

Historia y comunicación social

ISSN-e: 1988-3056

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.81109>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

De la prensa al mito: (Re)lecturas y (Re)actualizaciones del cine quinquí en España

Concha Gómez García¹

Recibido el: 21/03/22. / Aceptado: 15/12/22.

Resumen. Más de tres décadas después desde que se diera por cancelado el cine quinquí, el interés de cineastas, escritores e investigadores académicos ha propiciado la revitalización de este fenómeno sociológico, tanto por el abordaje de nuevas representaciones filmicas como por ser objeto de análisis teórico. El propósito de este artículo es analizar la influencia que tuvieron los medios de comunicación en la creación de aquellos mitos protagonistas de los filmes de los años 70 y 80, así como las huellas que podemos encontrar en algunas obras contemporáneas como *Criando ratas* (Salado, 2014), *Hasta el cielo* (Calparsoro, 2020) o *Las leyes de la frontera* (Monzón, 2021). La revisión actual de estas temáticas y personajes cuestiona, desde la crítica cultural, el retrato amable de la Transición política española, mientras que algunos filmes visibilizan en el entorno digital la falta de futuro de los nuevos quinquís.

Palabras clave: Prensa; cine quinquí; delincuencia juvenil; Transición española; representación filmica.

[en] From the press to the myth: (Re) readings and (Re) updates of the cinema Quinquí in Spain

Abstract. More than three decades later, since cine quinquí was canceled in Spain, the interest of filmmakers, writers and academic researchers has led to this sociological phenomenon begin revitalized, both by approaching new filmic representations and by being the object of theoretical analysis. The objective of this article is to analyze the influence that the media had in the creation of those myths that would star in the films made in the 70s and 80s, as well as the traces that we can find in the contemporary works *Criando ratas*, (C. Salado, 2014), *Hasta el cielo*, (D. Calparsoro, 2020) or *Las leyes de la frontera*, (D. Monzón, 2021). The current review of these themes and characters questions, from the cultural criticism, the friendly portrait of the Spanish political Transition, while some films make visible in the digital environment the lack of future of the new quinquís.

Keywords: Press; cinema quinquí; Spanish Transition; juvenile delinquency; film representation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos y Metodología. 3. Estado de la cuestión. 4. La creación de mitos y reflexión crítica sobre los quinquís en la prensa. 5. Prensa y cine se retroalimentan. 6. La revisitación de un subgénero y las nuevas marginalidades. 7. La estilización del cine quinquí. 8. Conclusiones. 9. Referencias bibliográficas:

Cómo citar: Gómez García, C. (2023). De la prensa al mito: (Re)lecturas y (Re)actualizaciones del cine quinquí en España. *Historia y comunicación social* 28(1), 205-213

1. Introducción

Francisco Llinás escribía que “el cine no es sólo un reflejo de la sociedad, sino que, en mayor o menor grado, forma parte de aquella, es uno de tantos elementos que contribuyen a la dinámica social” (1986). El éxito que alcanzó el cine quinquí durante la década de los ochenta no se puede entender sin el contexto en el que se desarrolla, la transición política hacia la democracia, y el interés que suscita volver a visitar este género popular está ligado, inevitablemente, a la necesidad, por parte de diferentes corrientes de pensamiento y analistas, de exhumar cultural y políticamente aquella etapa, evidenciando las grietas de un proceso que no fue tan idílico como se dibujó (Florido Berrocal et al, 2015).

No podemos trazar con detalle en este espacio el cine que se realizó durante este periodo de transición porque estaríamos ante un ingente corpus de enorme complejidad, pero sí podemos avanzar que el cine quinquí se distingue por situarse en un territorio antagónico al cine convencional y autoral, con protagonistas que se

¹ Universidad Rey Juan Carlos.
Email: concepcion.gomez@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-8293-2474>

sitúan al margen del sistema democrático que está arrancando y con una estructura industrial que se concibe para dirigirse a un público adolescente, con bajos presupuestos de producción y desarrollando temas tabú hasta ese momento. Son filmes que visibilizan la realidad socioeconómica de los barrios marginales, cuyos argumentos extraídos de las informaciones de sucesos de los periódicos, contrastan “con la España de las grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar con la Transición” (Trashorras, 1998: 88). El cine quinqu refleja, por tanto, la cara más *trash* de la sociedad del momento, y evidencia el interés de algunos cineastas por determinados personajes y sus aventuras delictivas, tal y como Benjamin remitía a la fascinación que ejerce el criminal, más allá de sus fines y de la tipología de sus crímenes, porque desafía las leyes, rompe con las normas, haciendo posible su emulación además de provocar la admiración del pueblo (1991). Los quinqu representados en las pantallas y protagonistas de los medios de comunicación son admirados y rechazados a partes iguales, fuente de compasión y de repugnancia, víctimas y victimarios, como analiza Steven L. Torres recordando a Derrida (2015: 69).

2. Objetivos y Metodología

El objetivo de este artículo es analizar el interés y la revisitación de este subgénero en pleno siglo XXI y qué marcas podemos registrar en los nuevos relatos contemporáneos de aquellas obras que alcanzaron gran popularidad. Partimos de una doble hipótesis: en primer lugar, la capacidad de la prensa como generadora de los primeros mitos de los que se nutrió este particular subgénero, así como también para reflexionar y elucidar las causas y percepción social del fenómeno; en segunda instancia, el cine (en su ficcionalización de lo real) como medio clave en la creación de nuevos iconos que después acabarían saltando a su vez a las páginas de los periódicos. Prensa y cine se retroalimentaron a la perfección generando unos personajes que, con el tiempo, demostraron su fragilidad a la hora de enfrentarse a los mecanismos de su representación, aunque lograron sembrar la semilla para despertar el interés en futuras generaciones. Los quinqu son figuras que se encuentran entre la realidad y la ficción porque todos los relatos que nos han dejado sobre ellos (periodísticos y cinematográficos) están mediados. En definitiva, son el producto de la modelización de un imaginario social creado por los medios “y por un subgénero cinematográfico, en un momento en que el cine todavía funcionaba como uno de los principales acondicionadores de ese imaginario” (Zunzunegui, 2007: 53).

Entre 1977 y 1987 se desarrolló lo que se conoce como *cine quinqu* y puesto que su filmografía excede en número (alrededor de una treintena de títulos) todas las posibilidades de análisis en este espacio, acotaremos el campo a tres obras y tres cineastas que representan posiciones distintas ante este fenómeno: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Deprisa, Deprisa* (Carlos Saura, 1980). Junto a ellas abordaremos las obras más contemporáneas que han revisitado el subgénero: *Criando ratas* (Carlos Salado, 2014), *Quinqu Stars* (Juan Vicente Córdoba, 2018), *Hasta el cielo* (Daniel Calparsoro, 2020) y *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021).

La metodología de este estudio propone una aproximación cualitativa al caso mediante el análisis de la bibliografía académica sobre este subgénero cinematográfico, además del trabajo realizado en la hemeroteca municipal de Madrid y en la Nacional para el vaciado de los diarios *El País*, *ABC* y *La Vanguardia* y los semanarios *El Caso*, *Triunfo*, *Cambio 16*, *La Calle* e *Interviú* en las fechas comprendidas entre septiembre de 1974 y febrero de 1987. De todo ese elenco estudiado, se citan en este trabajo quince piezas clave entre noticias, reportajes y entrevistas con los que se realizó esta investigación. El análisis se completa con el visionado de las películas para realizar un estudio comparatista entre prensa y cine, además de aportar una reflexión sobre las reinterpretaciones actuales sobre esta temática.

3. Estado de la cuestión

Aunque Florido Berrocal et al. (2015) datan el renacer del interés por la cultura quinqu a partir de dos acontecimientos mediáticos: la exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCB), *Quinquis dels 80: cine, prensa y carrer*, en 2009 y la publicación del libro de Javier Cercas *Las leyes de la frontera* (2012), lo cierto es que en fechas anteriores podemos encontrar una variada literatura científica que analiza el fenómeno desde distintas perspectivas. Desde trabajos más genéricos donde se destaca la relevancia de este tipo de cine durante la Transición (Hernández Ruíz y Pérez Rubio, 2004), pasando por el interesante acercamiento de Roberto Cueto (ed. 1998) a *Los desarraigados en el cine español*, hasta los trabajos biográficos sobre Eloy de la Iglesia (Hopewell, 1989; Aguilar, Devesa, 1996), o las memorias de Moreno Cuenca (1985) o de Juan Carlos Delgado, “El Pera” (2002 y 2006).

En las dos últimas décadas, la literatura académica profundiza en este fenómeno, siendo de especial interés para los futuros estudiosos de la materia una serie de obras concretas. Los trabajos de Maxime Breysse (2011) investigan tanto en los orígenes mercheros de los quinqu en la España franquista como de sus herederos de la Transición, centrándose en las identidades reflejadas en los filmes de Eloy de la Iglesia, estudiadas con anterio-

ridad en la obra colectiva (Aguilar et. Al, 1996). En este territorio también explora Imbert (2015) analizando las representaciones estereotipadas, la necesidad de visibilizar *el cambio* y la utilización del cuerpo (femenino y masculino) como un “envite identitario”, con sus paradojas y sus contradicciones. Precisamente, el estudio histórico y documental de la construcción de las nuevas masculinidades y roles de género, atendiendo al reflejo de la realidad que plasma el cine quinquies es analizado por García Ródenas (2019). La utilización de los espacios desurbanizados y descontextualizados en el cine quinquies son motivo de análisis para Olaiz (2016), quien reconstruye los planes de supresión del barranquismo con el fin de erradicar el chabolismo, dando lugar a núcleos de infraviviendas donde se agudizaron los graves problemas de inserción social del momento y también para Vega Manrique (2019), que profundiza en las políticas de urbanización del franquismo-postfranquismo como motor de los cambios demográficos en las ciudades y como práctica condicionante de las conductas humanas en la sociedad del momento. Castelló Segarra (2018) apuesta por ir de la mano de Zizek, Wacquant y Foucault para analizar la figura del quinquies en su singular relación con la emergencia de la pobreza urbana en el contexto de la transición histórica, mientras que las respuestas violentas (más que reivindicativas) de estos delincuentes ayudarán a entender las metonimias y metáforas de las causas de las diferentes crisis económicas (Álvarez, 2018). Y desde la perspectiva de los Estudios Culturales diversos analistas (Florido Berrocal et al., 2015) abordan con perspectivas múltiples el resquebrajamiento del relato de la transición democrática a través de los jóvenes de extrarradios urbanos que quebrantaron la ley y el orden establecidos. Por su parte, Ríos Carratalá (2014) reflexiona sobre esa “cara B” de la Transición, a través de la memoria y la ficción que otorgaron aquellos filmes, mientras que la relevancia de la música en los mismos, tanto la consumida en los barrios como la que llega a las cárceles, sirven a Whittaker (2020) para crear un mapa sonoro de la marginalidad y adentrarse en los estrechos vínculos que se establecieron entre las películas y el público adolescente que las consumía, asunto especialmente tratado en los filmes de Eloy de la Iglesia (*Navajeros* y *Colegas*) por Leal García (2018).

4. La creación de mitos y reflexión crítica sobre los quinquies en la prensa

En 1980, cuando Joaquín Sabina publicaba su segundo disco *Malas compañías*, donde se incluía el tema, *Qué demasiado*, José Joaquín Sánchez Frutos, más conocido como “El Jaro”, había cumplido ya su ciclo vital completo en tan solo dieciséis años. Gabriel y Galán escribía en *Triunfo* (1979)² que en su carrera vertiginosa había pasado de “niño abandonado a gamberro, de gamberro a golfo, de golfo a delincuente” con la misma rapidez que había recorrido comisarias, reformatorios y cárceles, para finalizar en el cementerio.

“El Jaro” era uno de los delincuentes juveniles más conocidos de finales de los setenta, en disputa con “El Vaquilla”, el otro atracador adolescente que copó la atención de los medios de comunicación. Los dos juntos, aunque separados por la distancia geográfica en la que operaban (el primero en Madrid; el segundo en Barcelona) se convertirían en carne de cañón mediática y en los nuevos héroes de ficción, cuyo estereotipo se multiplicaría tanto en los filmes que se realizaron en España desde finales de los años setenta hasta mediados de la década siguiente como en reactualizaciones del subgénero, cuarenta años después, como sucede en *Las leyes de la frontera*.

Las bandas juveniles comenzaron a brotar a finales de los años sesenta en las nuevas barriadas periféricas de las grandes ciudades españolas que surgían para albergar las olas migratorias procedentes de las zonas rurales. En estos nuevos barrios, aislados, mal comunicados y sin equipamientos mínimos sanitarios, educativos y asistenciales, las edificaciones de pésima calidad comenzaron a acumular bolsas de pobreza. La crisis económica de inicios de los setenta agravó aún más la situación, convirtiendo el desempleo en un grave problema para el país, alcanzando en 1982 la cifra de 49,3% de desempleo entre los jóvenes menores de 20 años, según la Encuesta de Población Activa (EPA). Una masa poblacional que, además, había estado deficientemente escolarizada, cuestiones que se verán plasmadas en el corto realizado por Jaime García y el colectivo Video-Nou en Caneyes (Barcelona), *Los jóvenes del barrio* (1982), una pieza de gran valor documental que no tuvo circulación comercial pero que resulta fundamental para comprender las carencias y el abandono a que fueron sometidos los niños y jóvenes en estas barriadas.

El origen del impacto mediático de este fenómeno de delincuencia juvenil se sitúa en agosto de 1976, cuando la desaparecida agencia *Cifra* lanzaba la noticia (recogida por *El País* y *La Vanguardia*)³ de que un grupo de jóvenes fugados del reformatorio habían protagonizado una espectacular persecución que había implicado a distintos números de la Guardia Civil, policía local y voluntarios. Desde ese momento, “El Vaquilla” y su banda se convertirían en habituales en la sección de sucesos, con informaciones redactadas de manera aséptica que iban dando cuenta de una serie de actos delictivos que iban creciendo en intensidad y peligrosidad.

El primer cineasta que intuyó que este material periodístico tenía la suficiente entidad como para ser adaptado al relato cinematográfico fue José Antonio de la Loma, convertido en una suerte de pionero del subgénero cuando realizó el filme *Perros Callejeros* (1977). De la Loma contactó con los integrantes de la banda de “El

² “La muerte de “El Jaro”, el bandido adolescente”, *Triunfo* nº 841, 10-III-1979: 30-31.

³ La noticia fue recogida en *La Vanguardia*, 3-VIII-1976, en la sección de Sucesos, p.10; *El País*, 3-VIII-1976, en la de Nacional.

Vaquilla”, conoció las interioridades de sus acciones, aprendió su argot para dar mayor verismo a los diálogos y escribió el guion en una semana, “por debajo de aquella vertiginosa acción fluía un río de pasiones, quejas, abandonos y denuncias, que estallarían al fin en airadas protestas que se volvieron contra mí de un modo tan virulento como injusto” (de la Loma, 1998:44). La película no estuvo exenta de problemas y polémicas: desde la imposibilidad de estar protagonizada por el auténtico Moreno Cuenca por estar en busca y captura⁴ hasta los intentos de paralizar el rodaje por parte de los jóvenes de La Mina al considerar que transmitiría una imagen negativa del barrio y por estimular la delincuencia, ya que hacía sentirse como héroes a estos nuevos actores⁵. José Antonio de la Loma publicaba un artículo en el mismo rotativo defendiéndose de las acusaciones y resaltando el planteamiento pedagógico de su proyecto porque abogaba por “la reinserción en la sociedad” de estos jóvenes⁶. La presión mediática no cesó y el veto al filme se levantó tras numerosas gestiones administrativas y políticas, después de incluir una voz en off antes de los créditos iniciales concienciando del problema de la delincuencia, diluyendo las responsabilidades en una sociedad en abstracto y abogando por la justicia, la caridad y la redención de estos muchachos, lo que Martín-Cabrera denomina “cine infrarrealista con ribetes higienistas y moralizantes” (2015: 110-111). La película se estrenó el 24 de diciembre de 1977, convirtiéndose rápidamente en una de las películas más vistas del cine español (más de 1.800.000 espectadores) y sentando las bases argumentales y formales de una estética que se mantendrían en pie durante una década.

En esas mismas fechas, *La Vanguardia* informará de la detención en Madrid de dos jóvenes de quince años como presuntos autores de más de doscientos hurtos por el procedimiento del tirón. Uno de ellos, cuyas iniciales eran J.J.S., “El Jaro”, confesó a los policías que había cambiado el robo por el hurto “después de ver la película *Perros Callejeros*” estrenada recientemente y “comprobar que esta forma de actuar era más eficaz y de menor riesgo”⁷. A partir de este momento, este delincuente adquirirá gran notoriedad por su presencia continuada en la prensa de Madrid, principalmente en el diario *EL País*. El periódico dirigido por Juan Luis Cebrián empezará a publicar una serie de reportajes utilizando como “percha informativa” sus atracos para conocer sus circunstancias sociales y familiares. El periodista Pedro Montoliú rastreará las numerosas carencias materiales y afectivas en su infancia, destacará “su personalidad desarmónica” y apuntará su deseo permanente de búsqueda de “un mundo donde triunfar, un mundo donde ser el jefe, donde ser el más valiente y, además, ser libre”⁸, ideales que veremos en el sustrato filmico de muchas de las obras analizadas.

La leyenda se convierte en mito la noche del 24 de febrero de 1979, cuando “El Jaro” es asesinado en plena calle y la noticia ocupa un lugar destacado en las páginas de los diarios madrileños. En *El País*, el periodista Julio César Iglesias elabora un texto que se aleja de la información aséptica anterior para adentrarse en la creación literaria, con párrafos como “Su caligrafía no era buena y no se tienen referencias sobre su formación cultural. En cambio, se sabe que disponía de las nociones precisas sobre anatomía y sobre pirotecnia: sabía dónde estaba el gatillo, la recámara, el corazón y la yugular”, destacando además la fascinación que ejercía entre docenas de muchachos que demostraban “una lealtad ciega, ilimitada”⁹. El diario *ABC*, por su parte, destaca en su crónica dos aspectos relevantes: la responsabilidad de los periodistas en la creación del mito, destacando que marcó una época debido al “arrojo del que hacía gala y por la temeridad con los automóviles”. Y, por otro, recoge la opinión del sacerdote Camilo Aristu, director del correccional de Carabanchel, quien sitúa la película *Perros callejeros* como “uno de los elementos que más negativamente influyó en su carrera delictiva”. El educador consideraba que “como a tantos otros jóvenes, esta película les enseñó unas técnicas que hasta entonces solo practicaban delincuentes avezados. Todos quisieron emular las “hazañas” de los protagonistas que, al fin y al cabo, eran muchachos extraídos de su mismo medio social”¹⁰.

Eloy de la Iglesia realiza la película sobre “El Jaro”, *Navajeros*, un año después de su muerte. El filme se abre con la sentencia del pensador chino Ten-Si que advertía: “Los hombres no se hacen criminales porque lo quieren, sino porque se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad”. Para desarrollar y subrayar ese mensaje, el cineasta utiliza a un periodista –elemento fundamental de esa *contaminación de factualidad* de los relatos periodísticos a los filmicos de la que hablará Genette (1990: 756-757) –como conductor y testigo del itinerario hacia el fracaso a la que está abocado “el Jaro”. Su voz en off como narrador omnisciente nos da cuenta, desde una posición de izquierdas, de las escandalosas cifras de paro juvenil, de la falta de futuro, de que el 88% de los jóvenes delincuentes detenidos son hijos de obreros manuales, para terminar con un tono pesimista/moralizante al decir que cuando un chaval de quince años le pone la navaja en el cuello a alguien, algo se está haciendo mal en la sociedad. *Navajeros* reunirá todos los tópicos y arquetipos imaginables: policía corrupta ligada a casos de prostitución, consumo de drogas, violencia de grupos ultras o códigos de conducta estereotipados del mundo homosexual. Aun así, el golpe más sensacionalista vendrá con el final del filme. Si en la vida real, “El Jaro” había tenido un hijo con su novia Toñi, en la ficción la muchacha dará a luz a un niño

⁴ Personaje que interpretaría uno de sus lugartenientes Ángel Fernández Franco, cuyo alias “El Trompetilla” fue cambiado para el cine por “El Torete”.

⁵ “Jóvenes de La Mina contra la filmación de *Perros Callejeros*, *La Vanguardia*, 8-XII-1976:39.

⁶ De la Loma, José Antonio: “El director de *Perros Callejeros* aclara”, *La Vanguardia*, 18-XII-1976:7.

⁷ *La Vanguardia*, 30-XII-1977:33.

⁸ “El Jaro: entre la delincuencia juvenil y la psicopatía”, *El País*, 29-III-1978.

⁹ “Un vecino mató a “El Jaro” de un disparo”, *El País*, 28-II-1979.

¹⁰ “Un madrileño acabó el sábado con la vida de El Jaro”, *ABC*, 28-II-1979:57.

en el mismo momento en que el protagonista es asesinado mientras intenta cometer un atraco. Utilizando el montaje paralelo, Eloy de la Iglesia emplea un discurso especular apoyándose en esos *effets de réel* (Barthes, 1987) para mostrarnos las imágenes de un parto real alternadas con la muerte del “Jaro”; la sangre del mártir sacrificado se mezcla con la sangre de su descendiente, en una clara alegoría de que la herencia está asegurada. El cuerpo del “Jaro” queda dibujado en el asfalto como el hijo es tumbado sobre el cuerpo de la madre tras el feliz alumbramiento.

5. Prensa y cine se retroalimentan

En Barcelona, “El Vaquilla” tendrá una trayectoria vital y delictiva mucho más larga que “El Jaro”, ya que morirá en 2003. Los medios de comunicación seguirán con atención su participación en las algaradas carcelarias y en su quebrantamiento de condenas, pero la verdadera explosión mediática para este joven de La Mina llegará cuando en diciembre de 1984 las cámaras de TV3 graben su detención y la de su banda en pleno centro de Barcelona tras haberse fugado de la prisión Lleida II. Aquí será la televisión la que transforme el mito en icono, con la vivencia de ese momento en “directo”, del “haber estado ahí” y la fuerza que adquiere esa “representación pura y simple de la “realidad” (Barthes, 1987: 184-185). La imagen congelada de la cara de “el Vaquilla” aplastada contra el asfalto se convertirá en ese icono de referencia mediático, en el actor de una *performance* más real que lo real (Baudrillard, 2009:43). A partir de ahí, cualquier documento será válido para explotarlo en cualquier medio de comunicación: *Interviú* comenzará a publicar “Diario del Vaquilla: así me convertí en delincuente”¹¹; *El Caso* difundirá la carta que escribe el delincuente a José Antonio de la Loma tras haber visto en prisión *Yo, el Vaquilla*¹² o *Informe Semanal* elaborará un reportaje dedicado a su vida desbocada (1984). Su fama de reo conflictivo ayudó a engrandecer su leyenda negra, amplificada por la publicación de sus *Memorias* (1985) y la atención de periodistas y escritores relevantes como Manuel Vázquez Montalbán, quien destacaba que este preso “incómodo, protagonista de películas y lucubraciones sociologistas”, no logró nunca lo que más quería: la libertad¹³.

El tercer caso del que nos ocupamos será un abordaje bien diferente a la delincuencia juvenil el que nos proporciona la mirada de Carlos Saura, quien obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín por *Deprisa, deprisa* (1980). La película del cineasta aragonés sorprende por su factura, su puesta en escena y por un intento de superar esquemas preconcebidos y, sobre todo, porque apuesta por entregar el peso narrativo a una mujer, dignificando y dando entidad e importancia a un rol que había sido tratado con desprecio y machismo en los filmes de este subgénero.

Saura extrae el argumento de su película de las páginas de los diarios¹⁴, aunque no se fija en un delincuente mediático, por lo que completa su investigación visitando el barrio madrileño de Villaverde donde elige a una pandilla de amigos (Berta Socuéllamos, José Antonio Valdelomar, José María Hervás y Jesús Arias) para protagonizar el filme. Ninguno tiene nociones de interpretación y, salvo el caso de Arias (viejo conocido de la policía), tampoco son delincuentes habituales. Con ellos construye un guion que se va adaptando a su lenguaje y amoldando a una realidad que no se cuestiona, sino que muestra a unos personajes que han optado por vivir en un margen de la sociedad, no al margen de ella. Planteada como una historia de amor a lo *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1967), versión autóctona, lo más relevante es que Ángela (Berta Socuéllamos Zarco), verdadero motor del filme, toma las riendas del grupo de manera consciente, se integra de manera activa en la banda, aunque lo hará disfrazada de hombre, demostrando una vez más la hipermasculinización del mundo en el que se desarrolla. Aun así, ella se diferencia de los otros porque administra los botines, compra una casa y enseres para vivir en ella, como explica Castelló Segarra (2018: 121) recordando a Julie Jones porque sueña “con adoptar un modo de vida burgués, pero sin aceptar las obligaciones burguesas”.

Deprisa, deprisa ocupará importantes espacios en la prensa del momento no sólo por su premio en Berlín sino muy especialmente porque su protagonista, José Antonio Valdelomar, es detenido semanas antes del estreno comercial del filme, tras haber atracado una sucursal bancaria en pleno centro de Madrid¹⁵. El debutante actor-delincuente tendría sus páginas de gloria relatando a *Interviú* sus inquietudes desde la cárcel de Carabanchel¹⁶ y en agosto de ese mismo año, otro integrante de la película, Jesús Arias, caería tras atracar una Caja de Ahorros de Villaverde¹⁷. Los desconocidos actores se convierten en protagonistas de las informaciones de sucesos, en una clara retroalimentación entre prensa y cine.

¹¹ *Interviú*, 19-XII-1984.

¹² *El Caso*, 3-XI-1985.

¹³ Vázquez Montalbán, M. “El Vaquilla”, *El País*, 14-V-2001.

¹⁴ El propio cineasta explicaba en el artículo “Todo por la libertad” que durante años recopiló recortes de prensa sobre delincuencia juvenil como base documental del filme. *La Calle*, nº 160, 14/21-IV-1980: 46,47.

¹⁵ “El protagonista de *Deprisa, deprisa*”, detenido tras atracar un banco, *El País*, 12-III-1981; “Valdelomar se drogaba con heroína en el rodaje de *Deprisa, deprisa*”, *El País*, 15-III-1981.

¹⁶ “Un preso de película”, *Interviú*, 7-IV-1981

¹⁷ “Otro actor de *Deprisa, deprisa*, detenido en un atraco”, *El País*, 4-VIII-1981; “Detenido otro de los protagonistas de la película *Deprisa, deprisa*”, diario *Ya*, 4-VIII-1981.

6. La revisitación de un subgénero y las nuevas marginalidades

Hay autores que presentan sus creaciones vinculadas a una experiencia propia, vivida por toda una generación y que puede ser compartida por lectores y espectadores. Ese ha sido el caso de Javier Cercas con su novela *Las leyes de la frontera* (2012) y también el de Juan Vicente Córdoba con su documental *Quinqui Stars* (2018). En este último ejemplo, las vivencias del creador en el barrio de Vallecas le llevan a recorrer en pleno siglo XXI aquellas barriadas madrileñas y barcelonesas en busca de los nuevos quinquis. En su camino invocará a Carlos Saura para intervenir en su documental (único cineasta vivo de aquella generación) pero dejará en evidencia el desinterés del cineasta aragonés por la oferta colaborativa. Sí encontrará, sin embargo, a Ramsés Gallego, “El Coleta”, un rapero macarra de Moratalaz, amante del cine quinquí y que se erige en el alter ego del director. La estructura de documental ficcionado dentro de un documental convencional reúne una amalgama de temas en los que el metraje se dispersa intentando abordar no solo el cine quinquí, sino la cultura de la periferia, la precariedad laboral, el deterioro del sistema educativo y hasta el Procés catalán. El interés por establecer un paralelismo entre cultura popular de los 70 y 80 y la música rap y trap que sale de suburbios y zonas de extrarradio resulta estimulante de la mano de personajes reales como las “trap Queens” *Blondie* y *Bea Pelea* o el grupo de rap feminista *Ira* pero el montaje de estas grabaciones con inserciones de los protagonistas de la época, entrevistas a actores relevantes del cine quinquí (Enrique San Francisco, José Sacristán) o la ficcionalización de momentos oníricos hacen difícil gestionar el material.

También en el territorio de la docuficción, pero en este caso con una clara vocación de seguir la metodología creativa del cine Dogma, Carlos Salado realiza en *Criando Ratas* un recorrido por distintas barriadas de Alicante (Colonia Requena, San Agustín, Mil viviendas) en el que actores “naturales” sobreviven en una espiral de violencia, droga, precariedad y abandono. El protagonismo de “El Cristo” (Ramón Guerrero) es indiscutible pero la variedad de personajes que pueblan el relato (“El pistolica”, “El Torres”, “Cienduros” o “Campana”, entre otros) representan las distintas edades de estos neoquinquis, su falta de futuro y su marginalidad extrema. Son los *sin-parte* de los que hablaba Rancière (1996: 114), aunque en este ejemplo los personajes, que no protagonizan titulares periodísticos, acuden a la delincuencia para subsistir y no tanto para hacerse visibles en la sociedad, conscientes de su abandono por parte del poder. En este punto, conviene resaltar que, en España, en 2012, “la tasa de paro se situaba en el 74 por ciento en el grupo de población compuesto por jóvenes de entre 16 y 19 años, en el 51,7 por ciento entre los jóvenes de entre 20 y 24 años, y en el 34 por ciento entre los jóvenes que tienen entre 25 y 29 años”.¹⁸

Criando ratas resulta particularmente interesante en su reflejo de los cambios sustanciales que se han producido en estos barrios con respecto a los modelos que veíamos de la Transición. El filme es testigo de las huellas que van dejando las distintas crisis económicas, agudizando aún más la precarización de la vida, y donde los individuos “han de hacer frente a la exclusión del sistema económico y político, estigmatizados por su procedencia, afectados por la cronificación del desempleo y sin alternativas que garanticen su bienestar” (García del Río, 2018: 4). Junto a esto, también se introduce otro factor determinante, el de la inmigración (ausente en épocas pretéritas), en este caso con una organización jerarquizada procedente de Bulgaria que controla el negocio de la prostitución y el narcotráfico. En este sentido, la película reproduce el estereotipo masculino de sus antecesoras, trasladando al momento actual un mundo en el que la mujer sigue siendo madre, esposa o prostituta, aunque esta última sea la única capaz de escapar de ese gueto.

Criando ratas también coincide con sus predecesoras en contar con un escaso presupuesto (unos 5.000 euros)¹⁹, aunque en esta ocasión la realización del filme está completamente al margen de la industria. No da relevancia a aspectos técnicos en su factura y asume fallos de record por la entrada de su protagonista en la cárcel. El filme es un producto adaptado al entorno digital, concebido para ser distribuido de forma gratuita a través de internet con el fin de llegar al máximo número de personas, con una repercusión en la plataforma YouTube, con más de 3.800.000 visualizaciones. El éxito en la recepción de la película originó, además, una importante repercusión en los medios de comunicación convencionales²⁰.

7. La estilización del cine quinquí

El sustrato que impulsa la creación de *Hasta el cielo* no serán los recortes de prensa del momento sino, según su director, Daniel Calparsoro (“una vez más la realidad es demasiado cruda para ser creíble”²¹), las informaciones en televisión sobre una banda de aluniceros de la localidad madrileña de Villaverde²². El potencial de

¹⁸ “Situación actual del empleo juvenil en España”, Injuve, 2013:41. <http://www.injuve.es/sites/default/files/Estudio%20situacion%20actual%20del%20empleo%20juvenil%20en%20Espa%C3%B1a.pdf>

¹⁹ https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-17/cine-quinqui-criando-ratas_1316954/

²⁰ Belinchon, Gregorio: “El cine quinquí del siglo XXI que triunfa en YouTube”, *El País*, 8-3-2017; Zamora, Imma, “*Criando ratas*, la película *low cost* sobre el mundo de la droga que triunfa en YouTube”, *ABC*, 7-3-2017; Martínez, Beatriz: “*Criando Ratas*, la película neoquinqui que arrasa en YouTube”, *El periódico de Cataluña*, 13-3-2017.

²¹ Martínez, Luis: “Calparsoro reescribe y pule con maestría las reglas del cine quinquí”. *El Mundo*, 22-08-020.

²² “Los “aluniceros” más violentos de España se divierten en Disneyworld”, *Informativos TeleCinco*, 10-II-2012.

esta historia radica en que sustituye los antiguos tirones de bolsos por sofisticados atracos a tiendas de lujo o a concesionarios de coches alta gama, objetos venerados y convertidos en señas de identidad por las redes sociales.

Calparsoro, con guion de Jorge Guerricaechevarría, adapta el subgénero quinquí en determinados puntos: sitúa a sus protagonistas en el espacio límite de la otredad, son ambiguos a ojos del espectador en su procedencia étnica al no saber si son payos o gitanos, sustituye el Seat 124 por potentes Audi en las persecuciones y vuelve a convertir el descampado en ese no-lugar (Alfeo, González Garay, 2011: 9), situando la M-40 como frontera entre el espacio marginal y sin meta y el skyline a alcanzar. En *Hasta el cielo* la violencia es el medio para utilizar ese ascensor social que lleve al protagonista hasta lo alto de las torres del paseo de la Castellana (“desde arriba se nos debe ver como hormigas”, dice uno de los diálogos), pero aquí hace evidente (reforzándolo más si cabe que sus predecesoras) las diversas formas de corrupción del sistema, desde la implicación de las altas esferas de la policía en el contrabando de objetos hasta el papel de las mafias chinas en el blanqueo de capitales. El filme evidencia el desquicie de una sociedad por el hiperconsumo de un lujo que resulta obsceno y que arrastra a los jóvenes a formar parte de ella. No en vano, la discoteca sigue siendo el punto de reunión (como antaño lo era) pero el éxito de un atraco se celebra a ritmo del *reggaeton* en un yate en Ibiza, santuario de un turismo de exceso y disfrute²³.

Dos asuntos más conviene reseñar de esta producción: el papel de las mujeres, fuertes, poderosas y dueñas de su destino (frente al machismo imperante en las obras del pasado) y la incorporación de actores naturales para los papeles secundarios, extraídos en este caso del mundo de la música. Los raperos Dollar Selmouni, Ajax, Olmo (Jarfaïter), Ramseys o Carlytos Vela debutan en la interpretación (en un claro guiño comercial al público objetivo de la película) además de participar, en algún caso, en la banda sonora del filme. Esta, por mor de los tiempos, se aleja de una de las señas de identidad del cine quinquí, las rumbas de Los Chichos y Los Chunguitos para volcarse en ritmos electrónicos y urbanos, coordinados por Carlos Jean y con temas de C. Tangana, Rosalía o Mala Rodríguez.

Desde una mirada contemporánea, la película de Daniel Monzón, *Las leyes de la frontera* (adaptación de la novela homónima de Javier Cercas) pretende ser una puesta al día del cine quinquí mediante la reconstrucción del pasado. Este material de partida, donde el escritor juega con el género híbrido en el que mezcla hechos verídicos con otros recuerdos personales ficcionalizados, concibe al quinquí protagonista, Zarco, como un doble homenaje tanto a la protagonista de *Deprisa, Deprisa*, cuyo segundo apellido era Zarco, como le convierte en el trasunto literario de “El Vaquilla”. Para Ríos Carratalá el problema de la obra es partir de un material que por proximidad temporal y geográfica requiere de un tratamiento complejo, asumiendo que “la responsabilidad no recae en el tratamiento narrativo por parte del autor, sino en un material de recuerdos, documentos, lecturas y películas que supone un legado insuficiente para fundamentar una creación de calado intelectual” (2014: 43). Germán Labrador también cuestiona la representatividad de los personajes y señala que “para Cercas, lo quinquí es un mito que, promovido irresponsablemente por el cine y los medios de comunicación, y por el romanticismo de muchos biempensantes, atrapó a los jóvenes del arrabal en una espiral sin salida, de la que todos y nadie tiene la culpa” (2015: 34).

La película, fiel adaptación del libro, intenta poner al día ese cine quinquí teniendo muy presente sus referentes filmicos, recreando aquella España en transición con la inserción de pequeños retazos audiovisuales. Daniel Monzón sigue la estela de Cercas y sitúa la conexión entre dos territorios distintos a través de la frontera que marca un río. Nacho, su protagonista, cruzará al *otro* lado para descubrir un mundo de lealtades y traiciones, para adentrarse en el bien y el mal o para constatar la línea divisoria que marca la justicia de la injusticia. Las dificultades que en ocasiones tiene el cine español para recrear un pasado tan cercano hace que *Las leyes de la frontera* no logre generar esa atmosfera de desesperanza, de suciedad, de abandono de aquellas barriadas, ni logra que sus quinquís sean verosímiles por una puesta en escena acartonada y escasamente natural. Se corrobora así los problemas que en muchas ocasiones implican esos “trasvases” intermediales entre literatura y relato cinematográfico, además de constatar las dificultades de algunos cineastas para deslizarse por terrenos tan resbaladizos como la recreación ficcionalizada de sucesos delictivos relativamente recientes y protagonizados por jóvenes.

8. Conclusiones

El estudio sobre el cine quinquí, realizado con la finalidad de comprender el papel de los medios de comunicación tanto en el debate público como en la misma generación de mitos, así como las marcas fundacionales que los filmes realizados durante los años 70 y 80 han dejado en las obras contemporáneas que revisitan este subgénero en el siglo XXI permite extraer distintas conclusiones:

1. Se confirma la hipótesis que nos planteábamos en el inicio de la investigación y es la capacidad de los medios de comunicación en la generación de mitos que luego saltaron a la pantalla de los cines.

²³ “De Villaverde a Ibiza: cae el mayor ladrón de joyas de España”, *Diario de Ibiza*, 17-X-2013.

- A través de distintos ejemplos recabados en diarios y semanarios de información general, de tirada nacional, se ha podido demostrar el tratamiento de estos personajes y noticias delictivas y que la iconización de estos personajes no fue producto de la “prensa sensacionalista de la época” (Cuesta, 2015: 15) sino que hemos podido constatar que intervinieron medios (*Triunfo*, *El País*, *ABC*) y periodistas o escritores (Juan Antonio Gabriel y Galán; Manuel Vázquez Montalbán) ajenos a este tipo de práctica periodística.
2. También hemos podido constatar que la exhibición de una película como *Perros callejeros*, cuya ficción partía de la biografía delictiva de “El Vaquilla” narrada en los periódicos y que fue trasvasada y reinterpretada en el filme, sirvió a jóvenes delincuentes para emular las técnicas mostradas en la pantalla como método de perfeccionamiento rápido y sin riesgos en sus actos delictivos. Se corroboraría así lo que Santos Zunzunegui denominaba “la dimensión performativa de los filmes” o la posible influencia de estos en el espectador (2007: 53). Confirmando también que prensa y cine se retroalimentaron porque todos los que intervinieron en aquellos filmes caerían o recaerían en la delincuencia y, por tanto, volvieron a las páginas de los periódicos.
 3. Ligado a lo anterior, es importante también destacar que tanto el personaje del quinqu como el subgénero que lo sustenta han sido figuras y objetos contradictorios desde un punto de vista crítico y de análisis teórico porque en ambos casos ha provocado su admiración y su rechazo, ha sido fuente de compasión y de repugna, ha sido víctima y victimario (Torres, 2015: 69).
 4. El cine quinqu se caracteriza por navegar entre las difusas aguas de la realidad y la ficción, pero a pesar de la tosquedad formal, de la estética descuidada de sus películas y de la escasez de medios con los que contaron, sus altas cotas de verosimilitud se alcanzan con una base documental que proporciona la participación de actores naturales, la utilización de sus señas de identidad (vestuario, argot, música) y una cierta herencia del neorealismo italiano en el tratamiento de los argumentos.
 5. La actualización de este subgénero a través de distintas obras presentadas en los últimos años con propuestas filmicas muy dispares confirma el interés por la vigencia de temáticas y personajes que entroncan con la pobreza, la falta de futuro y la delincuencia en la que están inmersos una parte de la juventud. Nuestro estudio corrobora cómo fallan los mecanismos de representación de esta nueva ola del subgénero y los problemas que se plantean para la “recreación” con realismo y verosimilitud aquellos argumentos de antaño (véase *Las leyes de la frontera*), al mismo tiempo que sí conquista un espacio auténtico, creíble y verosímil cuando actualiza personajes y temáticas como en *Criando ratas*.
 6. Por último, es importante destacar también que si en la década de los 70 y 80, las informaciones periodísticas sirvieron de sustrato narrativo al cine quinqu, los análisis de las obras contemporáneas nos llevan a comprobar que la prensa ha dejado de tener el protagonismo de antaño, mientras que el subtexto de los argumentos viene dado ahora por una necesidad de dar testimonio sobre la marginalidad extrema en determinadas zonas de las ciudades (cuestionando el relato dominante de nuestra sociedad próspera) y las nuevas formas de celebridad musical, a través de figuras del rap o el trap.

9. Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia*. Madrid: Taurus.
- Breysee, Maxime (2011). “Les corps délinquants: le cinéma “quinqui” ou l’autre destape”, en *Masculin/féminin en transition. Espagne 1970-1986*. Regards/17. Université de Paris Ouest Nanterre-La Défense.
- (2011): “Le cinéma “quinqui” selon Eloy de la Iglesia: corps à corps érotique et politique dans *Navajeros*, *Colegas*, *El Pico* et *El Pico 2*. Publibook, Coll “Terres hispaniques”.
- Castelló Segarra, Jorge (2018). “Cine quinqu. La pobreza como espectáculo de masas”. *Filmhistoria*, vol. 28, Nº 1-2, pp. 113-128. ISSN:2014-668X.
- Cercas, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.
- Cueto, Roberto (1998). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- De la Loma, José Antonio (1998). “Perros callejeros”, en Cueto, Roberto (ed). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 141-147
- Florido Berrocal, J., Martín-Cabrera, L., Matos-Martín, E. y Robles Valencia, R. (2015). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqu en la Transición española*. Granada: Comares.
- García del Río, Antonio (2018). *Criando Ratas*. Reseña audiovisual. *Papeles del CEIC*, vol. 1, <http://doi.org/10.1387/pceic.18851>
- García Rodenas, Montserrat. (2019). *El Cine Quinqu: Transgresión en las masculinidades retratadas en el cine postfranquista de la Transición*. [A Master’s thesis submitted to the Graduate Faculty of Auburn University, Alabama]. http://etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/6688/mathesis_monse.pdf?sequen
- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición Española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- Imbert, Gerard (2015). “Cine quinqu e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género”. *Área abierta*, vol. 15, pp. 57-67, https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937

- Labrador, Germán (2015). “La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española”, en Florido Berrocal; Martín-Cabrera; Matos-Martín, Robles Valencia (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares, pp. 27-64.
- Leal García, Julia (2018). “Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982)”. *Etno: cuadernos de Etnomusicología*, nº 11, pp. 94-123. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-julia-leal.pdf>.
- Llinás, Francisco (1986). “Los vientos y las tempestades. El cine español en la transición”, en VVAA: *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Martín-Cabrera, Luis (2015). “Los quinquís nunca fueron blancos: Infrarrealismo, interseccionalidad y postsobreranía en el cine de José Antonio de la Loma”, en Florido Berrocal; Martín-Cabrera; Matos-Martín, Robles Valencia (Eds.). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares, pp. 109-127
- Moreno Cuenca, Juan José (1985). *Yo, El Vaquilla. Memorias* (recopiladas por José Antonio de la Loma). Barcelona: Seix Barral.
- (2001). *Hasta la libertad*. Barcelona: Ediciones B.
- Olaiz, Álvaro E. (2016). “Cine quinquí, injusticia y ciudad”. *Semiosfera*, vol. 4, pp. 120-134. <http://dx.doi.org/10.20318/semiosfera.2016.3190>
- Ranciére, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Ríos Carratalá, José Antonio (2014). *Quinquís, maderos y picoletos. Memoria y ficción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Torres, S. L. (2015). “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del Estado neoliberal”, en Florido Berrocal, Martín-Cabrera, Matos-Martín y Robles Valencia (Eds.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*. Granada: Comares, pp. 67-90.
- Trashorras, Antonio (1998). “Érase una vez el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y los 80”, en Cueto, Roberto (Ed), *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Vega Manrique, M. (2020). Geografía urbana y cine quinquí. Subjetivación en torno a la ciudad en Navajeros, de Eloy de la Iglesia. *Revista Eviterna*, (6), 54-64. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i6.8052>
- Whittaker, Tom (2020). *The Spanish Quinqui Film: Delinquency, Sound, Sensation*, Manchester University Press.
- Zunzunegui, Santos (2007). “Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas”. *Comunicar*, vol. 29, pp. 51-58. <https://www.revistacomunicar.com/pdf/comunicar29.pdf>