del "régimen anterior" (corrupción, palizas de la policía, actuaciones de ultras en la calle), que contrastan con nuevas formas de violencia (la muerte de cuatro terroristas a manos de la Guardia Civil al final de la película). También se pueden reconocer lugares emblemáticos del Madrid de entonces: una discoteca que podría ser El Sol, el café El Globo, cerca de la Plaza de Castilla, que luego se hicieron famosos con la Movida, el Parque del Retiro donde cuatro ultras apalean a una pareja. Todo está fuertemente connotado...

A eso se añade la confusión derivada del hecho de que varios actores han sido delincuentes habituales. Si en *Perros callejeros*, José Antonio de la Loma opta por un actor (Ángel Fernández Franco) para interpretar a Juan José Cuenca, El Vaquilla -parece ser que por las pocas dotes actorales de este último-, en *Yo, el Vaquilla*, en cambio, el director se decanta por el propio protagonista de la acción y disfraza la narración de autoficción con su *introit*, que se hará famoso gracias a la música de Los Chichos y que muchos chavales de barrio de la época se sabían de memoria:

"1985. Penal de Ocaña I. Toledo: Soy Juan José Moreno Cuenca, aunque todos me llaman El Vaquilla. Nací aquí, a este otro lado de la sociedad. Nunca pude o nunca supe pasar al otro. Ahora me he propuesto ha-

cerlo y sé que no será fácil. Mi mayor enemigo ha sido siempre esa fama que me fue envolviendo desde niño hasta atarme de pies y manos. "

Tanto él como José Luis Manzano, protagonista de varias películas de Eloy de la Iglesia, recaerán en la delincuencia, lo que no hace sino enturbiar más las fronteras entre realidad y ficción y acentuar el morbo en el espectador. Los *effets de réél* coinciden con la propia realidad.

4. ENTRE ESPECTÁCULO, EXHIBICIONISMO Y VOYERISMO

Esta confusión de niveles, combinada con la fuerte espectacularidad que envuelve las películas quinquis crea un particular contrato de verosimilitud que se mueve entre extremos: una base documental por un lado y, por el otro, la búsqueda de sensaciones fuertes, el jugar con la emoción y la identificación primaria, que hacen mella en ciertos sectores del público juvenil, que padecen un fuerte desarraigo entonces. Hay en todas las películas quinquí un exhibicionismo que afecta tanto a los sujetos (la fisicidad a la que he aludido) como a los objetos (la dureza de los temas abordados: droga, aborto, situación en los reformatorios, condiciones de vida en las cárceles, terrorismo). Sin contar con la violencia de las acciones: carreras de coches, atracos, venganzas cruentas, a lo que se añade la propensión a mostrar lo irrepresentable (escenas de violación femeninas y masculinas, de castración), que encontramos tanto en *De la Loma* como en *De la Iglesia*.

Hay un peligro en ese jugar con la realidad y los géneros. Empieza, en el primero, con su juego entre ficción documentada (*Perros callejeros*) y documental ficcionalizado (*Yo, El Vaquilla*). Si es cierto que esta rehabilitación de sectores invisibles colma un déficit de representación en el cine español, por otra parte cae en el sensacionalismo y la espectacularización de la violencia, con un discurso fácilmente recuperable por los sectores conservadores, obsesionados por la inseguridad callejera. Sigue con *De la Iglesia*, con

un discurso más anclado en la crítica social y moral, pero complaciente y proclive a la exhibición (aunque connotada). Incluso un director de la talla de Carlos Saura, sucumbirá a la moda en *Deprisa, deprisa* (1981), convirtiendo en alegato existencial un fenómeno que fue alzado por el cine a categoría de mito popular, a modo de homenaje triste a esta generación perdida...

Sin embargo, hay algo fresco en el cine quinquí, un intento de plantar la cámara en el asfalto, en los descampados, en los lugares abandonados de la periferia, las carreteras, un querer dar a ver la otra cara de la ciudad y de la vida social, todo servido por una estética deliberadamente *trash*, en ruptura con los códigos cinematográficos imperantes, que se inscribe dentro de otra confusión entre fondo y forma. La música, con las rumbas endiabladas de Los Chunguitos o Los Chichos juega un papel importante, participa de esta conversión del quinquí en héroe del día y contribuye a consagrarlo como famoso. Tal vez haya aquí otra incidencia de la ficción en la realidad: todos los que intervienen en estas películas recaerán en la delincuencia; es más, puede que la fama haya sido para ellos un aliciente y un lastre, como claramente lo expresa *El Vaquilla* al principio de la película: "Mi mayor enemigo ha sido siempre esa fama que me fue envolviendo desde niño hasta atarme de pies y manos..."

Además esta tendencia de la representación al exhibicionismo propicia una mirada voyerista, alimenta el goce espectral, un goce que tiene que ver con el morbo que tanto va a cultivar la televisión en los años 90. Prefigura de alguna manera una exacerbación de la mirada, que prolonga el destape y anticipa el cotilleo, que se inmiscuirá sin límites en los aspectos más privados, íntimos de la persona y que tantos estragos causará en el discurso audiovisual. Anuncia lo que será en los 90 el *famoseo*, pero ya no el famoso *lumpen* con connotaciones de justiciero, como en el caso de *El Lute*, sino el famoso procedente de las nuevas "estrellas" televisivas. Será la puerta abierta a una nueva clase de famoso: los anónimos surgidos de los *reality shows*. ¿Acaso no sería el cine quinquí una especie de *reality avant la lettre*?

BIBLIOGRAFÍA

BREYSSE, Maxime (2011): "Les corps d linquants: le cinéma 'quiqui' ou l'autre *destape*". En: Masculin/f minin en transition. Espagne 1970-1986. *Regards /17*. Universit  de Paris Ouest Nanterre-La Défense. Paris.

IMBERT, Gérard (1990): *Los discursos del Cambio. Imágenes e imaginarios del cambio en el discurso social de la Transición (1976-1981)*. Akal. Madrid.

IMBERT, Gérard (2010): *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra, Madrid.